

Estambul: iconografía de una fascinación

Patricia ALMARCEGUI ELDUAYEN

Universidad Internacional de Cataluña
palmarce@uic.es

RESUMEN

Este artículo reúne una serie de representaciones iconográficas que muestran cómo Estambul ha fascinado tanto a Oriente como a Occidente. Los elementos que más han llamado la atención a los viajeros han quedado recogidos en las obras de diversos pintores, en cuyos cuadros encontramos retratos del sultán, odaliscas, harenes y paisajes, como la vista del Cuerno de Oro o de Santa Sofía.

Palabras clave: Estambul, fascinación, Oriente y Occidente, harén, imaginario.

ABSTRACT

This article presents a series of iconographic representations that show how Istanbul has fascinated both Orient and Occident. The elements that attracted attention of the travelers have been painted in the works of several artists, in whose pictures we can find sultan's portraits, odalisques, harems and landscapes, like views of the Golden Horn or the Hagia Sophia.

Keywords: Istanbul, fascination, Orient and Occident, harem, imaginary.

El objeto de este artículo es mostrar a través de fuentes iconográficas la forma en que Estambul ha fascinado y fascina a Oriente y a Occidente. La fascinación se define como una atracción irresistible hacia algo y como engaño o alucinación. En todos los casos, señala una vinculación a algo irracional. Los ejemplos empleados son, en su mayor parte, imágenes realizadas por viajeros, pintores y escritores, independientemente de que el viaje fuese o no el objeto de su desplazamiento. En los casos en que además escriben libros de viaje u otros textos, las descripciones permiten comparar los elementos verbales con los visuales. Esta relación pone en evidencia cómo se complementan y nunca se excluyen los dos lenguajes, y la necesidad de estudiarlos en un conjunto total de relaciones. La investigación de ambos lenguajes se dirige hacia el análisis de la que llegó a ser capital del Imperio Romano de Oriente, de Bizancio y de la Turquía otomana: Estambul.

La primera imagen remite a una historia bien literaria. Tras la conquista de Estambul por los otomanos en 1453, Mehmet II se proclama sultán. Su ambición conquistadora se modela a imagen de Alejandro Magno, la historia de otra fascinación. En 1480, el sultán pide a la Serenísima República de Venecia que le envíe un pintor a su corte, pues conoce y le atrae la pintura veneciana. Ésta envía a Gentile Bellini, quien pinta un retrato de Mehmet II que pone en evidencia la dialéctica compartida de fascinación entre Oriente y Occidente. El retrato (Figura 1) muestra de forma magistral la magnificencia y el poder del personaje que hace tambalear a los estados europeos al situarse en su mismo espacio y, por lo tanto, a su misma altura. Bodin, Montesquieu, Voltaire y Boullainvilliers, entre otros, darán cuenta de ello. El retrato enmarca a Mehmet II, posiblemente, en el pórtico de la iglesia de San Zaccaria de Venecia, una inserción arquitectónica que le dota de autoridad. Al mismo tiempo, esta perspectiva le distancia del espectador, un efecto que aumenta al situar un parapeto en la parte delantera del retrato que se interpone entre el observador y el sultán. A la izquierda y en latín, se puede leer la frase "*Victor orbis*", conquistador del mundo, y en la parte superior aparecen las tres coronas que simbolizan los tres grandes imperios de Mehmet II: Grecia, Trabisonda y Asia. Como es frecuente, pocos elementos designan a primera vista el origen otomano del sultán. Uno se encuentra en el centro, con la luz que siempre desprende el blanco: un inmenso turbante casi desproporcionado. Este motivo, cuya representación proviene de los intercambios de embajadas y comerciantes de Venecia con Damasco, se convierte en un motivo recurrente en la pintura holandesa de costumbres y bíblica del XVII, que todavía está por investigar¹.

¹ Para los inicios de la moda turca en pintura, *vid.* Raby (1982) y Goetz (1938: 105-115).



Figura 1. G. Bellini, *Mehmet II* (1480), National Gallery.



