

¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de historia

M.^a DE LOS SANTOS GARCÍA-FELGUERA
Universidad Complutense de Madrid

A Roberto.

Pronto hará dos años que la imagen del cormorán negro de petróleo (fig. 1) se convirtió en el símbolo de una guerra. Una guerra de la que en 1991 y en un momento en que la información parecía no ya el cuarto poder, sino el primero, no vimos casi nada. Las imágenes de la CNN se repetían una y otra vez, pero siempre eran las mismas. Los «desastres de la guerra» no los pudimos ver porque no nos los enseñaron. Quizá los veamos cuando Herzog estrene su película rodada en los campos ardiendo de Kuwait.

Leyendo las palabras del director alemán sobre este rodaje es inevitable acordarse de algunos antepasados suyos. Al cineasta se le derretían los cables, le ardían las suelas de los zapatos y se le combaban las lentes de las cámaras. A Roger Fenton, un fotógrafo inglés, le pasaba algo parecido en Crimea en 1854: «Cuando cierro la puerta del carro, antes de preparar la placa, el sudor me corre por la cara y cae como si fueran lágrimas... El agua para el revelado está tan caliente que a penas puedo meter las manos»¹.

Fenton tenía problemas en el desierto, pero no era el único. En otoño de 1859 la irritación de O'Donnell alcanza el punto más alto. Es el presidente del Gobierno español, está furioso y no puede olvidar que es también un militar de alta graduación. Los cableños de Anyera han atacado a un grupo de soldados que

¹ Cit. en H. MILHOLEN: «Roger Fenton, Photographer of the Crimean War», en *Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions*, vol. III, 1946, p. 11.

construían una fortificación, han disparado un par de tiros y han tirado cuatro piedras al suelo. Ni él, ni la reina Isabel ni el partido que le sostiene —la Unión Liberal— están dispuestos a tolerarlo. Es cierto que estas cosas habían sucedido otras veces, que era algo casi habitual, pero la paciencia se agota. Es cierto también que el sultán se ha disculpado ante los diplomáticos españoles; incluso, Inglaterra, muy interesada en que las cosas no se muevan en el norte de África, ha intentado mediar en el asunto. Todo es inútil. La patria ha sido agraviada y hay que actuar: la respuesta es una declaración de guerra el 22 de octubre. Una guerra de desagravio, nadie lo duda, pero que oculta otra finalidad perversa: distraer a la opinión pública de los problemas internos del país y subir la temperatura de los sentimientos nacionalistas; es también una guerra de prestigio². Como lo fueron la tremenda expedición franco-española a la Conchinchina, en 1858, o la franco-inglesa a Méjico, en 1861, o la ilusoria anexión de Santo Domingo. Entre todas fue la guerra de Marruecos —iniciada el día de Santa Isabel al grito de ¡*Viva la Reina!*— la que subió más alto el termómetro del entusiasmo patriótico y la primera guerra española que tuvo una cobertura informativa «moderna».

La costumbre de llevar un dibujante al campo de batalla para que diese testimonio de lo que allí había sucedido —sólo de algunas cosas, evidentemente— es muy antigua. Quizá Apeles acompañó a Alejandro en sus guerras; tal vez Rodrigo Alemán asistiera a la campaña de Granada antes de esculpir la sillería del coro de la catedral de Toledo; consta que Carlos V llevó a Túnez a un pintor, Vermeyen, y sobre sus dibujos se tejieron los tapices; Vivant Denon —pintor y dibujante entre otras muchas cosas— fue con Napoleón a Egipto, y a partir de sus apuntes trabajó Gros, el creador de la iconografía romántica del emperador, en escenas cruciales para el futuro, como las de Abuquir, Nazareth y Jaffa. El proceso era siempre el mismo: se tomaban notas en el campo de batalla y después, en el taller, se componían las grandes máquinas históricas, capaces de conmover, asustar o enardecer a los súbditos.

También aquí, en 1859, se pensó en esta posibilidad. Barcelona se tomó en serio la guerra de Marruecos y la Diputación corrió con los gastos de un ejército de reserva, el de los voluntarios catalanes que mandaba el ya glorioso general Prim. Pero el sacrificio económico necesitaba una compensación de prestigio: lo menos que se podía hacer era dejar constancia de la participación catalana en una empresa de carácter nacional. Para ello decidió mandar a alguien con la misión de immortalizar los hechos, que sin duda habían de ser inmortales, de esa campaña. Nadie mejor que *Mariano Fortuny*, un joven nacido en Reus, como

² JOVER: *Homenaje a J. Vincke*. Madrid, 1962-3, vol. II, p. 776.

Prim, a quien la Diputación estaba pagando una estancia en Roma desde 1858 y de quien se esperaban grandes cosas.

Con esta idea se le llama de Roma y se le hace el encargo de pintar cuatro lienzos grandes y seis medianos de «los acontecimientos más memorables de la gigantesca lucha». Fortuny viene a Barcelona, acepta y pone sus condiciones. Quiere un criado y algunas cosas imprescindibles: «un antejo, una tienda de campaña, cuatro mantas de lana para abrigo de mi persona y criado, un par de sillas de tijera, una mesita...». El que le acompañe será Jaime Escriu, otro pintor, que más tarde se convertirá en su cuñado.

