

Los judíos tangerinos en la pintura de Alfred Dehodencq

· JORDI À. CARBONELL PALLARÉS ·

Universidad Rovira i Virgili de Tarragona

La pintura orientalista tuvo en el norte de Marruecos, y más concretamente en la ciudad de Tánger, uno de sus principales referentes. La proximidad con Europa y el ambiente internacional de esta ciudad diplomática del reino alauita motivaron que numerosos artistas la visitaran y pintaran sus rincones más pintorescos y su heterogénea realidad humana (fig. 1). En estas producciones es frecuente encontrar la presencia de judíos, en su mayoría sefardíes, puesto que constituían una parte significativa de la población, además de mantener una actitud más abierta que los musulmanes hacia los extranjeros, lo que sin duda facilitó que fueran la comunidad más retratada. En Tánger trabajaban como artesanos, se dedicaban al comercio, regentaban pensiones, bazares, y algunos de los más afortunados eran intérpretes en legaciones diplomáticas. Asimismo, ejercían un papel mediador entre los europeos y los marroquíes, resolviendo las necesidades del viajero, haciendo de guías, procurando alojamiento e incluso facilitando modelos a los artistas. Durante el día era normal verlos esperando la llegada de forasteros en la aduana, a pie de playa. Así los encontraron a inicios de 1870 los pintores Georges Clairin (1843-1919) y Henri Regnault (1843-1871) cuando pisaron tierra frente a la ciudad a principios de 1870. El primero en acudir a su encuentro les ofreció sus servicios y les preguntó por Eugène Delacroix y por Alexandre Dumas



1

ya que, al parecer, este último le debía aún el importe de unas joyas que se llevó de su bazar¹.

Eugène Delacroix (1798-1863) fue el primero que los representó en 1832, durante su viaje a Marruecos acompañando una misión diplomática francesa encabezada por el conde Charles de Mornay. En su estancia en Tánger pintó a los familiares del intérprete del consulado francés Abraham Benchimol y a los miembros de la familia del comerciante Jacob Bouzaglo². Posteriormente, la mayoría de los artistas que viajaron a esas latitudes pintaron y retrataron judíos, como en el caso de los españoles Mariano Fortuny (1838-1874) en 1860 (fig. 2), o Francisco Lameyer (1825-1877) en 1863³. De todos ellos, el que más perseveró fue Alfred Dehodencq (1822-1882), que les dedicó una parte importante de su producción orientalista, centrándose a menudo en referir el maltrato que recibían por parte de sus compatriotas musulmanes. Se puede suponer, como afirman algunos estudiosos, que empatizó con esta comunidad⁴. La representación del maltrato que sufrían era también una forma de mostrar el estereotipo de la violencia del poder en las sociedades islámicas, que se había convertido en un tema recurrente desde que Delacroix diera a conocer en 1824 su *Matanza de Scío* (Musée du Louvre, París).

Dehodencq pertenecía a una generación que se formó con los ideales románticos y asistió a la irrupción del realismo, ante el cual se mantuvo siempre impermeable⁵. Inició su trayectoria en París, en el taller de Léon Cogniet (1794-1880), quien durante un tiempo lo consideró su mejor discípulo, y donde coincidió con Léon Bonnat (1833-1922). Debutó en el Salón de 1844 con asuntos en la línea de los de su maestro⁶ y en el de 1846 obtuvo una tercera medalla⁷.

En 1849, después de pasar unos meses en los Pirineos, alejado de los disturbios revolucionarios de París, viajó a Madrid, donde conoció a Federico de Madrazo (1815-1894), que se ofreció a alojarlo y a prestarle uno de sus talleres⁸. Durante su estancia en la capital española pintó *Novillada en El Escorial* (Musée de Beaux Arts de Pau)⁹ (fig. 3), expuesta en el Salón de París de 1850, que pasó a formar parte de la colección del Museo de Luxemburgo¹⁰. En noviembre de 1850, se trasladó a

1 *Vista de Tánger desde el sur*, c. 1870, fotografía de G. W. Wilson & Co., Archivo del Arzobispado de Tánger.