Figura 2. S. Ahmed, *Retrato de Mehmet II* (1480), Museo de Topkapi.

Destaca el rojo veneciano del cuadro; excita la retina y, de nuevo, da un mayor empaque a la representación. El encuentro entre el sultán y Bellini es posiblemente el tema principal, aunque velado, de la novela *Me llamo rojo* de O. Pamuk. Oponiendo la pintura veneciana a la de los miniaturistas otomanos –que nunca debe mostrar el alma o las huellas del artista–, uno de ellos proyecta a escondidas la *maniera* en su obra, lo que da lugar a una trama rodeada de los estereotipos de la dialéctica Oriente-Occidente que Pamuk conoce tan bien. Y sólo desde el rojo del retrato del sultán puede escribir un extraño y ajeno capítulo en el que el color habla en primera persona y da lugar al título del libro. Un retrato por el que, una vez terminado, Mehmet II no muestra demasiado interés, pues corre por los bazares de Estambul hasta que es comprado por los venecianos (cfr. *Bellini and the East* 2006: 42). La historia de una fascinación que muestra cómo los fragmentos deben reinventar los sucesos para descubrir sus cruces permanentes.

Paralelamente al retrato de Bellini, el pintor de la corte otomana S. Ahmed pinta de nuevo a Mehmet II (Figura 2). Los artistas de la corte otomana forman parte de la organización administrativa del palacio y, como oficiales a sueldo, pertenecen a una misma organización llamada *Ehl-i-Hiref* (artistas). En el retrato de Ahmed desaparece el juego de perspectivas, también la proximidad o el alejamiento del sultán con respecto al espectador. Su figura plana ocupa toda la superficie de la pintura.

De nuevo, al igual que en la pintura de Bellini, todos los elementos iconográficos están al servicio del poder que debe irradiar la figura de Mehmet II. Los pliegues de su ropaje, característicos de la tradición miniaturista turca desde M. Siyah Qalam, dotan al cuadro del movimiento que debería haberle dado la perspectiva. Asimismo, el contraste entre la oscuridad y la claridad de los pliegues del mismo color crea la impresión de que el sultán está iluminado desde dentro. Destaca, frente al cuadro de Bellini, la delicadeza del sultán. La rosa que aspira muestra el refinamiento de Mehmet II,

protector de las artes y las ciencias, como lo serán los sultanes venideros –sobre todo hasta Mehmet III, tras cuyo reinado comienza la decadencia política–. El brazo derecho aprieta con fuerza un pañuelo blanco. Está situado justo debajo del turbante y juntos organizan el centro y la vertical del cuadro. Este gesto de tensión hacia el que se desvía rápidamente la mirada muestra la fuerza física que tiene y administra Mehmet II, así como el movimiento. Ahmed consigue hacer dos retratos diferentes en su pintura: el del carácter interno del sultán, caracterizado por su refinamiento y delicadeza, y el externo, su fuerza (Bagci y Tanindi 2005: 262-271).



Figura 3. Visión comparada de los retratos de Mehmet II realizados por Bellini y Ahmed.

En 1553, el comerciante, pintor y editor flamenco P. Coecke (1502-1550) publica *Les moeurs et fachons de faire de Turcs*. El objeto de su viaje a Estambul, con una embajada comercial, es vender tapices de Bruselas. No lo consigue, pero hace una serie de xilografías que muestran las costumbres de los turcos otomanos y que recoge en el libro mencionado. La obra forma parte de una tradición de las embajadas, principalmente francesas y flamencas, que muestran gráficamente los tipos –más que costumbres– de los hombres y mujeres turcos. Coecke pertenece al contexto de la pintura flamenca. Trabaja como aprendiz en el taller de Brueghel El Viejo, quien llega a ser su yerno. A la vuelta de su viaje, reproduce cuadritos de madera de los grabados anteriores para abastecer el mercado, lo que pone en evidencia la proyección de la moda turca en las cortes de los estados europeos. El grabado (Figura 4) muestra a Solimán (1520-1566) atravesando el hipódromo, centro neurálgico de la ciudad y uno de los lugares comunes en las representaciones de los viajeros. El obelisco a su izquierda y la cúpula, probablemente de la mezquita de Santa Sofía, detrás conforman el itinerario habitual del sultán cuando va