El joven, halagado por la misión y emocionado por la aventura, sale rumbo a Africa, con veinte años y cartas de presentación para O'Donnell, Ros de Olano y Prim, los jefes máximos del ejército. Se embarca, llega a Marruecos, como cuenta Charles Davillier, el 12 de febrero de 1860 y allí se queda un par de meses, hasta el 12 de abril. Durante su estancia entre los soldados tienen lugar dos batallas, la de *Wad-Ras*, el 23 de marzo, y la de *Samsa*, el 11 del mismo mes. Sin embargo, llega tarde a aquella que debía pintar, la de Tetuán, que se había librado el 4 de febrero, una semana antes de su llegada.

Pero no es Fortuny el único artista español que va a la guerra. Hay una novedad: en el campo de operaciones hay también periodistas y *fotógrafos*. Uno lo lleva Pedro Antonio de Alarcón.

El novelista granadino fue voluntario a la campaña para escribir, pero también para luchar, como explica en su *Diario de un testigo de la Guerra de Africa*. En calidad de asistente del general Ros de Olano, poeta y amigo suyo además de militar, tuvo permiso para «usar caballo, vivir en mi tienda particular y llevar mi criado, mis burros, mi fotografía...». Y esto no fue algo baladí: «Otro preparativo mucho más singular llevé a cabo en Málaga, que me costó bastante dinero y no me dió al fin gran resultado en Africa. Tal fue la recluta que hice de un fotógrafo, con su máquina y demás útiles de arte, mediante un ajuste alzado, a fin de sacar panoramas de los terrenos que recorriéramos, retratos de Cristianos, Moros y Judíos, y vistas de las ciudades que conquistásemos.» Cábeme la gloria de que aquel aparato fotográfico, llevado por mí al Imperio de Marruecos, fuese el primero que funcionara en él, así como tengo a dicha el haber sido yo también el primero que utilizó en aquella tierra el nobilísimo arte de la imprenta, publicando, como publiqué, un periódico en Tetuán... En cuanto a la fotografía, tuve que desistir de mis esperanzas a poco de acampar en Sierra Bullones, pues las continuas lluvias y otros contratiempos me demostraron que era casi imposible sacar vistas en aquellos parajes y circunstancias»³.

³ P. A. ALARCON: *Diario de un testigo de la guerra de Africa*. He utilizado la edición ilustrada de Gaspar y Roig, Madrid, 1860.

Alarcón abre un camino apasionante: ¿quién era el fotógrafo de Málaga que lleva a Africa? Es tentador pensar que se trate de José Spreafico, el mejor profesional que había en la ciudad andaluza por estos años, instalado en el número 3 del Pasaje de Larios a principios de los sesenta y, a mi modo de ver, el mejor fotógrafo español del siglo XIX. Spreafico fue quien hizo el *Album de Obras del ferrocarril de Córdoba a Málaga*, en 1867, y el *Recuerdo histórico de la Rábida*, en 1875, como homenaje a Cristóbal Colón, para la Exposición de Filadelfia de 1876. Pero esta identificación no deja de ser una hipótesis, arriesgada y sugestiva, pero hipótesis. Aunque también podría no ser absolutamente exacto el escritor en sus palabras y referirse a Facio, un fotógrafo que sí hizo fotografías de la campaña de Marruecos y del que sabemos aún menos que de Spreafico, como de casi todos los grandes fotógrafos que trabajan en España en el siglo XIX, a excepción de Clifford y Laurent.

La segunda hipótesis tiene más posibilidades de confirmarse, puesto que si comparamos la *Vista del campamento en el serrallo de Ceuta* (fig. 2) retratada por Facio, con una de las ilustraciones del *Diario* de Alarcón, la *Vista del serrallo* (fig. 3), podemos comprobar que son casi idénticas. El grabado sigue al pie de la letra la foto y las diferencias son mínimas, pero significativas, como después veremos. Contamos además con otro dato que nos suministra el libro: allí, después del título de esta ilustración, entre paréntesis, dice «de fotografía», como en otros casos nos da noticia de que el grabado se ha hecho a partir «de croquis» o «del natural».

Todavía hay otros hechos que pueden inducirnos a pensar que no fue Facio el único fotógrafo presente en esta guerra: el mismo Alarcón, el 23 de febrero de 1860, al describir la conferencia entre O'Donnell y Muley-el-Abbas, escribe en su *Diario* «Después llegaron los dibujantes Iriarte, Vallejo y algún otro, cuyo nombre no sé, así como *un fotógrafo con su máquina* —que, entre paréntesis, no pudo funcionar». Si se tratara del hombre que él había llevado y al que se había contratado en Málaga es difícil pensar que no recordara su nombre, y es difícil también que en una fecha tan avanzada aún continuara con él, después de lo que dice al principio de sus memorias.

El hecho de enviar un fotógrafo a la guerra era nuevo en España, pero no fuera. En 1854 un magnate de la prensa de Manchester, Thomas Agnew de la compañía T.A. and Son, de acuerdo con el gobierno inglés y el príncipe consorte Alberto, envió a Crimea a un fotógrafo, Roger Fenton. Hasta entonces, Fenton era un retratista que había trabajado para la familia real y que se especializó en hacer fotografías del British Museum. Fue a la guerra de Crimea exactamente para «hacer una serie de retratos de escenarios y personas, con el fin de ilustrar lo mejor posible los aspectos de la campaña». Con esta misión, que en realidad

era una operación de imagen, salió de Gibraltar acompañado de un ayudante, Marcus Sparling, un furgón —con el que se retrató—, cinco cámaras, setecientas placas de vidrio y cuatro caballos, que compró en Gibraltar. Llegó al puerto de Balaklava en el Mar Negro en marzo de 1855, bien provisto, como Fortuny, de cartas de presentación del marido de la reina Victoria que era un gran aficionado y coleccionista de fotografía.