2 Mariano Fortuny: *Joven hebrea*, c. 1860, acuarela sobre papel. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

3 Alfred Dehodencq: *Novillada en El Escorial*, 1850. Musée des Beaux Arts, Pau, depósito del Musée d'Orsay.

Sevilla para pintar al servicio de Antonio María de Orleans¹¹, duque de Montpensier. Para él realizó cuadros de temática costumbrista y retratos familiares¹² que decorarían el palacio de San Telmo, como por ejemplo *Una gitana bailando el vito en los jardines del Alcázar* y *Una cofradía pasando por la calle de Génova* (1851), que ornaban el Salón Cuadrado y fueron mostrados al público en la *Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Sevilla* de 1858¹³.

En 1853 Dehodencq instaló su residencia en Cádiz, a partir de entonces y hasta su vuelta definitiva a París en 1863 pasaría temporadas pintando en Tánger. La producción de tema marroquí se centró en el costumbrismo y en la plasmación pictórica de los aspectos de la realidad humana más llamativos a ojos de los europeos: los santones, la arcaica administración de justicia, las tradiciones populares, la vida callejera, así como las costumbres y los sinsabores de la comunidad judía. Durante los años en que el pintor frecuentó la ciudad magrebí, los judíos vivían una etapa de reivindicación de sus derechos ciudadanos, organizándose institucionalmente bajo la dirección del gran Rabino Moses Bengio, y posteriormente de la de su hijo¹⁴. Al mismo tiempo, los más pudientes buscaban la protección de las naciones europeas a través de sus consulados con el fin de escapar de la abusiva legislación, un fenómeno que al final representó un problema para las autoridades diplomáticas y marroquíes¹⁵. En general, y a pesar de su situación de inferioridad jurídica respecto a sus compatriotas musulmanes, las condiciones de vida de los judíos eran algo mejores de las que describió a inicios del siglo XIX el viajero Alí Bey (Domingo Badía) (1766-1818), cuando eran vejados y atropellados continuamente¹⁶ (figs. 4 y 5).

Antes de realizar su primer viaje a Marruecos en 1853 el pintor ya expresó su deseo explícito de pintar a los miembros de esta comunidad. En una carta escrita en mayo de ese año manifestaba: "hacer estudios del mar, pintar judíos y judías y moros y moras"¹⁷. Visitó el país a bordo de la fragata de vapor francesa *Newton*, que navegó por todo el litoral recalando en las principales ciudades. En esas semanas, el pintor realizó numerosos estudios de tipos humanos, de paisajes y de tradiciones como la fantasía de la pólvara que pudo contemplar a su llegada a Tetuán¹⁸. Descubrió un



2



3

universo temático que despertó sus ansias por trabajar en el escenario norteafricano, lo que se tradujo en una serie de estancias prolongadas en Tánger durante el resto de la década.

La primera se llevó a cabo en el verano de 1854, llegando a la ciudad el 28 de junio. Se instaló en el consulado francés, donde se le prestaron dos habitaciones. En ocasiones posteriores se alojaría en una pensión regentada por una familia judía, don-



4

de en 1870 pasarían los primeros días en la ciudad los pintores Henri Regnault, Georges Clairin y su asistente, el modelo y fotógrafo, Lagraine¹⁹. En Tánger, el pintor mantuvo una actividad regular pintando durante la mañana en el taller y en las calles sacando apuntes por las tardes. Realizó además un retrato de su anfitrión el cónsul²⁰.

Una de las primeras obras orientalistas, pintada poco después en Cádiz, se tituló *Concierto judío para el caíd marroquí* y fue expuesta con cierto éxito en la Exposición Universal de París de 1855²¹. Presentaba a los músicos judíos tocando sus instrumentos en una estancia de la alcazaba donde se hallaba el caíd junto con sus acompañantes. El literato y crítico Théophile Gautier (1811-1872) atribuyó a esta obra “una asombrosa capacidad etnográfica, un profundo sentido de las razas”²². Esta misma cualidad es la que vería más tarde el pintor, poeta y crítico Zacharie Astruc (1833-1907) cuando afirmó que su visión del mundo musulmán era rigurosa y cargada de autenticidad debido a las largas estancias en el continente africano, en contraste con las de Delacroix, que refirieron una realidad de carácter general y mucho más superficial²³.