Figura 4. P. Coecke, "Solimán", en *Les moeurs et fâchons de faire de Turcs* (1553).

desde el palacio de Topkapi a la mezquita y viceversa. Es éste un recorrido que aparecerá recogido multitud de veces en los grabados y pinturas posteriores de la ciudad. Las ruinas griegas que lo enmarcan y ocupan la mitad del cuadro y su fondo relacionan a Oriente con Occidente, pues muestran el pasado griego y, por lo tanto, común.

En este mismo contexto, el embajador de Francia en Constantinopla Ch. de Ferriol publica en 1714 *Recueil des cents estampes représentant différentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du Roi à la Porte. Et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. Le Hay*, y una segunda parte en 1715, *Explications de cent estampes avec de nouvelles estampes de cérémonie turques qui ont aussi leurs explications*. La obra tiene un gran éxito y se convierte en la fuente más importante para la pintura europea posterior de tema turco. El libro reproduce imágenes de hombres y mujeres con los trajes y ornamentos característicos de sus profesiones junto con grabados de sus costumbres, como fumar en pipa de agua, lavarse los cabellos,

jugar a la *mancala*, etc. El éxito de la obra se debe a los años de convivencia de los turcos

y los estados europeos, y los sucesivos intercambios no ya sólo políticos, sino también culturales. En el caso de Francia, las sucesivas alianzas con los turcos dan lugar a una relación más estrecha que tiene consecuencias como que el gobierno invite al pintor francés S. Voeut para retratar al sultán Ahmed I o la publicación de las *Mille et une nuits*, fuente de las referencias posteriores textuales de Oriente.

Entre los pintores que usan como fuente los grabados de Le Hay del libro de Ferriol, destaca el franco-flamenco J. B. van Moeur (1671-1737), verdadero inspirador de los artistas franceses, alemanes e italianos de la moda turca (vid. *Europa und der Orient* 1989: 305-323). Ferriol le invita a Estambul y le encarga hacer cien retratos de la población local. La colección inspira posteriormente los cuarenta y tres *cuadri turchi* de G. A. Guardi (1699-1760), encargados al pintor por el coleccionista de arte holandés Mariscal Schulenberg, para decorar el salón oriental de su residencia en Verona (Figuras 5, 6 y 7). Para el *Cuadro turco* (Figura 7), Guardi utiliza los grabados 45, *Femme turque que fume sur le sofa* (Figura 6), y 60, *Novi ou fille grecque dans le cérémonie du mariage* (Figura 5), del libro de Ferriol.



Figura 5. J. B. van Mour,
"Novia o muchacha griega en la ceremonia
de su casamiento", en *Recueil des cents
estampes représentant différentes nations
du Levant* (1714).



Figura 6. J. B. van Mour,
"Mujer turca fumando en el sofá",
en *Recueil des cents estampes
représentant différentes nations du Levant*
(1714).

El interés de Guardi radica en la reproducción por un lado de un narguile o pipa, como objeto sinecdótico de Oriente, y por otro, en el vestido y gestos apenas transformados de la novia griega del libro de Ferriol. Extrae a ambos de su contexto y los sitúa en el interior de un salón neoclásico. Guardi es el maestro del *tocco* o pinceladas libres con las que desmaterializa a la Turquía otomana y la aproxima a una visión aún más imaginaria. A ello se suma el paño que cubre a modo de telón teatral la parte izquierda y superior del cuadro. Éste parece aumentar el deseo de entrar y acceder a ese espacio interior y femenino, además de parecer "desvelarlo".