Fenton pasó allí unos meses —la primavera y el verano— y no se divirtió: a poco de llegar se rompió varias costillas en un accidente, en otra ocasión el techo de la tienda oscura en la que revelaba las placas se voló muy cerca del campo de batalla; y como recuerdo de la expedición se llevó de regreso a Londres el cólera. Pero, también se llevó trescientas sesenta placas impresionadas por medio de *colodión húmedo*. Se trata de un proceso para fotografiar muy trabajoso, descubierto en 1848 y habitual en la mitad del siglo para este tipo de trabajos fotográficos. La placa se humedece inmediatamente antes de impresionarla —antes de disparar— y se tiene que revelar al instante, con lo que esto significa: es necesario tener la tienda oscura al lado, se corre el peligro de que la temperatura alta haga hervir los líquidos, inutilizándolos y haciéndolos peligrosos para la integridad física del fotógrafo, etc.; pero es una técnica que permite una enorme precisión en la imagen y un lujo de detalles imposibles de conseguir antes por medio del calotipo, más propio para el desvaído pseudopictórico de Julia Margareth Cameron o de Lady Clementine Hawarden.

Las fotos de Fenton se expusieron en Londres a la vuelta y también en París; Agnew las vendió pegadas sobre un soporte de papel y con títulos, pero, sobre todo, se utilizaron para hacer grabados en madera que aparecían en el *Illustrated London News*. Su misión era retratar y hacer digerible para el público, para la opinión pública —esto era lo importante— una guerra desastrosa y muy criticada, nada popular, que se hacía impopular con las noticias que William Howard Russell, corresponsal del *Times*, enviaba a diario desde el campo de operaciones. La guerra de Crimea fue, como la de Marruecos en España, la primera que tuvo una cobertura informativa moderna.

Lo que Fenton retrató, porque como retratista siguió ejerciendo en Crimea, fueron generales, altos oficiales muy ecopetados, soldados rasos, regimientos —*El regimiento 57*— y campos de batalla, antes o después —*El Valle de la Sombra de la Muerte*— (fig. 4) nunca durante la misma, porque los medios técnicos no se lo permitían. Vistas hoy sus fotos nos pueden parecer cómodas, pero no lo fueron para él, que escribía a su familia el 24 de abril desde el Valle de la sombra de la Muerte: «Llevé el carramato casi hasta el extremo a donde quería ir, y luego me adelanté para encontrar el sitio apropiado. Apenas había comenzado cuando un revuelo de polvo tras la batería de cañones nos advirtió que algo se acercaba.

No podíamos verlo, pero otra polvareda, aún más próxima, confirmaba que venía directamente, y un momento después ya lo teníamos encima. Estaba claro que la línea de fuego estaba en el mismo punto que yo había elegido, con lo que, a regañadientes, opté por otro panorama del valle, a cien yardas del mejor punto»⁴.

Se puede argumentar que Fenton retrató estas cosas porque esa era su misión —mostrar una guerra «light»—, pero es probable que sin indicaciones de instancias superiores los resultados hubieran sido los mismos, por el mero hecho de que la fotografía no tenía tradición. Hasta 1860, con Beato en Tientsin, no aparecen cadáveres como protagonistas, y ya desde entonces, con la guerra de Secesión americana, hasta hoy, no dejarán de hacerlo.

Facio retrató cosas parecidas a las de Fenton, por la similitud de la misión —aunque en este caso no conozcamos todavía quién le enviaba ni por qué— y por la similitud de las limitaciones del medio: retratos de militares, vistas del campamento —*Serrallo en Ceuta, Una misa de campaña...* (fig. 5) los periféricos de la guerra, no las unidades centrales.

El serrallo en Ceuta es la mejor ilustración de las palabras de Alarcón cuando lo divisa desde el barco, o viceversa: «Más allá —de un rebaño de vacas— distinguimos como otro rebaño blanco que formaba líneas regulares en la ladera de una colina; encima de éste se veía otro más numerosos, y después otro mayor, rodeando un gran edificio medio arruinado, en una de cuyas torres ondeaba la bandera española...-¡Aquellos rebaños eran las tiendas de campaña de nuestro Ejército, acampado en las alturas del *Otero* y al lado del *Serrallo*. Finalmente, cerraba este pintoresco cuadro una doble cadena de montañas, verde la de delante y blanca y escarpada la de detrás...».

También Fortuny, como Fenton y Facio, hizo retratos —*el oficial Carlos Letana, Ferracchi, coronel de caballería, la jaca del general Prim, campamento marroquí ante las murallas de una ciudad, paisajes marroquíes*— y tomó apuntes de acciones de guerra —*caballería árabe, la batalla de Wad-Ras...*—. Pero no fue esto lo fundamental. La actividad del pintor en Marruecos fue incansable y tenemos noticias de ella por Charles Yriarte y Pedro de Madrazo, otro futuro cuñado. Con un permiso de Prim residió con el estado mayor y se metió por todas partes —autorizadas y prohibidas—, poniéndose en peligro en más de una ocasión. Renunció a vivir en un palacio «bello como la Alhambra», que O'Donnell dio a Alarcón y a Yriarte en Tetuán. Prefería mezclarse con los africanos y acudir a los lugares en los que ellos se reunían, vestido como uno más y llenando cuadernos de apuntes a lápiz y a la acuarela, que le servirían toda su vida.