Gautier no fue el único en señalar el carácter etnográfico de ciertas obras orientalistas, los críticos Charles Blanc (1813-1882) o Emile Galichon (1829-1875) lo harían también refiriéndose a la pintura de Jean-Léon Gérôme (1824-1904)²⁴. Calificar este tipo de creaciones con este término, cuando en verdad manifesta-



5

ban un filoarabismo superficial, es como mínimo inapropiado. Con ello se pretendía dignificar las exóticas imágenes de los pintores, otorgando un valor casi científico a su supuesto realismo, en unos años en que estaba en boga el positivismo como corriente de pensamiento. La objetividad, que merecía este calificativo, se manifestaba en la verosimilitud de los argumentos, en la precisión de las fisonomías y en la descripción ajustada de los atuendos de las figuras²⁵. Todo ello debía tener su origen en el trabajo *in situ*, dedicado al estudio de los tipos humanos y de los aspectos más distintivos de aquella realidad²⁶. Sin duda, Dehodencq fue un buen ejemplo, destacaba por la meticulosidad en el proceso creativo, dibujando decenas de estudios de cada una de las figuras de sus cuadros y de todos los detalles de la composición, hasta de los más ínfimos²⁷. En nuestro país, quien mereció ser calificado de etnográfico fue Josep Tapiró (1836-1913), que vivió en Tánger durante casi cuatro décadas y plasmó en sus detalladísimas acuarelas la diversidad humana y el aspecto más tradicional de la ciudad con un gran realismo, superando la visión idealizada y los estereotipos más habituales de la pintura orientalista (fig. 6)²⁸. En realidad, la crítica podía valorar la supuesta autenticidad oriental con términos pretenciosos y exagerados, pero el público mayoritario no era tan exigente y tenía poco en cuenta este aspecto. Cuando contemplaba este género de pintura le bastaba con ser transportado mediante su imaginación a un mundo exótico, lejano, sin exigir demasiadas precisiones. Además, el general desconocimiento de esa realidad permitía todo tipo de licencias.

4 *Judíos pobres de Tánger*, c. 1870, fotografía de G. W. Wilson & Co., Archivo del Arzobispado de Tánger.

5 *Judía de Tánger en un interior con vestido de gala*, c. 1870, fotografía de G. W. Wilson & Co., Tánger. Archivo del Arzobispado de Tánger.

6 Josep Tapiró: *El santón Dacawi de Marraquech*, c. 1890-1900. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

El tema de los músicos se repitió en *Músicos judíos por las calles de Tetuán*, que plasmaba la populosa procesión de la Pascua por las calles de la Mellah o judería de Tetuán²⁹. La encabezan los músicos, que ocupan el primer término, tocando sus instrumentos de forma entusiasta. Esta obra, junto con otra que representaba a un narrador de historias en la céntrica plaza tangerina de *Soc el Dajil* o Zoco chico, fueron adquiridas el 28 de mayo de 1856 por el príncipe Fernando de Portugal cuando visitó su estudio en Tánger. El mismo pintor se las entregaría en Lisboa más tarde³⁰.

Según el filósofo Gabriel Séailles (1852-1922), biógrafo del pintor, la última estancia en Marruecos se produjo en 1860 y fue entonces cuando realizó una de las obras más interesantes de su producción, titulada *Ejecución de la judía* (Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, París) (fig. 7)³¹. Representa un hecho trágico de gran repercusión ocurrido en 1834: la decapitación de la joven tangerina de origen sefardí Sol Hachuel (1817-1834) en una plaza de la ciudad de Fez, acusada de apostasía del Islam³². El cuadro presenta el instante previo a la ejecución cuando, ya en el cadalso, la muchacha ratifica su negativa a abrazar la religión del profeta. En este lienzo el pintor va más allá del costumbrismo habitual y representa un hecho histórico reciente cuyo recuerdo despertaba aún susceptibilidades entre la población.