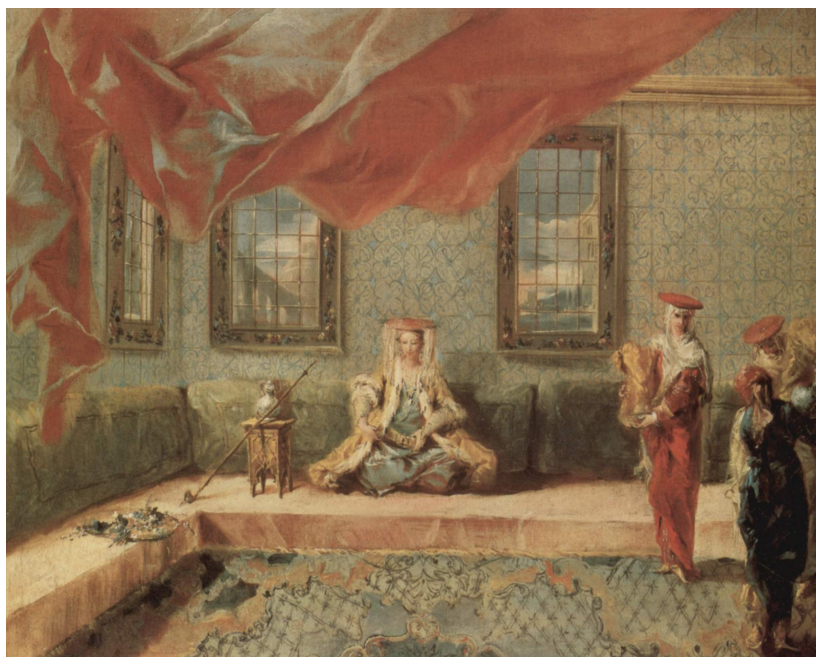


Figura 7. G. A. Guardi, *La favorita griega del harén* (1742), Museo Thyssen Bornemisza de Lugano.



Figura 8. C. de Bruyn, "Vista de Constantinopla", en *Travels in to Moscow, Persia, and part of the East Indies* (1698).

La siguiente vista (Figura 8) va a ser una de las más reproducidas por los visitantes de Constantinopla. Tomada desde el barrio de Galata –residencia principal de los habitantes occidentales de la ciudad– muestra la vista del palacio de Topkapi, la primera colina, a su vez, que conquistan los griegos. Al mismo tiempo, la panorámica presenta la parte europea, a la derecha, y la parte asiática, a la izquierda, lo que permite recoger en una sola imagen la magnificencia de un espacio que integra en sí mismo dos partes del mundo. Esta vista es, además, la que perciben los observadores que entran por el Bósforo desde el mar Negro. Mirando hacia el Oeste, el sol se pone tras el palacio de Topkapi, la cúpula de Santa Sofía y las montañas que los encuadran a ambos. El autor es el flamenco C. de Bruyn (1652-1727), que estudia pintura con T. van der Schuer. El objetivo de sus viajes sucesivos a Turquía, Rusia o Persia es el de "documentar" el mundo antes de que la modernización lo transforme. Y ese "registro" se realiza principalmente a través de dibujos, un lenguaje que muestra como ningún otro la realidad de las descripciones que buscan los ilustrados. Algunos de sus dibujos, por ejemplo los de Persépolis (Irán), constituyen la fuente principal para documentar el lugar hasta la llegada de la fotografía. En *Travels in the principal parts of Asia Minor* (1693) incluye doscientas imágenes, entre las que destaca

la panorámica anterior. Si se realizara el seguimiento de esta imagen panorámica, reproducida aproximadamente desde el siglo XV hasta el XIX, se pondría en evidencia la evolución de la fascinación de Oriente y Occidente por Estambul.



Figura 9. F. Boucher, *La odalisca morena* (1714), Museo del Louvre.