⁴ Citado por B. NEWHALL: *Historia de la fotografía desde sus orígenes a nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 85.

«Ofrecimos hospitalidad a Fortuny, escribe Yriarte, mas a él le eran necesarios los chiribitiles del barrio de los judíos, las extravagantes y ennegrecidas cavernas donde se reunían los vencidos, la impresión de la calle, es espectáculo de la vida oriental, el episodio característico. Durante su permanencia en la ciudad vivió al aire libre, ocupado en coleccionar los documentos que debían servirle para pintar sus primeros cuadros importantes; se limitó a reproducir el bello patio blanco de nuestra vivienda, cuyos muros se hallaban adornados de azulejos»⁵. Africa, como antes a Delacroix, le suministró a Fortuny motivos que fueron una fuente inagotable para su trabajo en el futuro.

Mientras tanto, la gestación y la realización del encargo de la Diputación fue muy trabajosa y, vista desde ahora, resulta muy significativa. Tras su primera estancia en Africa, Fortuny pasa por Madrid, donde se queda unos días, y de aquí va a Barcelona. De allí, y con el encargo y el dinero —4.000 reales— para estudiar las obras de Horacio Vernet, viaja a París y permanece cerca de dos semanas. Su misión en la capital francesa era estudiar los cuadros de historia del por entonces más célebre practicante del género, y, concretamente, *La Batalla de Smalah de Abd-el-Kader*, un lienzo con más de veinte metros de largo, narrando un episodio de la guerra de Argel, pintado en 1843 para la Galería Histórica de Versalles, que se consideraba el no va más en este tipo de temas. Pero, tampoco en París aprendió la lección «que debía». No se fijó en la Pintura de Historia, aprendió la lección del «tableautin» que le dieron los cuadros de Meissonnier, y que sería bastante más fecunda que la de Vernet para su futuro.

De nuevo en Roma, a principios de 1861, trabaja en dos bocetos, pero el cuadro va lento y su cliente, la Diputación, se inquieta. Para tranquilizarla, Fortuny envía varias obras que se exponen en Barcelona a principios de 1862: «como una pequeña prueba de los trabajos que me propongo ejecutar sobre la guerra de Africa, tengo el honor de ofrecer a V.E... una escena de costumbres en un interior marroquí. Si mi primer trabajo merece la aprobación de V. E. le ruego me haga la distinción de aceptarlo como una de las pequeñas pinturas representando episodios de la gran guerra y colocarlo en el Museo Provincial como el primero ofrecido por un pintor catalan». Así la recibe la Diputación, con el mayor placer y llena de orgullo, según las palabras del presidente. Pero Fortuny se refiere a *La Odalisca*, no a una batalla. Ninguno de los cuadros enviados era una batalla —lo que en realidad se le había pedido—. Sólo había un boceto de batalla en una fotografía, identificada por todos entonces, incluida la prensa que se ocupó de él, con la de Wad-Ras. Los intereses de Fortuny estaban claros.

⁵ Cit. por J. YXART: *Fortuny. Noticia biográficas y crítica*. Barcelona, 1881, p. 52.

Es muy significativo del rumbo que toma este pintor el hecho de que cuando la Pintura de Historia está viviendo su etapa dorada en España —*El testamento de Isabel la Católica*, de Rosales, es de 1864— y consiguiendo los máximos premios en las Exposiciones Nacionales, los certámenes más importantes que vive el país, Fortuny no se preocupa por ese tipo de cuadros. Anda ocupado en temas de la vida cotidiana, sin anécdota. El pintor, internacional ya en 1860, no se siente motivado a exaltar las glorias catalanas ni sus intereses artísticos le llevan hacia esa gran pintura. Más modesto en sus empeños —y más moderno, añadiría— le interesa lo estrictamente pictórico. Batallas: la de Tetuán no se acabará, sí la de Wad-Ras, de tamaño menor, pero con la misma concepción de muchas figuras pequeñas en movimiento, en lugar de pocas, grandiosas y teatrales, como era preceptivo en la Pintura de Historia.

La Diputación, como una mujer olvidada, fue paciente con su pintor. Ya el 11 de diciembre de 1860 le había mandado lo que necesitaba, hasta la ropa —«el álbum y efectos traídos de Africa, acompañándole un poncho, un ros y unos pantalones y un traje de voluntario catalán, usados en la campaña»—; en septiembre de 1862 no se opuso a que volviera a Marruecos otros dos meses, «con el fin —con la disculpa mejor— de refrescar sus impresiones y dar el posible colorido de verdad a las pinturas sobre la guerra de Marruecos», le dio 10.000 reales más para gastos y la prorrogó la pensión por otros dos años, esperando que «volviera» y pintara de una vez la *Batalla de Tetuán*. Fortuny remoloneaba: a veces le dedicaba un rato, incluso una temporada, pero desde 1863 otras seducciones le llevaban por otros caminos y *El Coleccionista de Estampas* es la primera prueba de sus andanzas por ellos.