Séailles explicaba que la obra levantó la cólera de los judíos y que, una vez terminada, fue destruida mientras el pintor se ausentó del taller para almorzar con el cónsul francés en la legación diplomática:

Los judíos estaban indignados: “¡Ay del impío franco que osa tocar a la santa!” Y cada vez que pasaban por el taller, lanzaban al pintor una maldición. El cuadro estaba terminado y, sin embargo, Dehodencq comenzaba a estar seguro de los efectos de la ira de Jehová cuando, una noche, mientras cenaba con el cónsul francés, se le advirtió que no volviera a casa. El taller fue destruido. Su lienzo marroquí más hermoso estaba hecho pedazos en medio de los escombros. Tuvo el coraje de reanudar esta obra, pero siempre lamentó el trabajo destruido...³³

A pesar de lo que explica el biógrafo, es difícil creer que fue-



6

ran los judíos los destructores del cuadro, al ser ellos los principales difusores de la historia de la muerte de “la justa Sol”. Años más tarde, el diplomático, viajero y arqueólogo Henri de la Martinière (1859-1922) dio una explicación más plausible y sencilla de la destrucción de la pintura, afirmando que se debió a un accidente doméstico. El pintor construyó en su estudio una plataforma que, mientras se encontraba en el consulado francés, cayó fortuitamente sobre el lienzo destruyéndolo³⁴.



7 Alfred Dehodencq: *Ejecución de una judía*, c. 1860-1863. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris.

8 Francisco Lameyer: *Asalto a un barrio judío*, c. 1865. Museo Nacional del Prado, Madrid.

7

Después del accidente o atentado, el artista volvió a pintar la escena. Es muy probable que Dehodencq conociera la historia de Hachuel a través de la literatura popular tangerina sefardí, transmitida oralmente en *haquetía*³⁵, aunque sin duda, para elaborar su pintura, manejó la versión literaria de los hechos escrita por el granadino exiliado en Gibraltar Eugenio María Romero, titulada *El martirio de la joven Hachuel o la heroína hebrea*, escrita en 1837, donde el autor, como buen liberal, cargaba contra el oscurantismo y el fanatismo religioso que llevaron a un desenlace trágico y absurdo.

Su descripción de la ejecución se ajusta perfectamente a la imagen que años más tarde pintó Dehodencq. El cuadro presenta el momento culminante de la historia, justo el instante previo a la muerte de la joven, cuando se reafirma en su negativa a renunciar a la fe mosaica y profesar el Islam. Romero dice así:

Aún hay tiempo, le dijo (el verdugo), de que seas mora y libres la vida; pero ella, volviendo la vista hacia el fiero verdugo, le contestó: “corta la cabeza y no me hagas penar: pues muriendo como muero inocente,

el Dios de Abraham vengará mi muerte”. Estas fueron sus últimas palabras, pues, al acabar de pronunciarlas, el verdugo dividió su hermoso cuello³⁶.

La acción del cuadro se centra en el grupo de figuras que están sobre el patíbulo, erigido delante de la mezquita. La joven mártir se encuentra en primer término, arrodillada de espaldas al verdugo, a quien mira volviendo la cabeza. Este sostiene el sable y a su lado varios personajes, ulemas y cadíes, instan a la condenada con gestos vehementes a renunciar a su fe y volver al Islam para salvar la vida. El grupo crea un movimiento arremolinado que confunde cuerpos y vestiduras, con los brazos proyectados en distintas direcciones como aspas de molino. Tras ellos, dos ulemas vestidos de blanco rezan de espaldas, indiferentes al drama.

El escenario de la ejecución se encuentra ante la entrada de una mezquita, en una plaza desde donde se distinguen al fondo las colinas que rodean la ciudad. El centro de la composición lo ocupa el patíbulo donde se desarrolla el ajusticiamiento y que, junto con la arquitectura de la mezquita y las calles del fondo, traza el eje de profundidad de la composición. El numeroso público rodea el cadalso y llena los alrededores dando a la escena un aspecto multitudinario. El primer término lo compone el público musulmán que es contenido con dificultad por un agente del orden o *moghazni* de raza negra que se encuentra de espaldas. A su derecha, los judíos alzan los brazos desesperados clamando piedad para la ajusticiada. La pintura muestra un dinamismo violento, dramático, que se manifiesta en los gestos exagerados de los personajes, en la utilización de un colorido estridente en el que abunda el negro, así como en la ejecución ágil de pincelada empastada, cargada de expresividad, que es fruto de la influencia de las obras del admirado Delacroix. En este óleo el artista desarrolló sus mejores capacidades pictóricas y por ello constituye uno de los ejemplos más significativos de su plenitud creativa.

