

José Luis Gómez Barceló

## Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

José Luis Gómez Barceló, « Photographía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 37-1 | 2007, mis en ligne le 27 octobre 2010. URL : <http://mcv.revues.org/2719>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Casa de Velázquez

<http://mcv.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://mcv.revues.org/2719>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Casa de Velázquez

## Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas

José Luis Gómez Barceló

*Archivo Central de Ceuta*

57

A comienzos del siglo XIX, Europa vuelve sus ojos hacia otros ámbitos humanos y geográficos. Oriente, por una parte, y África, por otra, se unen dando lugar a una visión del otro a la que se puede dotar de unas características específicas. A todo ese fenómeno que gesta formas pictóricas y literarias, estudios geográficos, científicos o históricos, lo conocemos por el amplio nombre de orientalismo.

Ni entonces ni ahora los teóricos de ese movimiento se han prestado a definirlo con precisión. Sin embargo, nadie niega y pocos tienen problemas al identificar una literatura, una pintura o ciertos estudios históricos como orientalistas.

Como bien expresa Eloy Martín Corrales en su estudio sobre *La imagen del magrebí en España*<sup>1</sup>, nuestro país no era ajeno a enfrentarse a ese *otro* que en nuestro ámbito está identificado con el magrebí, con el *moro*. Nuestra literatura está llena de descripciones, como lo está también nuestra pintura plena de imágenes en las cuales se le retrata. Sin embargo, hay que reconocer que esa presencia intermitente de mauróforos y maurófilos toma nuevos tintes en el siglo XIX, por mor del intervencionismo europeo<sup>2</sup>.

Víctor Morales explicaba cómo el orientalismo español era africanista<sup>3</sup>, lo que nosotros, quizá, acotaríamos aún más, es decir, que era marroquista. Lejos de que esto parezca un orientalismo local, casi de andar por casa, podríamos decir que hasta resulta positivo, porque, al cabo, se expresa con lo que conoce y sabe, y da lugar a menos fantasías que las imaginadas y plasmadas por escri-

<sup>1</sup> MARTÍN CORRALES, 2002.

<sup>2</sup> De la marrocofobia y marrocofilia en la narrativa europea del siglo XX, por poner un ejemplo, ha hablado recientemente MORETA-LARA, 2005.

<sup>3</sup> MORALES LEZCANO, 1988, Cap. I.

tores y artistas de otras naciones europeas. Pero Morales, más serio en sus reflexiones, en otro trabajo<sup>4</sup> nos ilustra sobre las causas de esa plasmación orientalista hispana en el africanismo, en las que no vamos a entrar, pero de las que sí queremos, como ya hicieran Mustafa Akalay y Álvaro Mateo<sup>5</sup>, destacar el siguiente párrafo:

Una cantidad porcentualmente muy alta de la bibliografía y, además, de la novela (de Galdós a Sender), de la pintura (de Fortuny a Bertuchi), y de la cinematografía (ya dentro del siglo xx) españolas inventariadas como «africanistas» han tenido por objeto de estudio y motivo de inspiración las realidades descubiertas en el Imperio de Marruecos. Al tratarse, como la Península Ibérica, o Turquía, de un territorio bisagra entre dos continentes, Marruecos se ha permitido el lujo de devolver a los africanistas españoles (con alguna que otra incrustación arabista) la imagen caleidoscópica de una civilización rica en estratos etno-culturales acumulados —bereber, romano, árabe-musulmán, morisco, judío, sefardita, sahariano, negro...— La imagen ha tenido sus reverberaciones y ha servido para llenar durante varias generaciones el hueco bastante vacío de un orientalismo a la anglo-francesa imposible de generar en las circunstancias reinantes dentro de la Península Ibérica en el siglo xix<sup>6</sup>.

58

Para nuestro propósito, quizá sea más interesante recoger una idea que plantea Jordi A. Carbonell en *Orientalisme*, cuando señala cómo España tenía una cierta ventaja a la hora de expresar en imágenes el mundo oriental, ya que muchos de los escenarios permanecían vivos en multitud de ciudades españolas. Eran aquellos monumentos islámicos que habían hecho de la Península uno de los lugares imprescindibles de los viajes iniciáticos de ingleses, franceses y otros europeos. El exotismo musulmán del que nos habla Lily Litvak<sup>7</sup>.

Si bien es cierto que Francia, con la obra de Eugène Delacroix a la cabeza, había puesto sus pinceles ya en Marruecos en la primera mitad del siglo xix, y trazado las líneas maestras de lo que iba a ser el africanismo pictórico, no lo es menos que en España habrá que esperar unos años a que este movimiento se manifieste, y lo hará impulsado por la Guerra de África de 1859-1860.

Marruecos ofrecía a los pintores españoles el escenario ideal para plasmar los ideales artísticos y de pensamiento del momento. Por una parte, el mito romántico de la guerra por una *ofensa al honor patrio*<sup>8</sup> que dio lugar al encargo, por distintas entidades, de obras que perpetuaran la victoria —es el caso, por ejemplo, de Mariano Fortuny—; por otra, la posibilidad de vivir en una ciudad musulmana como Tetuán, ocupada durante varios años después

<sup>4</sup> MORALES LEZCANO, 1990, p. 29 y *sqq.*

<sup>5</sup> AKALAY NASSER y MATEO GARCÍA, 2000, p. 15, nota 1.

<sup>6</sup> MORALES LEZCANO, 1990, p. 30.

<sup>7</sup> LITVAK, 1984.

<sup>8</sup> GARCÍA FIGUERAS, 1961.

de la contienda, a la que se unirá Tánger como puerto abierto desde el siglo XVIII a los europeos. Todo ello favorecía la aparición de una nueva imagen africanista, que invadió las galerías y salones pictóricos de todo el país.

Así, todo este incipiente imaginario lo van a recoger los pintores españoles, en especial el grupo de los Nazarenos, de los románticos catalanes<sup>9</sup> quienes desde algunos años atrás venían recibiendo la influencia orientalista francesa, como nos demuestra la aparición de obras como *Vestit marroquí* de Claudi Lorenzale (1847), *Una soldana* de Jaume Batlle (1848) o *Un jove africà* de Antoni Ferrán (1851)<sup>10</sup>.

A pesar de las facilidades que daba el país y la proximidad con Marruecos, no todas las obras realizadas en esa época se ejecutan del natural o fruto de los apuntes de su autor. Muchas de ellas son imaginadas o recreadas, siendo la fotografía un importante aporte de realidad a su buen resultado final.

### La fotografía en el origen de la imagen africanista

La cronología de la aparición de la fotografía va en paralelo con la del movimiento orientalista decimonónico. Los fotógrafos, ya se encuentren dentro del grupo que se consideraban artistas y cuya obra pretendía ser arte y competir con la de los pintores del momento, o formando parte de aquellos otros que sólo deseaban captar la realidad, van a compartir con pintores, historiadores, literatos o científicos, su interés por Oriente en general y Marruecos en particular.

La fotografía permite con inmediatez captar un paisaje, un espacio urbano, una escena humana o hacer un retrato casi instantáneamente. Esas imágenes fueron para unos un simple recuerdo, para otros un objeto de arte y para algunos un medio para realizar luego un trabajo más elaborado. Las fotografías están detrás de muchas obras de artistas indiscutibles como Mariano Fortuny y, desde luego, de buena parte de los grabados que sirvieron a la prensa del siglo XIX para mostrar la imagen de Marruecos, ante la imposibilidad técnica de llevarlas de otro modo a sus páginas. Eso sí, mientras se utilizó el fotograbado, la imagen fotográfica convivió con la obra artística como origen de dichas ilustraciones<sup>11</sup>.

Junto a los fotógrafos extranjeros que se prodigan por la España de la segunda mitad del siglo XIX y que cruzan al Norte de África, como Levy<sup>12</sup> o Wilson<sup>13</sup>, van apareciendo fotógrafos nacionales. La presencia de estos profesionales en la Guerra de África de 1859-1860 está ya más que demostrada, aunque ha costado precisar sus nombres, entre ellos Enrique Facio y José

<sup>9</sup> FONTBONA, 1990.