La Diputación siguió siendo paciente hasta que se hizo realista y decidió «librar al pintor... del compromiso contraído de pintar cuatro grandes lienzos y seis medianos..., limitando aquel a entregar, concluido, el gran cuadro que trabaja en Roja sobre la batalla de Tetuán»⁶. Esto fue el 31 de marzo de 1863, pero ya era tarde. El entusiasmo del joven catalán se había enfriado y aquella *Expugnación del campamento marroquí por las tropas españolas el 4 de febrero de 1860* —la tarea— no prosperaba.

Durante estos años, de vez en cuando, la Diputación había recordado al pintor sus obligaciones, sin conseguir nada. Por fin, irritada ella también y cansada, le

⁶ «colocar en el Salón de sesiones dicho gran lienzo... y encargarle tres lienzos y un recuadrillo sobre los hechos memorables de la guerra de Grecia por los catalanes y de los vocales del antiguo Consejo de Cataluña que son necesarios para ocupar los paños de pared de dicho salón de sesiones, que quedarían vacantes después de la colocación del cuadro de la Batalla de Tetuán».

dio un ultimátum a través del embajador en Francia, Salustiano de Olózaga. El momento no podía ser más inoportuno ni más significativo tampoco. Fortuny exponía y arrasaba en París con *La Vicaría* y lo último que ocupaba su cabeza en esos momentos era aquella máquina gigantesca. Se excusa, habla de «las exigencias de su arte», que le impiden saber cuándo acabará y propone devolver el dinero y que se «confíe el provecho y la honra de la empresa» a un artista «más digno»⁷.

Como casi siempre el resultado es un texto notarial: aquella nota en la testamentaría del pintor en la que se registra, sin título siquiera, con el número 12: «Por un cuadro que pintó Fortuny y compró la Diputación Provincial de Barcelona... 50.000 francos»⁸...

Los verdaderos frutos de los viajes de Fortuny a Africa fueron una buena cosecha de acuarelas y dibujos, impresiones vivas y rápidas de la vida allí, no sólo de la vida del ejército, apuntes de batallas también. Con esa rapidez que le caracterizaba y que retrató Davillier como nadie, a propósito de una excursión a Guadix en 1871 —«Suivant son habitude, il avait presque toujours le crayon à la main, traçant vivement un croquis, tandis qu'on sellait sa monture ou qu'on faisait cuire les oeufs à la posada»—, Fortuny se metía por todas partes y se mezclaba con los marroquíes. La mayor parte de sus dibujos y acuarelas son apuntes de lo inmediato, de lo intrascendente —*Nuestra tienda de campaña (fig. 6), el interior de la casa donde pasamos los primeros días en Tetuán, el zaguán de una posada, tipos árabes, judíos..., patio encalado con azulejos de la casa de Tetuán*—. Fortuny buscó en el norte de Africa lo que buscaría toda su vida: lo cotidiano, lo inmediato, lo de todos los días, aunque esa cotidianeidad fuera la de un siglo atrás. Para él, *El Contino*, *El coleccionista de estampas* o *La vicaría* eran tan cotidianos como *un muchacho árabe, una joven judía, sus hijos en el salón japonés o el niño que toma el sol en la playa de Pórtici*.

Fortuny es insensible a las grandes máquinas de la Pintura de Historia. Ni su estancia en Roma, donde lo tenía todo a la vista, ni el paso por Madrid y *Las Lanzas* en el Prado, con la epopeya de Felipe IV, ni la estancia en París en busca del modelo y la inspiración de Vernet en la galería de Versalles, fueron capaces de despertar en él algo que no existía: el interés por lo grandilocuente o simplemente por lo épico. Marruecos fue para él, como antes lo había sido para Delacroix y

⁷ La devolución de los 4.200 escudos no fue tan sencilla, sin embargo, y en marzo de 1873, hubo otra reclamación, por medio del cónsul español en Roma.

⁸ A. MATILLA TASCÓN: «Testamentaría del pintor Fortuny». BSSA. Valladolid, 1979.

como poco después lo sería para Tapiró, una luz blanca y cegadora, una paleta clara, unos colores vivos, unos tipos, un ambiente y unos temas; pero, de ningún modo un motivo de exaltación romántica y patriótica, bastante pasada de moda ya entonces. A Fortuny le atrajo aquello que atraía también a Alarcón cuando describe Ceuta recién llegado: «es el *desorden más armonioso* que pueda verse. Ni el lápiz ni la pluma, ni la misma fotografía bastarían a reproducir sus multiplicadas fases».

Fortuny ocupa un lugar importante dentro de la pintura de temas orientales, es el cabeza de fila de toda una escuela de pintores orientalistas italianos y el responsable del interés de muchos americanos por Africa. Sin embargo, la lección más fecunda que él trae, o que lleva a Italia desde el norte de Africa es la mejor lección que se podía obtener, la del color y la luz, y eso es evidente en sus acuarelas, más que en sus pinturas al óleo. Una luz que volvió a encontrar en Granada; por eso, le fascinó la ciudad y se fue a vivir allí mientras pudo, y una luz que halló de nuevo en el sur de Italia, en Pórtici.

No hay heroísmo en *La batalla de Tetuán*, ni en la de *Wad-Ras*, como tampoco lo hay en las fotos de Facio —ni lo había en las de Fenton—, ni en la fotografía anónima del *Paso de las tropas de O'Donnell a la vuelta de la campaña de Africa por Madrid* (fig. 7) ni en el cuadro que pintó José Domínguez Bécquer y en el que merece la pena detenerse un momento.