La tragedia de Sol Hachuel fue durante muchos años un tema sensible en la sociedad marroquí y, cuando se pintó el cuadro, el recuerdo de los hechos estaba aún vivo y su figura había adquirido el grado de santidad. De lo sucedido existen distintas versiones. Romero explica que la trágica historia se inició cuando la mejor amiga y vecina de Sol Hachuel, Tahra de Mesoodi, denunció su conversión al Islam, a la que ella misma la había inducido como fiel devota musulmana. Otras fuentes como el conocido informe al Foreign Office registrado en el Diario Oficial del cónsul británico en Marruecos, Edward William Aerial Drummond-Hay, el 9 de junio de 1834, explica que la conversión momentánea al Islam de Sol Hachuel fue una reacción irresponsable y vengativa ocasionada por una violenta disputa familiar en la que la madre golpeó severamente a la muchacha³⁷. Por otra parte, el cronista sefardí Isaac Laredo niega tajantemente que hubiera existido tal conversión afirmando que es una patraña malintencionada y siniestra³⁸. Las fuentes europeas posteriores, como las memorias del cónsul Henri de la Martinière, se lamentaban de la inacción



8

de los consulados occidentales ante este hecho cruel, señalando el papel humanitario que hubieran tenido que adoptar en una deseada intervención salvadora³⁹. En el fondo, afirmaba con ello el deber civilizador de occidente que se materializaría años más tarde con el establecimiento del Protectorado. En este punto, la especialista en la historia judía marroquí, Sharon Vance, afirma que la historia de la joven sefardí fue utilizada para impulsar la idea del papel salvador que debían asumir las potencias occidentales en Marruecos⁴⁰. En definitiva, los relatos de la muerte de Sol Hachuel, sobre todo los europeos, conllevaban la denuncia del injusto conflicto entre las dos comunidades e indirectamente invitaban a la intervención de las naciones “civilizadas”. En este sentido, la antropóloga Araceli González afirma:

En un proceso harto interesante, a la afirmación de estos aspectos contribuyen de manera relevante desde 1837 no pocos textos europeos, en su mayor parte literarios, que desde diferentes países y en múltiples lenguas colaboran en la exaltación de esta figura. A través de Sol Hachuel, muchas obras ofrecen una visión interesada de las relaciones entre judíos y musulmanes, con un fuerte acento en la conflictividad, particularmente en momentos clave de intensificación de los intereses coloniales europeos en Marruecos. A la santa se le atribuye generalmente la condición de víctima de unas relaciones intercomunitarias conflictivas y de la severidad de la justicia islámica sobre los procesados judíos, e incluso se la presenta como víctima de



9 Alfred Dehodencq: *La justicia del Pachá*, 1866. Musée Salies, Bagnères de Bigorre.

10 Alfred Dehodencq: *Fiesta judía en Tetuán*, 1865. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, París.

9

la convivencia no-segregada de judíos y musulmanes en Tánger, una ciudad que se representa carente de Mellah⁴¹.

A diferencia del resto de ciudades marroquíes, la falta de Mellah o judería en Tánger implicaba la convivencia de las dos comunidades en el mismo espacio de intramuros sin separación alguna, lo que no siempre fue sencillo, como ilustra la historia de Hachuel, donde la denunciante e inductora de la supuesta conversión fue una vecina musulmana. Desde el punto de vista del argumento, el cuadro de Dehodencq, al igual que los relatos

literarios de esta historia, constituye una ilustración de la conflictividad religiosa, de la intransigencia de los musulmanes y, en el fondo, como otras tantas imágenes orientalistas, una llamada a la conciencia europea a realizar su intervención regeneradora en ese mundo atávico. El estudioso de la literatura orientalista Sarga Moussa va más allá, considerando el cuadro una visión rotundamente racista de los musulmanes. Según él, esta pintura, que califica de “filosemita”, refleja la visión orientalista degradante y colonialista que denunciaba Edward Said en su conocido ensayo *Orientalismo*, añadiendo:

Así ocurre con la visión de un Oriente cruel y bárbaro: vemos a Sol Hachuel arrodillada, en posición de martirio, con su cuello extendido hacia su verdugo, que apunta su sable hacia ella; la joven tiene la piel blanca, el verdugo es un negro: el contraste estético y moral, junto con una oposición “racial”, no puede ser más acentuado⁴².