<sup>10</sup> CARBONELL, 2005, pp. 199-207 (*Cronología* elaborada por Norma VÉLEZ).

<sup>11</sup> UTANDE RAMIRO, 1987.

<sup>12</sup> GARÓFANO SÁNCHEZ, 2002.

<sup>13</sup> GARÓFANO SÁNCHEZ, 2005.

Requena<sup>14</sup>. Con posterioridad, revistas como *La Ilustración Española y Americana* nos ofrecen la identidad de fotógrafos aficionados cuyos originales se convierten en fotograbados. Junto a sus artífices, podríamos destacar, por estar estudiados, a Francisco Echagüe<sup>15</sup>, Compañy<sup>16</sup> o Amatller<sup>17</sup> entre otros.

Aunque el sistema de impresión por trama se patenta en 1882, en España no llega hasta algunos años más tarde<sup>18</sup>. Como ha señalado Publio López Mondéjar, la fotografía no se integrará en la prensa hasta la aparición de las grandes revistas gráficas como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Revista Moderna* (llevando fecha de 10 de mayo de 1891 el primer número de *Blanco y Negro*<sup>19</sup>), que reemplazan a una generación anterior de revistas como *La Ilustración Militar* o la misma *La Ilustración Española y Americana*<sup>20</sup>.

Lily Litvak, en aquel libro de culto que titulara *El Jardín de Aláh*, decía que:

Hacia 1888, Kodak sacó una cámara portátil que fue inmediatamente aceptada por los turistas, cada vez más numerosos gracias a los viajes organizados de Cook. En ese momento el orientalismo quedó al alcance de todos y empezó a declinar<sup>21</sup>.

60

Ciertamente, la cámara portátil permitió que cualquiera tomara una instantánea y que aquello que de exótico tiene lo difícil de contemplar perdiera parte de su potencial. Sin embargo, intentemos enfocar el tema desde otro punto de vista. En ese sentido, la aparición de la cámara Kodak es un paso más en la evolución de la fotografía. Un fenómeno artístico que también tuvo autores y obras orientalistas y africanistas, y al cual podemos aplicar muchas de las pautas críticas y de estudio que empleamos para la pintura.

### El siglo xx y la fotografía en Marruecos

A comienzos del siglo xx, las potencias extranjeras luchaban por conseguir cotas importantes de poder en el reparto colonial de África. España y Francia se disputan Marruecos, bajo la mirada atenta del resto de las naciones europeas, en especial de Gran Bretaña y Alemania.

Desde finales de la centuria anterior, diferentes entidades oficiales y particulares fueron inoculando la fiebre colonial en nuestro país, premiando y financiando expediciones, viajes y estudios de todo tipo, para conseguir una cierta preparación ante una ocupación inmediata del territorio.

<sup>14</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005.

<sup>15</sup> ECHAGÜE, 1999.

<sup>16</sup> COMPAÑY, 1898.

<sup>17</sup> CARBONELL, VÉLEZ Y ALCOLEA I BLANCH, 2005.

<sup>18</sup> SOUGEZ, 1991, pp. 287-289.

<sup>19</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, 1997, p. 84.

<sup>20</sup> SEOANE, 1983-1996, vol. 2: *El siglo XIX*, pp. 308-310.

<sup>21</sup> LITVAK, 1985, p. 19.

En 1906 la Conferencia de Algeciras trazó el marco general y, después, se fueron ejecutando operaciones de intervención en el territorio, algunas bastante desgraciadas como las que dieron lugar a la Guerra de Melilla en 1909 y la Campaña del Kert en 1911, y otras más exitosas, como las ocupaciones realizadas en 1911 de Larache y de Alcazarquivir; la de Arcila en 1912 y en 1913 la de Tetuán.

Durante esos años, todas las revistas ilustradas españolas se disputaron corresponsales textuales y gráficos para llevar a sus lectores la imagen de ese país del que todo el mundo hablaba, pero que muy pocos habían visto. Era el momento de mostrar las realidades soñadas y, cuando no las encontraban, de recrear los sueños de los españoles. Marruecos presentaba para el forastero todo el encanto del mundo oriental en sus palacios, en el bullicio de sus zocos y plazas, en el misterio de las mujeres veladas. Sus arquitecturas, en el norte muy deudoras de la herencia morisca de los siglos xv al xvii, rompen los paisajes de un país que está muy lejos de ser un desierto y cuyo colorido, vedado durante años para la cámara fotográfica, sería el territorio de los pintores. Todos ellos serán los mimbres del cesto del fotógrafo español; sus *realidades soñadas*. Sin embargo, muchos serán también los terrenos prohibidos, los personajes y escenarios inventados que darán lugar al trabajo de estudio, a sus *ensoñaciones recreadas*.

Naturalmente, el desarrollo del Protectorado Español en Marruecos pasa por diferentes fases. Así, desde 1913 hasta 1928, la fotografía está dedicada en el campo de la prensa a cubrir las noticias de guerra y a mostrar el trabajo realizado para *europizar* las poblaciones ocupadas, mientras que el profesional de estudio, sin dejar de complementar sus ingresos con las corresponsalías gráficas, se dedica a atender las demandas del público, ya sean fotografías destinadas a documentos públicos, ya lo fueran para el ámbito familiar o social. Además, es importante la incursión en la fotografía postal, que ya en Tánger tiene algunos ejemplos a finales del siglo xix y que servirían para extender la imagen del Protectorado fuera de sus fronteras.

Entre 1928 y 1939 los acontecimientos políticos hicieron que el panorama fotográfico no sufriera casi variaciones. Téngase en cuenta que los grandes reportajes de Marruecos de la primera mitad del siglo tuvieron lugar antes de 1928, tanto en publicaciones nacionales, del tipo *África, Revista de Tropas Coloniales, Blanco y Negro, Mundo Gráfico* o *La Esfera*, como en internacionales entre las que hay que destacar a *National Geographic Magazine*<sup>22</sup>. Además, en 1928 se produce la incorporación a la administración de Marruecos del pintor Mariano Bertuchi Nieto, quien se convirtió en uno de los diseñadores de la imagen exterior del Protectorado mediante el diseño de sellos, carteles, postales<sup>23</sup>... Sin embargo, Bertuchi no utilizó prácticamente la fotografía en su proyecto.

<sup>22</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005. Concretamente esta última, aunque publica su número especial en 1929, lo hace con imágenes realizadas por Ángel Rubio Cano y Bartolomé Ros y Ros entre 1923 y 1925.

<sup>23</sup> Véanse SERNA *et al.*, 2000 y GÓMEZ BARCELÓ, 1992.

Como decíamos, a partir de la pacificación, el interés por Marruecos bajó en cuanto a lo que de generador de interés periodístico se refiere y, por tanto también, de creador de imágenes. Vendrían después la Segunda República —cuyas imágenes variaron poco de las ofrecidas durante la Monarquía—, la Guerra Civil y, después, un período de dificultades económicas y de falta de medios para realizar una fotografía novedosa.

En los años 1940, sin embargo, Marruecos fue un punto de exportación de materiales hacia la Península, que permitió contar con productos de mayor calidad a los encontrados en España. Tánger fue el puerto de ingreso de los mismos, aunque Ceuta y Melilla, por sus condiciones de puertos francos, también fueron utilizados por empresarios de la época como Bartolomé Ros<sup>24</sup>. Así pues, en el Protectorado, los profesionales, y en especial los artistas, no se vieron abocados a volver a viejas fórmulas y usos de productos fuera de época para salir del paso, según contaban profesionales como Miguel Goicoechea<sup>25</sup>.