Esta obra del pintor rococó francés Boucher (Figura 9) representa de manera ejemplar hasta dónde llega la fascinación de Occidente por Oriente, Turquía y Estambul. Maestro en el desnudo femenino, no hay nada en la pintura que pueda vincularse a una odalisca (palabra de origen turco que designa a las integrantes del harén). A Boucher, que está intentando adoptar en su pintura la moda de lo turco, no le interesa lo oriental, e integra la figura desinhibida de la pintura de la otra moda: el desnudo. El desorden de las telas y los ropajes representa la extensión de la postura erótica de la mujer, quien, con un cuerpo absolutamente alejado de lo que sería el estereotipo de las integrantes del harén, ocupa un interior privado neoclásico. El único reflejo de Oriente y de una odalisca que queda es el *gesto* (Almarcegui 2007: 45-57). Una postura que se define y se hereda ya como oriental y que se proyecta en la pintura posterior, como ocurre en los trabajos de Ingres, Matisse y Picasso, entre otros muchos. La postración del cuerpo, la laxitud, el erotismo, se relacionan para siempre con Oriente.

Al mismo tiempo que Boucher pinta su odalisca, el gran pintor de palacio y miniaturista otomano A. Levni está transformando las representaciones turcas. Sus pinturas presentan una síntesis entre Oriente y Occidente, pues sin introducir todavía la perspectiva, destaca el uso del color –rojo, amarillo, azul claro, violeta y lila– y administra leves matices de expresión. Sus figuras preferidas son las mujeres. Sobresale el detalle de los vestidos y peinados, así como los motivos de las telas, casi siempre inventados, pero que permiten mostrar la maestría de Levni². Siempre solas, las mujeres realizan multitud de acciones. Bailan, tocan instrumentos, tejen, como la figura superior, y forman parte de distintos estratos sociales. En la *Mujer joven* (Figura 10), destaca la profusión de



Figura 10. A. Levni, *Mujer joven* (1719), Museo de Topkapi.

² Para más información sobre Levni, *vid. Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane* (1999: 220 y ss.).

detalles. Con una leve inclinación del cuerpo hacia su derecha, consigue un mayor movimiento al alzar y bajar respectivamente los brazos. El tocado del cabello es definitivo (se reproduce en las imágenes turcas de Oriente y Occidente) y muestra la procedencia de la mujer de la clase social alta. Las joyas, el leve movimiento y los detalles del fondo, junto con los trajes, ponen en evidencia la delicadeza de la miniatura. Mientras Boucher muestra la laxitud de la mujer, Levni la sitúa en mitad de una acción.



Figura 11. A. I. Melling, "Escenas de la vida cotidiana del interior del harén", en *Voyage pittoresque de Constantinople* (1819).

Esta obra tan destacada del arquitecto y matemático del sultán Selim II, A. I. Melling, presenta la fascinación romántica por Estambul. Pertenece a su vez a la época denominada Edad de Oro, también *belle époque*, de la ciudad, debido a la inclinación cada vez más hacia Europa Occidental y la reactivación del impulso económico. Melling vive 18 años en Estambul y llega a decorar la casa de la hermana del sultán, Hatifa. En su *Voyage pittoresque de Constantinople*, incluye cuarenta y ocho grabados góticos, en algunos de los cuales la perspectiva se dilata y adelgaza para mostrar una mayor sensación de deslumbramiento. Al grabado, le acompaña una detenida y extensa descripción verbal llena de vocablos turcos que permite reconstruir con detalle el interior del harén y conocer hasta qué punto Melling se integra en el país al transcribir en caracteres latinos dichas palabras. En la parte inferior (Figura 11), la superintendente del harén da instrucciones a un eunuco. Los diferentes ropajes de las mujeres muestran los dos tipos diversos que alberga el harén según la jerarquía de las integrantes: las doncellas llevan *antary* o vestidos abiertos (partes inferior y media) y las esclavas, *binish* o camisas de seda (parte superior). La imagen muestra la vida cotidiana del harén, cómo se enciende el brasero o se hacen las camas. Destaca la forma en que Melling alarga la perspectiva vertical para poner en evidencia el gran espacio que los turcos dedican al harén. Un lugar considerado por los occidentales como el centro de su imaginario, pues representa la proyección de los deseos: multiplicidad sexual, enclaustramiento, etc.