El pintor de cámara de los Montpensier en Sevilla, tío del poeta y de Valeriano, hizo por encargo del Ayuntamiento de Sevilla una *Batalla de Wad-Ras*. También a él le costó terminarla, y trabajó desde 1866 hasta finales de 1870. La escena recoge el momento en que O'Donnell está a punto de estrechar la mano de Muley-el-Abbas, el sultán de Marruecos. El cuadro (Sevilla, Reales Alcázares), que se podría titular *La rendición de Wad-Ras* o *La paz chica*, como se le llamó al pacto que acabó con esta guerra, es una pintura fría y oficial, que recoge una anécdota de la Historia con el recuerdo evidente de *Las Lanzas* de Velázquez en las actitudes, en la composición e incluso en el caballo que nos enseña la grupa. El cuadro no pasa de ser, como le reprochaban algunos a Velázquez, una —esta vez floja— galería de retratos.

Tampoco hay heroísmo en *El general Prim seguido de los voluntarios catalanes y el batallón de Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán*, que pintó Sans i Cabot (Montjuic, Museo Militar), también para la Diputación de Barcelona, ni en la *Batalla de los Castillejos*, del mismo artista (Madrid, Museo del Ejército), posiblemente el cuadro pintado para O'Donnell como *Episodio de la guerra de Africa*; ni en los de Atienza (Museo Romántico), que recogen el *Desfile del ejército vencedor por las calles de Madrid ante el congreso de los diputados* y en la *puerta del sol*, entre arcos triun-

fales; ni en el de Eduardo Cano, *De vuelta de la guerra de Africa* (Museo Romántico), que es una escena de interior, un reencuentro del soldado con la familia⁹.

No hay heroísmo en estos cuadros, ni en las fotos, ni en los grabados y litografías que se publicaron a centenares. Hay documentos. Pero en la *Batalla de Tetuán* de Fortuny y en la de *Wad-Ras*, en la *Batalla de Tetuán* de Rosales o en el boceto para la *Batalla de los Castillejos*, del mismo pintor, hay luz, movimiento y color, algo que todavía no tenía la fotografía y que le faltaba radicalmente a la pintura mala. El lápiz o el pincel, a mediados del siglo XIX, captaban los movimientos con una rapidez que de ningún modo se podía permitir la fotografía. Fenton tardaba entre diez y veinte segundos para las placas grandes y unos tres para las pequeñas, y a Facio no le iba mejor. La mano del dibujante era más rápida para tomar apuntes y así los dibujos son más vivos y tienen más movimiento que las fotos. Como ha señalado Román Gubern en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, la fotografía en estos años tiende a asumir la función tradicional de la pintura de paisaje, mientras el dibujo y la pintura también —y estoy pensando en Fortuny y Rosales— tienden a llenar los huecos que la fotografía todavía no es capaz de llenar: la instantaneidad y el color; el dibujo es reportaje de acción y la foto paisaje.

Comparando la foto del *Serrallo* (fig. 2) con el grabado que aparece en el *Diario* (fig. 3) encontramos muchas semejanzas, pero también algunas diferencias. El grabador se ha inspirado directamente en la foto, pero en el grabado vemos bien a los soldados pulular entre las tiendas, mientras en la foto se nos desdibujan; incluso, para dar color local y veracidad a lo que en definitiva es una imagen de guerra, el grabador ha incluido un par de soldados que caminan —una acción que no puede mostrar la foto— y llevan un herido en camilla; la foto, menos caritativa con nosotros, nos permite ver el polvo del desierto —el mismo del que hablaba Fenton unos años antes—, mientras el grabado lo ha eliminado; en él todo es más limpio, más aséptico; tampoco hay pitas en el grabado, las pitas pinchan, son molestas como el polvo y pueden causar mal efecto; mejor sustituirlas por unos arbustos limpios y recortados. El documento que era la fotografía de Facio ha pasado a ser una *imagen pintoresca* en el grabado, pero no épica.

⁹ Dada la publicidad que tuvo esta guerra y las pasiones que despertó, contamos con una iconografía amplísima, tanto en pintura como en grabados. Para los cuadros, véase el estudio de Pilar CAPELASTEGUI: *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*. Memoria de Licenciatura inédita, leída en Madrid, Universidad Autónoma, en 1985. Quiero agradecer a la autora su información, que, desgraciadamente, conocí después de tener el texto escrito.

En la pintura de Fortuny hay movimiento y color, pero no hay epopeya. No hay epopeya en la inconclusa *Batalla de Tetuán*, sólo un gigantesco friso de soldados y caballos, de nueve metros por tres, que le había obligado en 1863 a cambiarse de taller por falta de espacio y que, abandonado a su suerte, ocupaba toda una pared del nuevo como un elemento más de la decoración, entre cobres, armas, lozas y otros cacharros antiguos. Su cuadro fracasado viene a ser una constatación de la imposibilidad de hacer Pintura de Historia a mediados del siglo XIX, la impotencia de la pintura para crear grandes máquinas históricas a la manera tradicional. La imposibilidad del Arte, porque no otra cosa sucede con la literatura, por ejemplo, para levantar monumentos; es decir, para conservar la memoria de las grandes batallas. *La Carga de los Mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa*, son los últimos cuadros de Historia que se pintan en España, por mucho que luego venga toda la ristra inacabable de *pintores oficiales de historia* con sus innumerables medallas a lo largo del siglo. En realidad, no se trata ya de Pintura de Historia, sino de anécdotas históricas.