La Dictadura del general Franco dotó de medios a sus instituciones en el Protectorado para que editasen material gráfico, lo cual propició la formación de colecciones verdaderamente copiosas. Una de ellas, realizada para el entonces delegado de Asuntos Indígenas, Tomás García Figueras, llegó a ser de tal calibre que dio lugar a la creación de la Fototeca del Protectorado<sup>26</sup>.

Todo ese movimiento oficial produjo la aparición de fotógrafos que compitieron con los estudios ya existentes, algunos desde casi la misma instauración de la Administración Española (como fue el caso del Estudio Calatayud de Tetuán), así como favoreció la llegada de profesionales de fama que, autoexiliados en Tánger, gozaban de libertad para trabajar en la Zona, como fueron los casos de Antonio Calvache<sup>27</sup> o de Nicolás Muller<sup>28</sup>.

Someramente, ese podría ser el marco en el que se movía el mundo fotográfico durante el Protectorado Español hasta la fecha de la independencia del Reino de Marruecos.

### Los fotógrafos

Desde la Guerra de África de 1859-1860 conocemos la existencia de estudios fotográficos en Ceuta y, ya en los años 80 de ese mismo siglo, está probado el funcionamiento de algunos de ellos en Melilla y Tánger, dibujando un triángulo que cubría buena parte del territorio. Ceuta y Melilla, sin formar parte de Marruecos y tampoco del Protectorado, fueron siempre un puente, una puerta

<sup>24</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005.

<sup>25</sup> CÁNOVAS, 1994, pp. 30-31.

<sup>26</sup> RODRÍGUEZ JOULIÁ SAINT-CYR, 1950, pp. 385-388.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ VIGIL, 1994 y 2000.

<sup>28</sup> RUBIO, 1998.

de entrada para muchos avances que llegaban de Europa, junto con Tánger —excluida también del Protectorado—, excepto los contados años de la ocupación española durante la Segunda Guerra Mundial, constituyendo esta última la denominada Zona Internacional.

Desde la implantación del Protectorado, los fotógrafos profesionales proliferaron por todo el territorio y, como ya hemos dicho, dedicaron su labor a la foto de documentos oficiales, a la foto familiar y de grupo, y, en ocasiones, a la edición postal y a las corresponsalías de prensa. Como queda escrito en otro lugar<sup>29</sup>, en 1917 Tetuán contaba con dos estudios propiedad de José Ruiz y de Luna; en Larache existía el de Ángel G. de Castro, en Nador el de Félix Solís y en Tánger había un fotógrafo español, José Blanco, aunque no sabemos si había más profesionales por estar la población fuera de la Administración española<sup>30</sup>. Junto a ellos, se encontraban otros cinco estudios en Ceuta (José Gálvez, Barceló y Rubio, Tomás Gabarrón, Luis Arbona y José Calatayud) y siete en Melilla (Miguel Cuspineda, Ricardo Gómez, Juan Luque, Juan Martín, Francisco Peso, Truchar y Compañía y José Vallés<sup>31</sup>).

Si repasamos algunos de los anuarios posteriores, el resultado es el siguiente: en 1924 existían cinco estudios en Tetuán (Beringola, Calatayud, Zenitram, Grecia y Alberto), en Larache tres (Ángel García de Castro, Giuseppe Tadey, Antonio Gavilán «GAFER»), en Alcazarquivir uno (Diodoro García), en Arcila otro (Rómulo de Hevia), y en Tánger dos (Blanco y Seca). Como referencia, Ceuta cuenta con cuatro (Calatayud, Rubio, Arbona y Costa Salas), no consignándose los de Melilla<sup>32</sup>.

En el Anuario de 1930 figuran: Tetuán con siete estudios (Alcaraz, Martínez y González, Calatayud, Albert, Foto Art Diodoro, Foto Americana y Foto Arbona), Xauen con uno (José Moreno), Arcila dos (Rómulo de Hevia Moragués y Herminio Blanco), Larache dos (Diodoro y Fotografía Yo de Antonio Gabilán), Alcazarquivir uno (Luis Ricart), Tánger cuatro (José Blanco, José Taddei, F. Leca y Bruzón). Ese mismo año figuran seis en Ceuta (Antonio Bernal, José Calatayud, Viuda de Rubio, Herederos de L. Arbona, Francisco Costa Salas y Casa Ros) y diez en Melilla (Cano, Gabriel Fernández, Ricardo Gómez, Roberto Jiménez Expósito, Francisco López Pérez, Juan Luque García, Juan Martín Oliver, Martínez Otero, José Vallés, Juan Vidal<sup>33</sup>).

Por último, en el Anuario de 1935-1936 no se detallan los estudios fotográficos como tales, pero sí aparece el epígrafe «Material fotográfico», en el cual encontramos: Larache tres (Bartolomé Ros, Enrique Berrocal y Diodoro),

<sup>29</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005, pp. 67-68.

<sup>30</sup> *Guía del Norte de África y sur de España*.

<sup>31</sup> Sobre la historia de la fotografía en particular y de la imagen en general en Melilla, véase, DÍEZ SÁNCHEZ, 1997.

<sup>32</sup> *Anuario-guía oficial de Marruecos. Zona española*.

<sup>33</sup> *Anuario-guía oficial de Marruecos y del África española*.

Tetuán tres (J. Calatayud, Alberto Martínez y Bartolomé Ros), Tánger diez (Arnall, Benzaquén, Blanco, Cabet, Lebrun Frères, Leca, Pichery, Vicente Oltra, Ravella «Capelli» y Taddei). En esta publicación no figuran los fotógrafos de Ceuta, pero sí los de Melilla, concretamente ocho (Foto Luque, Gabriel Hernández, Ricardo Gómez, Roberto Jiménez, Emilio Lacalle, Juan Luque, Juan Martín Oliver y José Vallés<sup>34</sup>).

Tratamos, con estas notas, de desmentir la especie que parece circular por la bibliografía actual sobre Marruecos de que durante el Protectorado la fotografía estaba únicamente en manos de viajeros y corresponsales de prensa, ya que existía toda una red de profesionales que satisfacían las necesidades de la población.

Es más, algunos de estos fotógrafos lograron montar empresas más o menos importantes, que tuvieron sucursales en diferentes poblaciones, siendo sin duda Casa Ros la más importante. Con ella compitieron, en los años 1920 y 1930 Diodoro y, en menor medida, Fotografía Calatayud. Muchos de ellos hicieron series de tarjetas postales, las cuales han contribuido a mantener su recuerdo en la memoria colectiva en publicaciones y colecciones fotográficas y cartofílicas, aunque en esta labor tenían la competencia de editores nacionales y extranjeros.

Respecto al tema de la postal, hay que recordar que ya en el siglo XIX los profesionales españoles convivían con los fotógrafos franceses que ofrecían imágenes de Marruecos desde los años 70, y entre los que destacaron Valentine, Veyre y la compañía de J. Lévy junto a la británica de Wilson<sup>35</sup>. Al alborar el siglo XX Hauser y Menet o Castañeira y Álvarez imprimieron series para fotógrafos de la Zona, que se continuaron con las ediciones de Manuel Arribas de Zaragoza, Luciano Roisin, Rapide, Loty, Guilera... Todos ellos se repartían el mercado con ediciones de paisajes, interiores y tipos que, procedentes de Argelia, inundaron los países del norte africano, y en cuya estética todos ellos se reconocían, no por la calidad, pero sí por el precio debido a las tiradas tan importantes que se hacían, tanto en impresiones monocromas como en color.

Sin embargo y como ya ha quedado de manifiesto líneas atrás, la patente de la cámara Kodak, que George Eastman registra en 1888, abre el campo no sólo al profesional, cuyo equipo se aligera notablemente para realizar su trabajo fuera del estudio, sino que permite al aficionado sumarse al mundo de la fotografía. Muchas de sus fotografías se imprimen en papel para postales y circulan como tales, sobre todo a comienzos del siglo XX.