Contemporáneo a éste, es *Parte de un harén* (final del siglo XVIII), de un autor anónimo otomano. Sobresale de nuevo el uso del color, la profusión de detalles y la casi nula perspectiva, como pone en evidencia la figura masculina de la izquierda, probablemente introducida para mejorarla. Las mujeres se encuentran en sus quehaceres cotidianos (Figura 12).



Figura 12. Anónimo, *Parte de un harén* (finales del siglo XVIII), Museo County de los Ángeles



Figura 13. G. Fossati, *Vista general de la nave central de Santa Sofía* (1852), Victoria and Albert Museum.

Una sirvienta del harén lava los pies a una mujer para quizás pintarle más tarde las uñas, una acción que aparece de forma repetida en las miniaturas turcas otomanas. En la parte inferior, aparece la cuna de un niño, seguramente hijo de alguna de las integrantes del harén. La diferencia entre el espacio anterior y éste radica en que el espectador parece encontrarse dentro de la escena cotidiana, lo que le aproxima a la misma, mientras en el de Melling asiste a una representación casi teatral. Visto desde lejos, parece totalmente alejado de la realidad. Como si los otomanos poseyeran algo a lo que no se puede acceder. El autor de la miniatura, sin embargo, sitúa las figuras femeninas en una determinada realidad, que si bien no es general, pues sólo la clase social más alta puede disponer de un harén, sí es representativo del mundo femenino y cotidiano.

La presencia italiana en Estambul se acentúa a partir de 1830. El sultán Abdülaziz desea abrirse aún más hacia Occidente y, como él mismo señala, modernizarse. Entre varios proyectos, manda abrir una academia para que estudien los pintores turcos y pone al mando al pintor francés P. Guillemet, quien pinta los retratos del sultán y su familia en 1875. En el ámbito de la arquitectura, destaca el trabajo de G. Fossati (1809-1883), enviado por el zar Nicolás I para realizar una embajada a Rusia. A partir de 1840, proyecta los edificios más prestigiosos de la ciudad: la universidad, el palacio del sultán, el hospital militar, las casernas, etc. En 1847 emprende la restauración de la mezquita de Santa Sofía, ayudado por el artista alemán A. Gayer. Para la ocasión, pinta una serie de acuarelas que se publican más tarde en una serie de veinticinco litografías, realizadas por L. Haghe, con el título de *Aghia Sophia, Constantinople, restaurée récemment par ordre de Sa Majesté Abdul Medjid, d'après les dessins originaux du Chevalier Gaspard Fossati* (1852).

En la Figura 13, aparece el interior de la nave central de la mezquita de Santa Sofía después de su restauración. De nuevo sobresalen la altura desmesurada y la verticalidad, por otro lado, habituales en las representaciones arquitectónicas del momento. A la ya de por sí enorme planta y altura de la nave de la mezquita, se le suma la distorsión de la mirada de Fossati. Lo que destaca es el valor dado a Santa Sofía. Catedral y más tarde, con Mehmet II, mezquita, representa quizás la mayor fascinación por Estambul, tanto por parte de Occidente como de Oriente. El espacio impresiona de tal forma a los otomanos que las posteriores

construcciones religiosas de la ciudad se hacen a la medida de Santa Sofía. La mezquita azul y Sulaymaniye están construidas bajo la atenta mirada de aquélla. Un espacio bizantino y cristiano que condiciona la ciudad otomana.

En este contexto, a partir de 1842 se instalan en Estambul dos acuarelistas que dan lugar a la imaginaria visual de las descripciones textuales de los viajeros occidentales que se desplazan ininterrumpidamente a la ciudad (*vid.* Boppe 1989, y Hitzel 2002). Uno de

ellos, A. Preziosi (1816-1882), pintor maltés de origen italiano –el otro es el genovés L. Acquaronte–, recoge la vida cotidiana de Estambul y el azul del Bósforo con los registros pictóricos románticos habituales. Preziosi publica dos álbumes de litografías. El primero es *Souvenir d'Orient* (1861) y el segundo, *Encyclopedie des arts decoratifs de L'Orient: Stamboul. Moeurs et costumes* (1881), publicado tras su muerte.