Una vez más, le dejo la palabra a Alarcón, porque él explica esta imposibilidad mejor, al describir la formación de un campamento —el de la Concepción, en el camino de Tetuán, el 14 de diciembre: «vulgar y prosaica parecerá la *Beocia* de mi poema; pero no lo habría sido menos la del Cantor de Aquiles si la hubiera escrito en la tienda de Patroclo para ser leída por los asistentes de Agamenón. La poesía sólo suela bien a larga distancia de las cosas; las figuras retóricas, como las grandes montañas, son para ser vistas desde lejos. Yo no comprendo la *poesía épica de la actualidad*; dadme dos siglos de intervalo, o *matad a todos los testigos* presenciales de esta Guerra (fig. 8), pegando además fuego a cuantos periódicos la sigan al día, y ya veréis cómo escribo enumeraciones en toda regla, diciendo que los gallegos beben las aguas del Miño y llamando a los navarros «Hijos del Pirene» ¡Puede que entonces encontrara muchos Diomedes y Ayaxes en estos capitanes y coroneles que se han batido ya contra tres o cuatro moros cada uno, pero que tienen la desgracia de ser contemporáneos de la Historia!».

El siglo XIX, con su interés por la Historia, desenmascara muchas cosas, entre ellas los *desastres de la guerra*. Ya no hay sólo generales victoriosos, hay también muertos con nombre y apellido, reconocibles en las fotografías; hay miseria y campos de batalla que quedan sembrados de balas de cañón. Ya no se pueden mantener por más tiempo las ficciones. Ya es imposible encontrar grandeza en la masacre y la imagen del cormorán negro de petróleo, nadando en otro mar negro y sustituyendo a los muertos del desierto y a las ciudades destruidas, no hace más que darle la razón a ese siglo que ahora tenemos de moda.

Madrid, mayo 1992.

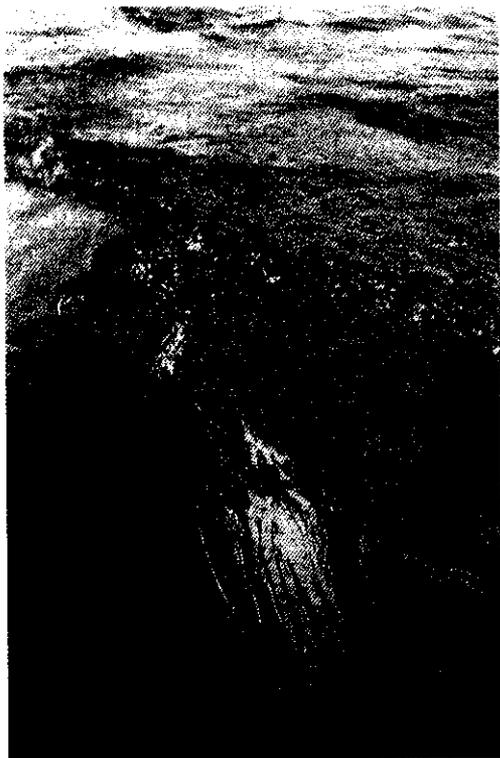


Lámina 1.—*Fotografía de un cormorán «usada» en la guerra del Golfo.*



Lámina 2.—*Facio: «Vista del campamento en el Serrallo de Ceuta».*

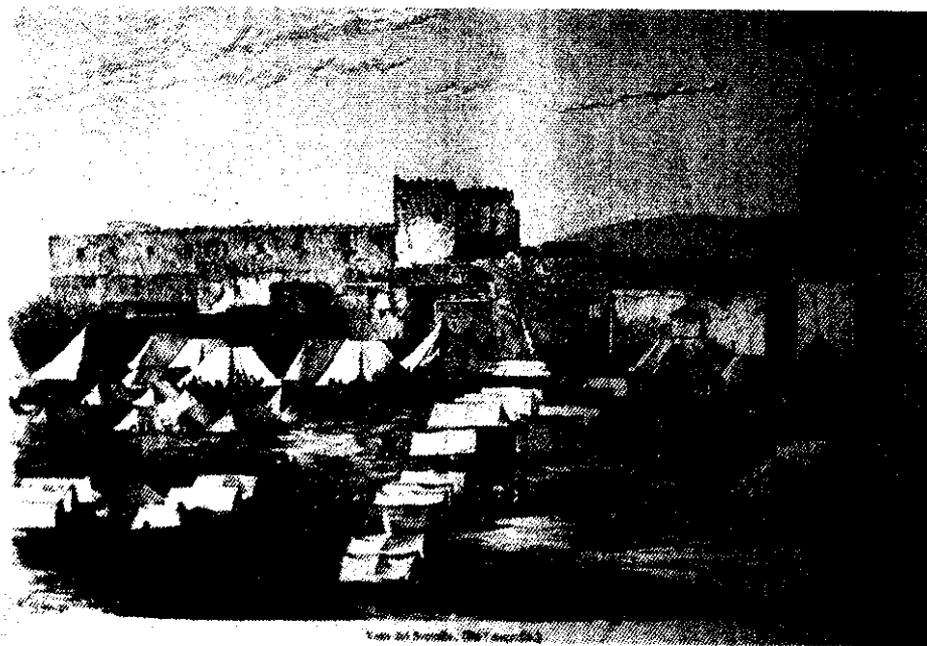


Lámina 3.—Rico: «Vista del serrallo. (De fotografía)».