Si el escritor y político Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) se vio en la necesidad de contratar al fotógrafo Enrique Facio en Málaga para que lo acompañase a Tetuán y realizara sus imágenes, los escritores y periodistas posteriores tuvieron la posibilidad de elegir si querían contar con un profesional

<sup>34</sup> *Anuario de Marruecos, Ceuta y Melilla.*

<sup>35</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005.

o realizar ellos mismos sus fotografías. De cualquier modo, la mayoría de ellos, quizá por comodidad, quizá por salvar responsabilidades a la hora de ejecutar un trabajo aceptable y no tener que encargarse del mantenimiento de los equipos, continuaron solicitando a profesionales.

A medio camino entre profesionales y aficionados, podemos situar a muchos de los corresponsales gráficos. En principio, algunos periodistas y escritores llevan sus propias máquinas —es frecuente ver fotografiado con ella a Víctor Ruiz Albéniz, por poner un ejemplo— pero, en general, fueron fotógrafos jóvenes, con o sin estudio, los que coparon las corresponsalías fotográficas de agencias y principales publicaciones. Conocidas son las grandes aportaciones al género de Alfonso Sánchez García y de su hijo Alfonso Sánchez Portela, también las de Campúa o Díaz Casariego, pero existen otros nombres menos conocidos y cuya obra no es menor, como Zarco, Alba, Alonso, Goñi, Sierra y los propios Ros, Beringola, Rubio...

Respecto a los fotógrafos aficionados, un grupo social que resultó especialmente activo en lo que a la fotografía se refiere, fue el castrense. Desde el siglo XIX conocemos militares cuyas imágenes son aprovechadas por publicaciones gráficas. Sus instantáneas presentan rasgos comunes muy interesantes. Tanto en la guerra como en la paz tienen acceso a lugares a los que los civiles no pueden entrar; los «indígenas» suelen aceptar ser fotografiados por ellos, y tienen preferencia por los grupos en los que se refleja preferentemente la vida militar, pero no rehuyen mostrar a la población marroquí, en especial si están haciendo uso de los servicios implantados por la administración.

Aparte de las colecciones que se conservan en los archivos militares<sup>36</sup>, muchas de las cuales se constituyeron de forma oficial, son numerosos los centros documentales en cuyos fondos hay compilaciones de origen militar, siendo a nivel nacional especialmente interesantes los conservados en la Biblioteca Nacional<sup>37</sup> y en el Palacio Real de Madrid<sup>38</sup>.

En ocasiones, archivos más pequeños pueden ofrecernos conjuntos de gran importancia cualitativa y cuantitativa. Es el caso del fondo del general de división Francisco Delgado Serrano, que se custodia en el Museo Específico de Regulares de Ceuta, cuyos álbumes son una crónica perfecta de la vida militar en el Protectorado, desde el mando de una compañía hasta la responsabilidad de una brigada, con imágenes de guerra y de paz. Otras colecciones interesantes de este mismo tipo se hallan en manos de familiares o de investigadores. En el primero de los casos está la magnífica colección del artillero, pintor y primer director de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, Antonio Got (1878-1938)<sup>39</sup>,

<sup>36</sup> CASTILLO CÁCERES y CABEZÓN PÉREZ, 2006.

<sup>37</sup> KURTZ y ORTEGA, 1989.

<sup>38</sup> *La fotografía en las colecciones reales*.

<sup>39</sup> Esta colección está en manos de su sobrino Antonio Salmerón, quien nos ha permitido estudiar y reproducir las fotografías en cuestión.

con las mismas características que las mencionadas para la del general Delgado Serrano, y, en el segundo de los casos se ubican las de S. Zarco, que pertenecieron al escritor Rafael López Rienda y están hoy conservadas por Ignacio Alcaraz Cánovas (figs. 1 y 2<sup>40</sup>).

Especialmente interesantes son las vistas aéreas que nos permiten conocer el territorio. Recientemente, el Archivo Central de Ceuta ha adquirido un álbum anónimo con veinticuatro imágenes inéditas de la zona de Dar Dríus. Frente a lo que se piensa, éstas no siempre fueron de uso exclusivamente militar y, aun así, muchas de ellas fueron dadas a conocer hace muchos años en publicaciones como la *Historia de la Aeronáutica*, precisamente por uno de los grandes fotógrafos aficionados de los años 1920: el coronel José Gomá<sup>41</sup>. Junto a esas instantáneas podríamos destacar las realizadas por el sargento Francisco Ortiz Sánchez, las de José Ortiz Echagüe, o las que del sector de Alhucemas y Axdir se editaron como postales populares tras el Desembarco de Alhucemas, por el famoso postalista zaragozano Manuel Arribas<sup>42</sup>.

66

De cualquier modo, no sólo los jefes y oficiales podían permitirse el lujo de hacer sus instantáneas. Ernesto Giménez Caballero escribió, ya en 1923, sobre «el pincel mágico del film instantáneo» y los paisajes «kodescos o fotografiables», cuando venían los soldados de cuota que derrochaban el Kodak, llegando algún periodista a denominar la campaña como «la Guerra del Kodak<sup>43</sup>». Fruto de esos aficionados son muchas fotografías y postales que señalan los lugares en los que vivían, las dependencias que ocupaban en los cuarteles y hasta explicaban, en sus textos, las vicisitudes por las que pasaban a diario.

No por ocasional fue menos importante el grupo de los fotógrafos viajeros, cuyas imágenes se dispersaron por toda la geografía nacional, cuando no salían al extranjero. Si en el siglo XIX el viajero que, a la par que aventurero, podía llevar consigo una cámara debía gozar de una desahogada posición económica, en el siglo XX ya no era así.

Del mismo modo, fueron numerosos los escritores, investigadores y curiosos que formaron sus propias colecciones, tanto para su trabajo como para su disfrute personal. Este fenómeno había sido alentado por las grandes empresas que, como Agfa y Kodak, vieron en los aficionados un valioso mercado. Sin lugar a dudas, y como ya hemos escrito en *Tiempo de guerra, imágenes de Paz*<sup>44</sup>, Bartolomé Ros y su firma comercial Casa Ros supieron

<sup>40</sup> Debe tratarse del accidente del teniente coronel Kindelán que HERRERA ALONSO, 2000, p. 32, fecha el 5 de julio de 1923, mientras volaba como observador del capitán Llorente, combatiendo para liberar la posición de Tizzi Assa, operación por la que fue propuesto para la Cruz Laureada de San Fernando.

<sup>41</sup> *La campaña de África*, p. 46.

<sup>42</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005, pp. 42-44.

<sup>43</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, 1923, p. 127.

<sup>44</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 2005, pp. 104 *sqq.*



Fig. 1. — Escuelas del Zaïo, octubre de 1920. Entre otras personas, se reconoce al Comandante de Ingenieros y Jefe de Automovilismo Andrés Fernández Mulero (1), al historiador Gabriel de Morales (2), al General Manuel Fernández Silvestre (3), al periodista Tomás Segado (4), a Luis de Marichalar, Vizconde de Eza y Ministro de la Guerra (5) y al General Dámaso Berenguer y Fusté (6) [Foto: Antonio GOTINCHAUSTI, colección: Antonio Salmerón].