Figura 14. A. Preziosi, "Vista del Cuerno de Oro", en *Souvenir d'Orient* (1861).

La Figura 14 presenta probablemente uno de los lugares más visitados por los viajeros desde el siglo XVIII, Eyüb. Este barrio situado a unos pocos kilómetros del centro de la ciudad permite ver la panorámica del Cuerno de Oro o la parte en la que el río se estrecha más. Aproximando las dos orillas, muestra también la visión romántica del cementerio de dicha población. Eyüb es un pueblo sagrado que posee la mezquita donde se encuentra el estandarte que lleva Mahoma cuando muere. Por ser un lugar extremadamente solemne y devoto, el barrio es visitado por los extranjeros que llegan a la ciudad. Éstos suben primero al cementerio para ver el panorama, y luego descienden hacia la mezquita; o desde ésta, ascienden para contemplar el valle curvado del Cuerno de Oro. T. Gautier, por ejemplo, escribe una detallada descripción del mismo que merece la pena leer para comparar con la vista de Preziosi, y reconstruir cómo fue el lugar y cómo se construyó en el imaginario.

El pintor francés J. J. A. Lecomte de Noüy, alumno del conocido pintor orientalista J. L. Gérôme, dibuja a finales del siglo XIX *La esclava blanca*. Durante su viaje a Turquía, realiza infinidad de esbozos que dan lugar a una obra que refleja una atracción hacia el mito del erotismo y la violencia, estereotipos que recorren la fascinación por Oriente desde la Edad Media. A pesar de los aspectos industriales y modernos de la ciudad, Lecomte de Noüy sólo se inspira en motivos ajenos a la realidad. Ello se debe en gran parte a que usa como fuentes principales no imágenes o grabados anteriores, sino las descripciones de los textos de V. Hugo y T. Gautier. Estas dobles representaciones, reelaboraciones visuales de elaboraciones textuales, ponen en evidencia un Oriente todavía más alejado del real.

El título de *La esclava blanca* (Figura 15) hace referencia al origen étnico de la gran mayoría de las mujeres que integran el harén: circasianas, rusas, griegas y cretenses. La esclava fuma un cigarro con un gesto voluptuoso –la voluptuosidad es otro de los estereotipos de Oriente–, dentro de un *hamam* o baño turco. De nuevo son pocos los objetos que denotan el reflejo de Oriente, sólo la tela del cojín y el plato y el cuenco de la parte inferior. Lo primero que llama la atención es la anchura deformada de la espalda, que obliga a fijar la mirada y recorrerla ascendiendo hasta posarse en el gesto sensual del cigarro. Otra vez dentro de un espacio neoclásico, que enfría y por lo tanto contrasta con el erotismo del cuerpo de la esclava, aparecen dos figuras que ayudan en las labores del harén. Éstas, casi fuera del encuadre, son totalmente opuestas a la figura central, y no porque formen parte de otra etnia, sino porque provienen de otras fuentes. Lecomte du

Noüy utiliza casi con seguridad la fotografía, lo que introduce en el cuadro una mirada casi etnográfica que nada tiene que ver con la de la figura imaginaria de la esclava, pero que aún pone más en evidencia su desnudo y su voluptuosidad.

En 1876, los reformadores turcos deponen al sultán autócrata Abdulaziz y sube al trono Abdulhamid II, quien promulga la primera constitución escrita y establece el primer gobierno electo parlamentario de la historia del imperio otomano. El pintor de Padova F.



Figura 15. J. J. A. Lecomte du Noüy, *La esclava blanca* (1888), Museo de Bellas Artes de Nantes.

Zonaro se instala en Estambul y describe la vida de la ciudad. En 1896 se le concede el título de pintor oficial del sultán, quien pone a su disposición un taller al borde del Bósforo. A pesar de que su mujer fotografía repetidas veces los harenes de la ciudad, las odaliscas y los derviches de las pinturas de Zonaro contribuyen a dar una imagen estereotipada de Estambul.