Es obvio que, debido al argumento, presenta una pésima visión de los musulmanes, plasmándolos como fanáticos, determinados a cumplir con la terrible sentencia. Séailles ya señalaba el contraste moral entre los judíos y musulmanes que aparecen en la pintura:

La oposición de las dos razas es sorprendente. El grupo de musulmanes, con sus brillantes trajes, crea una violenta armonía en el lienzo, como los gritos de muerte que profieren; su fanatismo es brutal, terrible como la ira de la bestia que ve el rojo. Los judíos, con sus largas ropas negras u oscuras, calman la composición en su centro; están acostumbrados a contenerse, a la astucia; su fanatismo es más reflexivo, más humano, paciente, tímido como el odio⁴³.

También es cierto, como señala el profesor Moussa, que el verdugo es un hombre de raza negra, como lo sería más tarde el de la *Masacre de los Abencerrajes* (1874) (Musée des Beaux-Arts de Rouen)⁴⁴ de Georges Clairin o también los feroces guerreros a caballo tocados con gorros rojos que aparecen entre los cabileños del *Asalto a un barrio judío* (c. 1865) (Museo Nacional del Prado)⁴⁵ (fig. 8) de Francisco Lameyer⁴⁶, inspirado en el relato de Charles Yriarte y Pedro Antonio de Alarcón sobre el saqueo de la judería de Tetuán, antes de la entrada de los españoles el 6 de febrero de 1860⁴⁷. En estos lienzos, los individuos de origen racial subsahariano realizan una acción violenta, expresando una brutalidad primitiva y una absoluta falta de humanidad. Son la raza de salvajes desalmados que realiza el trabajo sucio, representativos del cliché orientalista de un mundo árabe cruel y arcaico. Según Sarga Moussa, con esta visión violenta del mundo musulmán se mostraban al público parisino las características que se identificaban con el Antiguo Régimen que, gracias al progreso social y político, se habían dejado atrás, despertando un sentimiento de autosatisfacción e invitando a exportar su modelo a las otras culturas que vivían al margen de la modernidad. Cabe señalar, sin excluir estas consideraciones y en descargo del supuesto racismo del cuadro denunciado por el profesor Moussa, que, como mínimo, desde tiempos del sultán Mulay Ismail (1672-1727), muchos de los servidores de la administración marroquí o majzén eran de raza negra, por lo que incluirlos en las pinturas orientalistas realizando la tarea de soldados o verdugos era verosímil.

La despiadada actuación de las autoridades se continuó reflejando en obras posteriores realizadas en su estudio de París, como *La justicia del Pachá* (1866) (Musée Salies, Bagnères-de-Bigorre) (fig. 9), donde el acusado es llevado a rastras ante el juez⁴⁸. Séailles comentaba a propósito de estos temas: “dondequiera que haya golpes que recibir, humillaciones que soportar, encontramos al judío humilde y resignado, con las característi-



10

cas tan marcadas de la raza en el rostro, la misma expresión de preocupación y servilismo”⁴⁹.

De hecho, Dehodencq representó a los judíos en uno de sus papeles más habituales, el de víctimas de sus compatriotas, como los representaría Francisco Lameyer en *Asalto a una judería*. Por otra parte, la idea de la irracionalidad de los marroquíes y la barbarie de sus autoridades era coincidente con lo que referían la mayoría de los relatos de los viajeros europeos y, a pesar de constituir una visión sesgada y etnocéntrica, era la opinión que sostenían los occidentales que residían en el país, como por ejemplo el cónsul general inglés, que exclamaba en una carta de 1839 que en el mundo no existía gente más falsa y desalmada⁵⁰. La visión negativa del país en la pintura de Dehodencq se evidencia en las obras que se refieren a los abusos de la administración y del gobierno como *La pena de azotes* (Christie’s, Londres, 2 de julio de 2002)⁵¹ o *Los rebeldes marroquíes* (Christie’s, Nueva York, 27 de octubre de 2004)⁵², donde los prisioneros entran por la puerta de la ciudad custodiados por los guardias ante un público exaltado. Jean-Joseph Benjamin-Constant pintaría años más tarde el mismo tema en *Los últimos rebeldes* (Musée d’Orsay, depositado en Musée des Beaux Arts et Archeologie de Besançon)⁵³ ambientado en la ciudad de Marrakech. Este tipo de escenas casi medievales se podían contemplar de vez en cuando en el Marruecos deci-



11

monónico, protagonizadas por rebeldes que acostumbraban a ser miembros de cabilas bereberes represaliadas por negarse a pagar los impuestos del majzén.