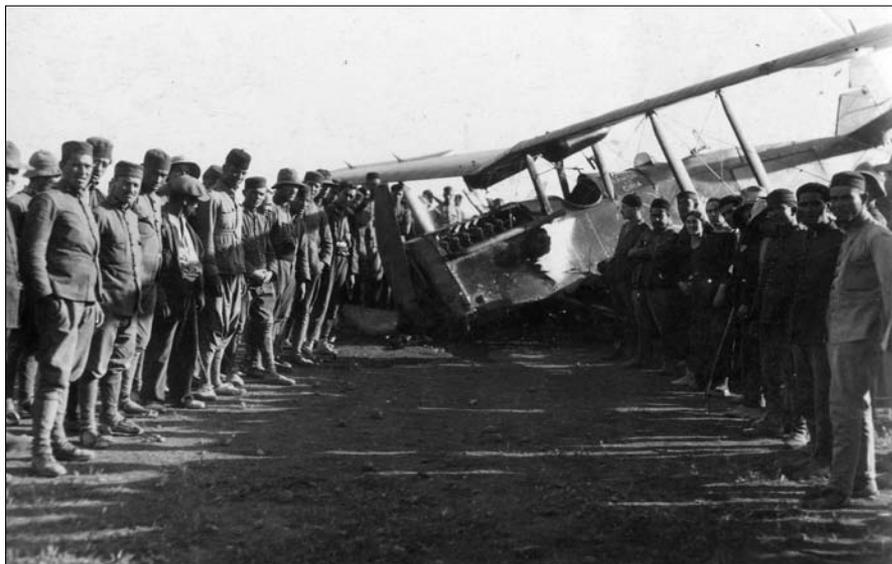


Fig. 2. — «Aparato pilotado por el Teniente Coronel Jefe de Aviación Alfredo Kindelán Duany, herido de gravedad en la operación del día 5-VII-1923»  
(Foto: S. ZARCO, colección: Ignacio Alcaraz Cánovas).

conectar perfectamente con esa filosofía y convencer a la burguesía del Protectorado de la necesidad de contar entre sus objetos cotidianos, con las sencillas máquinas de cajón primero, y las reflex más tarde, con las que retrataron la vida familiar y oficial, así como los cambios producidos en el Marruecos del Protectorado.

Con frecuencia aparecen colecciones interesantes en el mercado que nos muestran viajes familiares o de grupo, con el aliciente de estar perfectamente acotadas en el tiempo, y poder reconstruir la ruta realizada. Es el caso de un conjunto de estereoscopias que, adquiridas hace algunos años por el Archivo Central de Ceuta, fueron realizadas en la primavera de 1934 durante una visita a Tetuán y a Xauen, con un especial interés por la arquitectura, y que hemos dado en atribuir a Tomás Ibarrecheguren.

La dificultad de identificar estas pequeñas colecciones es tanta como buscar una aguja en un pajar, pues nunca se sabe quién puede conservar, en algún rincón de su casa, un álbum o una caja llena de fotografías, diapositivas, clichés o estereoscopias con el viaje realizado por algún familiar hace medio o un siglo atrás.

68

### **Fotografía orientalista: ¿realidad o ficción?**

Resulta difícil afirmar que la fotografía marroquista española sigue los dictados de la pintura orientalista cuando, como ya hemos hecho ver, se desarrolla en paralelo a esta última. Así, del mismo modo que los pintores nacionales descubren los magníficos escenarios que suponen los Reales Alcázares de Sevilla, la Mezquita de Córdoba o la Alhambra y el Generalife de Granada para sus lienzos, lo hacen los fotógrafos no sólo como objeto de sus instantáneas, sino como escenarios para sus fotografías.

Ciertamente, en la Andalucía del siglo XIX ya no existían musulmanes que fotografíaran en los monumentos del medioevo islámico, siendo, quizá, lo más cercano aquellos tipos de las cobijadas de Vejer o Tarifa, mujeres que todavía en aquel entonces se cubrían el rostro casi por completo bajo sayas y velos, y que nos ofrecen las fotografías de Enrique Romero de Torres<sup>45</sup> o las postales editadas por García Sillero, impresas por Hauser y Menet.

No podemos saber si la idea de utilizar personas disfrazadas surge por iniciativa de los primeros fotógrafos ambulantes o de aquellos visitantes que, portando sus propios aparatos, trataban de perpetuar en sus álbumes las imágenes de sus compañeros de viaje. Pero lo que sí es cierto es que de recrear el ambiente a suplantarlo totalmente hay un paso y, durante décadas, los estudios andaluces y marroquíes contaban, entre los telones de fondo que se enrollaban en el estudio, aparte del interior catedralicio para las bodas, del pequeño altar para las comuniones y de las rejas y jardines para las parejas,

---

<sup>45</sup>ROMERO DE TORRES, 1934.

con un decorado «estilo Alhambra» en el que disfrazarse a la usanza marroquí, bien en posturas aristocráticas, bien remedando escenas teatrales o, simplemente, sentados alrededor de un ataífor, haciendo como que servían un aromático té a la menta.

Naturalmente, el descubrimiento de la medina de Tetuán, tras la ocupación española de febrero de 1913, ofrece a los fotógrafos un mundo nuevo con el que inundan las páginas de las revistas del momento. Por mencionar sólo un ejemplo, *Mundo Gráfico* estuvo publicando durante meses instantáneas de Zegrí, Rector, Rodríguez y Carril, Ferrer o Lázaro, en las que, con frecuencia, predominaba lo artístico sobre lo meramente noticiable.

Tetuán era Marruecos en estado puro, más aún cuando no se había iniciado todavía la construcción del ensanche y la ciudad se limitaba a la Medina y al Mellah. Una ciudad que está magníficamente documentada con imágenes fotográficas, pero también con los óleos de Mariano Bertuchi Nieto o las acuarelas de Antonio Got, por poner algunos ejemplos. Y, todo hay que decirlo, Tetuán era sólo una población, quizá la más importante, pero no la única. El mismo mundo descubría a los artistas del pincel y de la cámara Larache, Arcila, Alcázarquivir, Tánger y, por supuesto, Xauen.

### *Arquitecturas*

Aun a riesgo de repetirnos, hemos de volver a señalar aquí cómo aquel mundo encontrado en Granada, Córdoba o Sevilla, por poner tres ejemplos indiscutibles, se multiplicaban en Marruecos, con el atractivo de estar habitados, amueblados, vividos... Para el ideal romántico de muchos artistas significaba algo así como una vuelta atrás en el tiempo.

La administración trató de preservar esa arquitectura, tanto interior como exterior; se desarrolló incluso un regionalismo propio, un neoárabe<sup>46</sup> que inundó los nuevos ensanches y se llegaron a imitar no sólo las fachadas, sino también los espacios y hasta las decoraciones interiores. No había un palacio sin su salón árabe, ni un cuartel sin un cuarto de banderas a la usanza marroquí. Eso sí, siempre estaban los verdaderos palacios tetuanés, las casas de las familias nobles tetuanés como los Bennuna, los Torres o los Erzini (fig. 3, p. 70).

Como ya hemos dicho, todo el mundo quería una imagen de aquellos lugares, quien más y quien menos se había hecho una fotografía en alguno de sus interiores, y cuando no se podía recurría al estudio.

Las casas principales europeas contaban con esos espacios y la moda inundó incluso la Península. Así, el pintor Barajas se construyó una casa «a la morisca» en Toledo, cuyos interiores se muestran en postales en color, impresas en Alemania por el novedoso procedimiento de *photochromiekarte*.

<sup>46</sup> BRAVO NIETO, 2000.



Fig. 3. — Interior de la casa-palacio de la familia Erzini en Tetuán  
(Tarjeta postal: Edición Córdoba y Viala, colección: José Luis Gómez Barceló).

### *Imágenes de tipos*

Eugène Delacroix, en sus cuadernos de viajes de Marruecos, nos ofrece toda una iconografía de tipos marroquíes, tanto musulmanes como judíos<sup>47</sup>. Una visión amable, sin dejar por ello de ser muy válida para los estudios antropológicos y etnográficos. Esa misma línea la podemos ver continuada en los cuadros de Fortuny o de Fabré, por poner algunos ejemplos.

<sup>47</sup> DELACROIX, 1984 y 2000.

Seguramente, el paralelismo más cercano en fotografía esté en las imágenes de Wilson & Co. y de Laurent, repetidas en los álbumes y las postales. Esos tipos reales fueron buscados, imitados e inclusive remedados durante buena parte del siglo xx. Así, hemos elegido una postal de Wilson & Cía. de comienzos del siglo xx, aunque con una imagen posiblemente más antigua, y una recreación de este tipo de fotografías realizada por el Estudio Arbona de Ceuta en noviembre de 1950 (figs. 4 y 5, p. 72).