En el retrato de la figura 16, sobresale la indumentaria del sultán Abdulhamid II. Su armadura le aproxima más al medioevo y a una época pasada que a la modernidad que caracteriza su gobierno. Y aunque la Edad Media es uno de los temas preferidos sobre todo en el teatro histórico romántico, hace tiempo que ya no forma parte de las obras literarias. Del mismo modo, el soldado o esclavo de la parte inferior izquierda refleja la imagen del *moro* – tan parecida al personaje principal de *La matanza de los Abencerrajes* del pintor H. V. Regnault– heredada desde el final de la Edad Media. Si bien, en este retrato, la imagen de Abdulhamid irradia poder y fuerza, en términos generales está descontextualizada de la Estambul del momento. Esto lo vincula a una época pasada que nada tiene que ver con Occidente y que lo aleja del mismo.



Figura 16. F. Zonaro, *Abdulhamid II* (1899), Palacio de Dolmabache.

En definitiva, la historia de la fascinación iconográfica de Occidente y Oriente por Estambul es mutua, aunque con intensidades y manifestaciones diversas. Mehmet II toma la ciudad atraído por su papel de capital del Imperio Romano de Oriente y hace de Santa Sofía el modelo artístico por excelencia. Llama a un pintor veneciano a su corte porque sabe lo importante que es tener una imagen que se proyecte en el Renacimiento. Gracias a ella, aparece reproducido en multitud de medallones y retratos en Occidente tras su muerte. Su objetivo es convertirse además en el señor de Occidente y, como muestra de ello, hace inscribir en la puerta del palacio de Topkapi un manifiesto de su *auto* imagen: "Sultán de los dos continentes y emperador de los dos mares, sombra de dios en este mundo y el futuro, favorito de dios en los dos Horizontes [Occidente y Oriente]". A su sucesor, Suleyman, le importa mucho menos Occidente, pero para entonces las cortes europeas ya han enviado embajadas a la ciudad con pintores para

reproducir los tipos y costumbres de la admirada y temida Estambul. Por otra parte, el arte turco otomano es una simbiosis de las corrientes safávida, timúrida y mameluca, principalmente, que presenta la absorción de diferentes estilos como característica principal. La historia de la fascinación de Occidente por Oriente es más conocida. Ésta se manifiesta de forma general en la pintura del retrato, del desnudo y de tema histórico y oriental. Sin tener que supeditarse a partir del Renacimiento a una serie de cánones religiosos, como ocurre con Oriente, plasma el alma del artista, lo que permite enseguida proyectar el imaginario en la pintura y en Estambul. A pesar de que durante mucho tiempo Occidente y Oriente se han estudiado como si fueran bloques compactos y homogéneos con características propias, cada día se pone más en evidencia la forma en que se han interrelacionado a lo largo de la historia y cómo conforman un continuo.

Bibliografía

- ALMARCEGUI, P. (2007): "El encuentro entre Lady Mary Wortley Montagu y Jean-Auguste-Dominique Ingres", en VV AA, *Escrituras y reescrituras de viaje*. Berna: Peter Lang. pp. 45-57.
- BAGCI, S.; y TANINDI, Z. (2005): "Art of the Ottoman Court", en VV AA, *Turks*. Londres: Royal Academy of Arts. pp. 262-271.
- BOPPE, A. (1989): *Les peintres du bosphore au XVIIIe siècle*. París: ACR.
- GOETZ, H. (1938): "Oriental types and scenes in Renaissance and baroque painting". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 73: pp. 105-115.
- HITZEL, F. (2002): *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*. París: ACR.
- RABY, J. (1982): *Venice, Dürer and the Oriental Mode*. Londres: Islamic Art Publications.
- VV AA (1989): *Europa und der Orient, 800-1900*. Munich: Bertelsmann.
- (1999): *Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane*. París: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- (2006): *Bellini and the East*. Londres: National Gallery.