En general, Dehodencq tenía predilección por los temas dramáticos y violentos, haciendo énfasis en los aspectos arcaicos y chocantes de esa sociedad. Su espíritu romántico le impulsó a transmitir una visión de un oriente primitivo, donde el progreso no tenía lugar y prevalecían unos valores simples y primarios. Asimismo, al igual que en el caso de Delacroix, su estilo de vivos colores, de pincelada ágil y enérgicamente expresiva, se desarrollaba de forma plena en la representación de este tipo de asuntos de exaltado dinamismo. La especialista en pintura orientalista Lynne Thornton afirmaba “Los colores estridentes

y brutales de Dehodencq, con un fuerte uso del negro, hacen eco de la violencia de sus asuntos”⁵⁴.

Desde su vuelta definitiva a París en 1863 Dehodencq continuó pintando temas marroquíes y andaluces, al principio con cierto éxito, aunque su pintura iría siendo relegada gradualmente. Uno de los últimos cuadros de temática hebrea fue *Fiesta judía en Marruecos*, conocido en la actualidad con el título *Fiesta judía en Tetuán*⁵⁵ (fig. 10), que presentó junto a dos temas costumbristas andaluces en el Salón de París de 1865, y con el que ganó una Tercera medalla⁵⁶. Esta obra era en realidad una versión de *Músicos judíos por las calles de Tetuán* pintada en 1856. A pesar de ser premiada, el crítico del semanario *Le Courrier Artistique* que firmaba con el seudónimo d’Arpentigny, nombre de un famoso quiromántico parisino, sostuvo una opinión francamente negativa de la participación de Dehodencq en el Salón. Para este articulista de criterios académicos, el galardón obtenido era inmerecido porque las obras tenían un dibujo deficiente, a pesar de su notable colorido. La peor de ellas era precisamente la *Fiesta judía en Marruecos*, sobre la cual aseveraba: “¡qué obra tan singular! Del dibujo es mejor no hablar; las figuras son grandes y cortas, sin verdad de tipo, sin ningún estilo...”. Descalificaba el carácter excesivamente esbozado de su pintura y afirmaba con rotundidad:

esta es otra razón por la que no apruebo esta medalla, que fomenta un defecto al que la joven escuela es demasiado propensa, el de hacer bocetos. Los bocetos de los maestros son a menudo excelentes, pero nunca son la última expresión de su talento. Haga bocetos, y muchos, Sr. Dehodencq, pero que no se conviertan en una especialidad⁵⁷.

En 1870 le fue concedida la Legión de Honor⁵⁸ (fig. 11) y en el Salón de ese año presentó una obra importante, *La despedida del rey Boabdil a Granada*⁵⁹ (fig. 12), que la crítica relacionó enseguida con el *Oficial de cazadores a la carga* de Théodore Géricault (1791-1824)⁶⁰. Su amigo Zacharie Astruc, que veinte años antes había admirado y elogiado su *Novillada en El Escorial*, le dedicó un amplio apartado en la crítica del certamen parisino de *L’Écho des Beaux-Arts*, donde destacaba la gran calidad pictórica, la autenticidad de sus argumentos y la monumentalidad de sus composiciones, que aun siendo de cos-

tumbres tenían la dignidad de las de historia⁶¹. No obstante, a pesar del reconocimiento y apoyo de algunos críticos, durante los años setenta su trayectoria inició un declive que, sumado a desgracias familiares como la muerte de su hija, condujo al pintor al desequilibrio psíquico y finalmente al suicidio, que tuvo lugar el 2 de enero de 1882⁶².