Realmente, casi todos los estudios de las poblaciones de la Zona realizaban este tipo de instantáneas sobre fondos previamente seleccionados, y con una serie de piezas de atrezzo como armas, turbantes y vestimentas que no faltan en ninguna colección fotográfica. Algo que también se hacía desde finales del siglo xix, no sólo en ciudades como Sevilla o Granada, sino también en Madrid<sup>48</sup>.

Y es que el fenómeno marroquista fue muy popular en el paso de una centuria a la otra, pudiendo ver a africanistas como Antonio Ramos y Espinosa de los Monteros pronunciando conferencias en el Centro del Ejército y la Armada de Madrid, en 1903<sup>49</sup>, vestido a la usanza marroquí, y a escritores militares como Rafael Gibert enviando postales-retrato de igual guisa<sup>50</sup>.

Esta iconografía etnográfica fue muy buscada por los editores de postales de comienzos del siglo xx, para desaparecer a finales de los años 20, si descontamos trabajos muy puntuales como el que caracteriza la obra de Nicolás Muller o el del gran fotógrafo de costumbres Ortiz Echagüe<sup>51</sup>. Entre otros editores podríamos contar la Librería de Antonio Arévalo, padre del arabista Rafael Arévalo, que las emitía desde Tánger ya a finales del siglo xix, utilizando para su impresión, desde 1900, los prestigiosos talleres de Hauser y Menet<sup>52</sup> (fig. 6, p. 73).

Naturalmente, muchas fotografías de tipos se hacían para estudios antropológicos y, así, encontramos algunas de Arturo Sierra o de Ángel Rubio en las obras y documentación de Antonio Ramos y Espinosa de los Monteros (1872-1919) o en las obras de Julio Cola Alberich<sup>53</sup> (fig. 7, p. 73).

Sin embargo, no podemos ocultar que es precisamente en el tema de la fotografía de tipos donde encontramos toda la problemática ideológica y visceral que va del filomarroquismo a la marrocofobia. No creemos necesario entrar en un discurso que ha sido magníficamente expuesto por el profesor Eloy Martín Corrales en uno de sus últimos libros<sup>54</sup>, pero tampoco podemos ignorarlo. La fotografía, en general, y la postal, en particular, desarrollan sus temáticas en paralelo con los sucesos que se producen en el Protectorado Español,

<sup>48</sup> Conservamos algún ejemplar, entre otros, del estudio de Federico M. Terol, en el número 33 de la calle Hortaleza de Madrid.

<sup>49</sup> La imagen está publicada en GIBERT RODRÍGUEZ, 1987, p. 176.

<sup>50</sup> Conservamos una postal fechada en Melilla de 23 de agosto de 1909 publicada en *ibid.*, p. 14.

<sup>51</sup> Ortiz Echagüe.

<sup>52</sup> CARRASCO MARQUÉS, 1992, pp. 270-271.

<sup>53</sup> COLA ALBERICH, 1949.

<sup>54</sup> MARTÍN CORRALES, 2002.



Fig. 4. — Árabes tomando el té  
(Tarjeta postal: Edición Wilson & Co., colección: José Luis Gómez Barceló).



Fig. 5. — Foto de dos personas disfrazadas de marroquíes  
(Foto: Estudio Luis Arbona, Ceuta, colección: José Luis Gómez Barceló).



Fig. 6. — Tipos y viviendas marroquíes (Tánger)  
[Tarjeta postal: Edición Librería de Antonio Arévalo, Tánger, colección: José Luis Gómez Barceló].



Fig. 7. — Mujeres del monte preparadas para una fiesta [Ben Harasem]  
(Foto: Ángel RUBIO para Antonio Ramos y Espinosa de los Monteros [1872-1919]. Fondo en depósito de la familia Orozco Rodríguez-Mancheño en el Archivo Central de Ceuta).

y así pasamos de la figura amable del marroquí dedicado a sus labores a la carnicatura más cruel, pasando por el fiero *'askari* (soldado, militar), para, con la paz, volver a la imagen del culto amanuense, la del cadí que imparte justicia o la de los niños aprendiendo oficios artísticos en las escuelas (fig. 8).



Fig. 8. — Impartiendo justicia

(Foto: Bartolomé Ros y Ros, colección: Familia Ros Amador).

### La construcción de una imagen de Marruecos

No cabe duda de que la imagen forma parte, desde el principio de los tiempos de la educación, de la ideologización del hombre. Desde las pinturas prehistóricas, pasando por los capiteles de las catedrales románicas a la pintura del barroco, todo ello tiene un componente de influencia, de incidencia en las conciencias.

El gobernante, el militar que lleva al pintor a reflejar sus triunfos en el campo de batalla con los pinceles no quiere sólo perpetuarse, quiere mostrar a los demás hasta dónde ha llegado y qué ha hecho. En ese sentido, nadie puede dudar de la intención con la que se encargaron los cuadros de las grandes batallas de la Guerra de África de 1859-1960 a Fortuny, ni las fotografías relacionadas con el mismo acontecimiento de Facio, como tampoco se puede hacer caso omiso, muchos años más tarde, de la orden de llevar como corresponsal artístico a Melilla en 1893 a Enrique Simonet<sup>55</sup>, a Antonio Got a Alhucemas en 1923 o del encargo de los grandes cuadros sobre la Guerra Civil Española a Mariano Bertuchi, cuando ésta aún no había terminado.

<sup>55</sup>UTANDE RAMIRO y UTANDE IGUALADA, 1993.

La fotografía es igualmente imagen y, en la misma proporción que la pintura, manipulable para alterar las conciencias del espectador. Desde que, a finales del siglo XIX, las sociedades africanistas trataron de llevar a todos los rincones de la Península el mensaje intervencionista se recurre a la imagen. Con ella tratan de vender las posibilidades del país, la riqueza que podría generar para su colonizador, el prestigio internacional que se conseguiría para una potencia en recesión...

Con la fotografía se mostraron los éxitos militares en 1859-1860 y en 1893, pero también con ella se dio a conocer a toda la población española el Desastre de 1921<sup>56</sup>, con unas imágenes que sirvieron para concienciar a todos, pero en especial a los políticos, de que había que tomar una posición definitiva sobre la presencia militar en Marruecos.

Finalizado el período bélico, la Administración del Protectorado, es decir, el Ejército, se cuidó mucho de propagar una imagen de desarrollo dentro y fuera de nuestras fronteras. Una imagen de la cual fue uno de sus principales artífices el pintor Mariano Bertuchi Nieto, autor de todos los sellos propios del Protectorado<sup>57</sup>, de casi todos sus carteles turísticos y generador de una corriente de preservación patrimonial que no sólo se ocupaba de la arquitectura o del urbanismo, sino que no descuidaba los ambientes urbanos y ajardinados, incluso las perspectivas visuales, colaborando con arquitectos, ingenieros y todo el arco funcional de la administración.

Las cualidades como pintor, sumamente prolífico por cierto, de Bertuchi, quizá hicieron pasar la fotografía a un segundo plano, en especial en la cartelística o la filatelia, pero es cierto que las instantáneas realizadas por fotógrafos afincados o no en Marruecos llenaron las páginas de las publicaciones nacionales y extranjeras. Del mismo modo lo hicieron las postales de Arribas, Calatayud, Rubio o García Cortés que salieron por miles a todos los destinos imaginables, mostrando la restauración de las medinas, el nuevo urbanismo de los ensanches, las edificaciones de firmas importantes de la arquitectura nacional o la vida en los centros educativos y sociales construidos por la administración colonial (fig. 9, p. 76).