Lámina 4.—R. Fenton: «El valle de la sombra de la muerte».

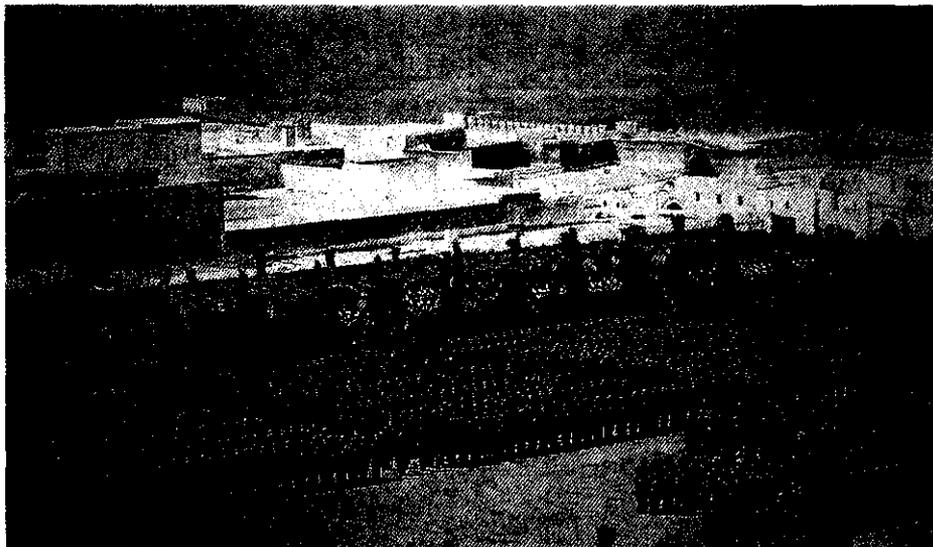


Lámina 5.—Facio: «Misa de campaña en Tetuán».



Lámina 6.—M. Fortuny: «Nuestra tienda».

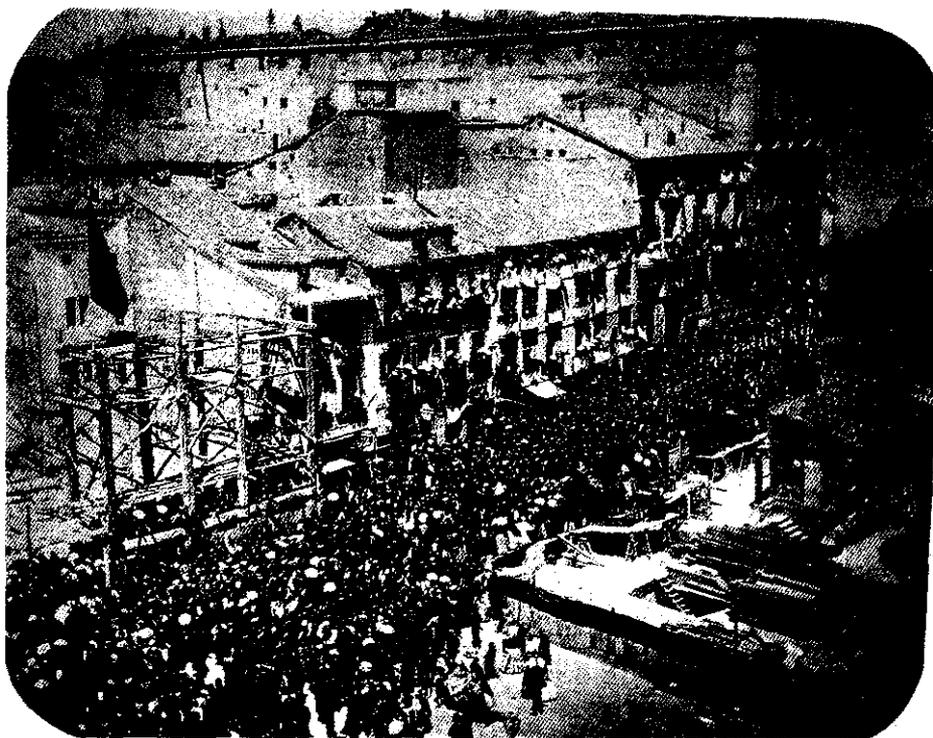


Lámina 7.—Anónimo: «Paso de O'Donnell y las tropas de vuelta de la campaña de Africa».

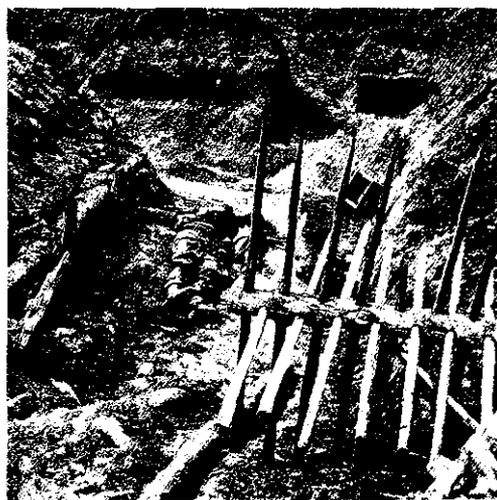


Lámina 8.—Anónimo: «Soldado confederado muerto en la trinchera en Petersburg».