La amistad entre Mariano Bertuchi y José Calatayud es evidente. Del examen de los apuntes del pintor, que custodian sus nietos, como de los centenares de placas de cristal<sup>58</sup> con las que se revelaban las postales del fotógrafo no puede deducirse, como se ha dicho en ocasiones, que el primero utilizara los originales del segundo para su producción. Sin embargo, sí sabemos que ambos disfrutaban recíprocamente de su obra y que igual que José Calatayud

<sup>56</sup> CARRASCO GARCÍA, 1999 y CARRASCO GARCÍA, MESA GUTIÉRREZ y DOMÍNGUEZ LLOSA, 2000.

<sup>57</sup> GÓMEZ BARCELÓ, 1992.

<sup>58</sup> El archivo de la Fotografía Calatayud fue adquirido por el Archivo Central de Ceuta, encontrándose digitalizado en su totalidad.

regalaba sus fotografías al pintor, Mariano Bertuchi hizo dibujos que regaló al fotógrafo además de alguna obra, con la que hizo series postales, como la que representaba el paso del Convoy de la Victoria el 5 de agosto de 1936.

Los militares denominados *africanistas* tuvieron muy presentes la imagen como medio de difusión de sus ideas. No sólo la imagen fija, sino también el cine. Son conocidas las facilidades dadas por la Legión a cineastas nacionales y foráneos, no solamente para rodar documentales, sino también películas de ficción como *Por el honor (memorias de un legionario)* de 1929, *La Bandera* de 1935 o *A mí La Legión* de 1942<sup>59</sup>. Todo se grababa, todo se fotografiaba, de todo debía quedar testimonio. En ese sentido podría verse la creación de una entidad pionera en el Protectorado Español en Marruecos: la Fototeca del Protectorado.



Fig. 9. — Plaza de España, Tetuán  
(Tarjeta postal: Fotografía Calatayud, colección: José Luis Gómez Barceló).

### La Fototeca del Protectorado

Tomás García Figueras es uno de los publicistas más prolíficos de todo el Protectorado Español. Si bien es cierto que su actividad se ve muy beneficiada con la dictadura militar que se deriva de la Guerra Civil española, no lo es menos que mucho antes había dado a la luz artículos, estudios y libros que no dependían del aparato administrativo del que es acusado de haberse aprovechado con posterioridad<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> MARTÍN CORRALES *et al.*, 1999.

<sup>60</sup> GIL GRIMAU, 1988, pp. 336-351.

Según escribe Carlos Rodríguez Jouliá, en 1948 llegaron a la Biblioteca General y Archivos de Tetuán —todavía sin inaugurar— varias decenas de miles de fotografías de todo el Protectorado, reunidas por García Figueras para una gran obra que preparaba, y que habían sido encargadas a numerosos profesionales. Unas eran imágenes del momento y otras reproducciones de diferentes fondos y archivos<sup>61</sup>.

El envío, que debió ocupar muchas horas y generar numerosas preocupaciones a los funcionarios del servicio para su organización y catalogación, dio lugar a la formación de la sección fotográfica de la biblioteca, la actual fototeca. Además, a ellas se fueron sumando colecciones y cajas que llegaban de diferentes oficinas de la administración, que contaban con fotógrafos oficiales, o con contrato fijo, entre los que se hallaban Francisco García Cortés o José Pérez Florido, ya en esta etapa final del Protectorado<sup>62</sup>.

Hace algunos años, la profesora M.<sup>a</sup> Dolores López Enamorado<sup>63</sup> estudió este fondo, que componían nada menos que 35.145 fotografías, entre las cuales también se hallaban recortes de prensa, postales y reproducciones de obras de arte, características comunes a otros fondos misceláneos generados por García Figueras.

Fuera cual fuera la razón de hacer aquellas fotografías, lo cierto es que aquel fondo, unido a la Biblioteca, al Archivo, a la Hemeroteca y a la modesta Filmoteca formadas entonces en Tetuán, tenía otros objetivos. Por una parte, dotar a la capital del Protectorado de los servicios culturales básicos de cualquier población europea de sus características; segundo, preservar el patrimonio del país y transmitir para el futuro la imagen que la administración española encontró y trató de conservar, cambiar e, incluso, manipular, y tercero y principal, generar un mensaje ideológico sobre la entonces llamada *Acción de España en Marruecos* que se perpetuara en el tiempo.

## Epílogo

Cumplido ya siglo y medio de la aparición de la fotografía, resulta sorprendente las veces que se echa en falta su presencia en los estudios sobre la imagen, su utilización como documento en trabajos sobre arquitectura o urbanismo, en investigaciones antropológicas y en trabajos históricos en general. La imagen fotográfica es más que una ilustración, es un testimonio que nos aporta múltiples informaciones y que participa de todas las características del resto de las tipologías documentales de las que hablamos en las modernas ciencias de la documentación o la archivística.

<sup>61</sup> RODRÍGUEZ JOULIÀ SAINT-CYR, 1950.

<sup>62</sup> Sobre la obra de estos fotógrafos y de Bartolomé Ros, puede verse el catálogo de la exposición *Marruecos, tres visiones, tres memorias*.

<sup>63</sup> LÓPEZ ENAMORADO, 1989.

Presentes en Marruecos desde la guerra de 1859-1960, los fotógrafos españoles fueron numerosos, tanto los que tuvieron su estudio en el país como aquéllos que tomaron imágenes para publicaciones periódicas, estudios o como simple testimonio de viaje, algo que alguna bibliografía marroquí actual parece ignorar<sup>64</sup>. Sin embargo, el papel de esos fotógrafos fue importante no sólo durante el Protectorado Español en Marruecos, sino antes y después de éste e, inclusive estuvo presente fuera del mismo, en Tánger, a pesar de tener que enfrentarse a una mayor competencia de profesionales de otras nacionalidades<sup>65</sup>.

Si la bibliografía marroquí suele poner de manifiesto, como excusa de su desconocimiento y uso en los estudios actuales, la falta de documentación que el Protectorado Español dejó en Marruecos, la permanencia en Tetuán de la Fototeca del Protectorado, así como la facilidad para conseguir imágenes gráficas publicadas como postales y en prensa, deshacen este argumento.

En cuanto a las características de la imagen fotográfica realizada por españoles desde finales del siglo XIX podríamos destacar, en el campo de la fotografía y del reportaje, la preferencia por la obra colonial y el hábitat de la población marroquí en el mundo urbano. El profesional utilizaba la ciudad y el paisaje como parte de sus imágenes, pero en general prefería recrearlos en su estudio, para preservar la intimidad del cliente. Por último, el fotógrafo artista es el más escaso, y trata de sobrevivir combinando su actividad con el estudio, la edición postal o la corresponsalía gráfica, pasando de una dependencia de la imagen orientalista de finales del siglo XIX a retratar la vida de un Marruecos más auténtico y que siempre estuvo al alcance de su mano.

De lo que no hay duda es de que existió un orientalismo fotográfico, con similares características al pictórico, cuya obra ha pasado bastante inadvertida y que exige, aparte de su presencia en los estudios sobre Marruecos, la atención de los poderes públicos en cuanto a su conservación y preservación, tanto de los originales como de su contenido iconográfico.

## BIBLIOGRAFÍA

- AKALAY NASSER, Mustafá y MATEO GARCÍA, Álvaro (2000), «El cartel y la imaginería orientalista española», en *Plenitud Africanista: imaginería oriental de los años 20. Catálogo de la exposición (Casa Molino « Ángel Ganivet », 23 de febrero-19 de abril de 2000)*, Granada, pp. 13-20.
- Anuario de Marruecos, Ceuta y Melilla (1935-1936)*, Casablanca, s. f.
- Anuario-guía Oficial de Marruecos. Zona Española : posesiones del Norte de África y Golfo de Guinea-Gibraltar*, Manuel L. ORTEGA (dir.), Madrid, 1924.

<sup>64</sup> *Tanger et Tétouan: les débuts de la photographie.*

<sup>65</sup> GÓMEZ FONT, MESSARI y FERNÁNDEZ SUZOR, 1993.

- Anuario-guía oficial de Marruecos y del África española*, Manuel L. ORTEGA (dir.), Madrid, 1930.
- BRAVO NIETO, ANTONIO (2000), *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Sevilla.
- (La) *campana de África: un encuadre aéreo. Catálogo de la exposición (Museu de Prehistòria i de les Cultures de València, 21 de junio-1 de octubre de 2000)*, Valencia, 2000.
- CÁNOVAS, CARLOS (1994), *Miguel Goicoechea: un pictorialista marginal*, Bilbao.
- CARBONELL, JORDI A. (2005), *Orientalisme. L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Barcelona.
- CARBONELL, JORDI, VÉLEZ, NORMA y ALCOLEA I BLANCH, SANTIAGO (2005), *Le grand tour: el viatge d'Antoni Amatller al Marroc l'any 1903*, Barcelona.
- CARRASCO GARCÍA, ANTONIO (1999), *Annual 1921: las imágenes del Desastre*, Madrid.
- CARRASCO GARCÍA, ANTONIO, MESA GUTIÉRREZ, JOSÉ LUIS de y DOMÍNGUEZ LLOSA, SANTIAGO LUIS (2000), *Las imágenes del desembarco: Alhucemas 1925*, Madrid.
- CARRASCO MARQUÉS, MARTÍN (1992), *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid.
- CASTILLO CÁCERES, FERNANDO y CABEZÓN PÉREZ, PILAR (2006), *La vida cotidiana en el Ejército (1855-1925): fotografías del Archivo General Militar de Madrid*, Madrid.
- COLA ALBERICH, JULIO (1949), *Amuletos y tatuajes marroquíes*, Madrid.
- COMPAÑY (1898), *Melilla 1898, Cuadernos* [reimpresión del Servicio de Publicaciones de la ciudad Autónoma de Melilla en 1997-1998], Melilla.
- DELACROIX, EUGÈNE (1984), *Viaje a Marruecos y Andalucía: cartas, acuarelas y dibujos*, Barcelona.
- DELACROIX, EUGÈNE (2000), *Viaje a Marruecos. Acuarelas*, París.
- DÍEZ SÁNCHEZ, JUAN (1997), *Melilla y el mundo de la imagen: aproximación a la fotografía, el cine y la televisión*, Melilla.
- ECHAGÜE, FRANCISCO (1999), *Recuerdo del viaje de la embajada española a Marruecos en 1894*, Melilla.
- FONTBONA, FRANCESC (1990), «Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna», *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, anejo al vol 11, Madrid, pp. 105-127.
- (La) *fotografía en las colecciones reales. Catálogo de la exposición*, Madrid, 1999.
- GARCÍA FIGUERAS, TOMÁS (1961), *Recuerdos centenarios de una guerra romántica: la guerra de África de nuestros abuelos (1859-1860)*, Madrid.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, RAFAEL (2002), *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*, Cádiz.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, RAFAEL (2005), *Gibraltar, sur de España y Marruecos en la fotografía victoriana de G. W. Wilson & Co.*, Cádiz.
- GIBERT RODRÍGUEZ, RAFAEL (1987), *Mis memorias: Paisajes y recuerdos*, Ceuta.

- GIL GRIMAU, Rodolfo (1988), *Aproximación a una bibliografía española sobre el Norte de África, 1850-1980*, Madrid.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1923), *Notas marruecas de un soldado*, Madrid.
- GÓMEZ BARCELÓ, José Luis (1992), *Mariano Bertuchi Nieto: ilustraciones*, Ceuta.
- GÓMEZ BARCELÓ, José Luis (2005), *Tiempo de guerra, imágenes de paz: iconografía militar de Bartolomé Ros*, Madrid.
- GÓMEZ FONT, Alberto, MESSARI, Saïd A. y FERNÁNDEZ SUZOR, Cecilia (coords.) (1993), *Tánger en blanco y negro*, Madrid.
- GOT INCHAUSTI, Antonio (2003), *Vistas de ciudades de Marruecos y una crónica gráfica del desembarco de Alhucemas (1925): colección de Agustín Marañés Morilla*, Ceuta.
- Guía del Norte de África y sur de España*, Manuel L. ORTEGA (dir.), Madrid, 1917.
- HERRERA ALONSO, Emilio (2000), *Cien aviadores de España*, Madrid.
- KURTZ, Gerardo F. y ORTEGA, Isabel (coords.) (1989), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- LITVAK, Lily (1984), *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo xx por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona.
- LITVAK, Lily (1985), *El jardín de Aláh. Temas de exotismo musulmán en España. 1880-1913*, Granada.
- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores (1989), «Historia gráfica del Protectorado de España en Marruecos: la sección fotográfica de la “Biblioteca General y Archivos” de Tetuán», *Encuentro Internacional «España y el Magreb: ¿Confrontación o entendimiento?» (Ojén [Málaga], 21-24 de mayo de 1989)*, Sevilla (inédito).
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1997), *Historia de la fotografía en España*, Barcelona.
- MARTÍN CORRALES, Eloy, SÁIZ VIADERO, José Ramón, GÓMEZ BARCELÓ, José Luis, SARO GANDARILLAS, Francisco, DíEZ SÁNCHEZ, Juan, MARQUÉS LÓPEZ, José, DELGADO LUQUE, Norberto (1999), *Memorias del cine: Melilla, Ceuta y el norte de Marruecos*, Melilla.
- MARTÍN CORRALES, Eloy (2002), *La imagen del magrebí en España: una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*, Barcelona.
- Marruecos, tres visiones, tres memorias. Catálogo de la exposición (Sevilla, 2001)*, Matalascañas (Huelva), 2003.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1988), *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1990), «El Norte de África, estrella del orientalismo español», *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, anejo al vol 11, Madrid, pp. 17-34
- MORETA-LARA, Miguel Ángel (2005), *La imagen del moro y otros ensayos marruecos*, Málaga.

- Ortiz Echagüe. *Catálogo de la exposición (Pamplona, 13 de junio-13 de septiembre de 1998)*, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ JOULIÁ SAINT-CYR, Carlos (1950), «El archivo fotográfico del Protectorado de España en Marruecos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 56, Madrid, pp. 385-388.
- ROMERO DE TORRES, Enrique (1934), *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid.
- RUBIO, Pilar (1998), *Nicolás Muller: la vida como objetivo*, Madrid.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1994), *Calvache. Fotografías de la historia. Catálogo de la exposición (Centro Cultural del Conde Duque, 1994)*, Madrid.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2000), *A través del espejo. Cómicos, trágicos y mitos: fotografías de Calvache*, Madrid.
- SEOANE, María Cruz (1983-1996), *Historia del periodismo en España (3 vols.)*, Madrid.
- SERNA, Alfonso de la, CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar, ARIAS ANGLÉS, Enrique, BURGUERA ARIENZA, Berta, SANTOS MORENO, María Dolores, VALLINA MENÉNDEZ, Sonsoles, GÓMEZ BARCELÓ, José Luis, ABAD GÓMEZ, José y DIZY CASO, Eduardo (2000), *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos. Catálogo de la exposición (Madrid, 14 de febrero de 2000)*, Barcelona.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1991), *Historia de la fotografía*, Madrid.
- Tanger et Tétouan: les débuts de la photographie, 1870-1900. Catalogue de l'exposition (Galerie Delacroix de Tanger, 20 juin-31 août 2003)*, París.
- UTANDE RAMIRO, María del Carmen (1987), «Inventario de la colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 64, Madrid, pp. 249-309.
- UTANDE RAMIRO, María del Carmen y UTANDE IGUALADA, Manuel (1993), «Enrique Simonet y la correspondencia artística en la Guerra de Melilla [1893] (con ocasión de un centenario)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 77, Madrid, pp. 187-244.

**PALABRAS CLAVE**

CEUTA, FOTOGRAFÍA, MARRUECOS, MELILLA, ORIENTALISMO, TÁNGER, TETUÁN.