El primero de junio de 1885 se subastaron las obras del taller en el Hôtel Drouot, actuando como experto Paul Durand-Ruel (1831-1922). En total se subastaron cuarenta y ocho óleos de todas las etapas, entre los que se encontraban *Ejecución de una judía*, dos versiones de *La danza de los negros*, tres de *La novia judía*, dos de la *Boda judía*, y otras obras significativas, además de treinta dibujos y un lote de cuarenta estudios, bocetos y pequeñas notas en acuarela⁶³. Al cabo de unos años, en “La décima exposición de pintores orientalistas” celebrada en 1895 en la Galería Durand-Ruel de París, se mostró una retrospectiva con veinte obras del pintor⁶⁴. Asimismo, en la Exposición Universal de 1900 se organizó una sala de maestros franceses del siglo XIX, donde estaba representado con tres obras⁶⁵. Sin embargo, con el tiempo su pintura cayó prácticamente en el olvido hasta que, en 1917, el historiador del arte y conservador de pintura del Museo de Luxemburgo, Léonce Bénédite (1859-1925), en un artículo titulado “Art et Maroc”, publicado en la revista colonial *France-Maroc. Revue mensuelle, organe du Comité des foires du Maroc*, vindicaba a Dehodencq, considerándolo como uno de los principales representantes de la pintura francesa de tema marroquí y el continuador de la obra orientalista de Delacroix. “Después, está Alfred Dehodencq, el más local y el más sabroso de los orientalistas marroquíes, el más real al tiempo que el más exaltado, una hermosa y poderosa figura de artista, salida de un olvido injusto...”⁶⁶.

En definitiva, Dehodencq, a pesar de ser un artista significativo, no tuvo demasiada influencia entre sus contemporáneos. Su distanciamiento de París y su inquebrantable espíritu romántico hicieron que no encajara bien en el contexto de la pintura francesa de las décadas 1860 y 1870⁶⁷. Los críticos asociaron su estilo al de Delacroix, restándole originalidad y confirmando en el fondo su extemporaneidad⁶⁸. Con todo, y coincidiendo con Bénédite, se puede afirmar que Dehodencq fue uno de los prin-



12

cipales artistas de tema marroquí; que en ocasiones superó el costumbrismo habitual, presentando aspectos verídicos y punzantes de esa realidad, siendo, además, uno de los que más se acercó pictóricamente a los judíos sefardíes de Tánger pintando temas sensibles como la tragedia de Sol Hachuel y denunciando el rechazo que sufrían. En resumen, se puede afirmar que su visión pictórica, cargada de temperamento, constituye una de las más auténticas e interesantes de las producidas en el ámbito de la pintura orientalista de inspiración marroquí. ♣

- 1 A. Beaunier, *Les souvenirs d'un peintre*, Bibliothèque-Charpentier, París, 1906, pp. 117-118.
- 2 La historiadora Lynne Thornton concedía mucha importancia a la presencia de judíos en las obras orientalistas, afirmando que algunos pintores dependieron en buena medida de ellos para realizar las escenas costumbristas de interior: "Dehodencq, like Delacroix and Chassériau, was largely dependent on the jewish population for this models, particularly in his interior scenes". L. Thornton, *The orientalist painter-travellers*, ACR Edition, París, 1994, p. 64.
- 3 Sobre los dibujos de judíos realizados por Fortuny ver: J. A. Carbonell, "De la trinchera al atelier", en J. A. Carbonell, et al., *La batalla de Tetuan de Fortuny*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2013, pp. 46-47. Acerca de Fortuny en general ver: *Mariano Fortuny (1838-1874)*, catálogo de exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017), J. Barón (dir.), Madrid, 2017. Sobre la pintura orientalista de Francisco Lameyer ver F. Boix, *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador 1825-1877*, V. H. Sanz Calleja, Madrid, 1919, pp. 61-78. Para conocer sus obras de tema judío ver la tesis doctoral: F. J. Martínez, *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor militar y viajero: 1824-1877*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 224-239.
- 4 Como afirma Nicolas Feuillie en la ficha del cuadro que figura en el catálogo de exposición (*Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme*, 2012), L. Sigal (dir.), París, 2012, p. 66. Del mismo catálogo ver el artículo: Ch. Peltre, "Un autre message? Présence picturales des Juifs dans les orientis du XIX^e siècle", pp. 15-23.
- 5 En este sentido, Maurice Hamel afirmaba: "La génération d'artistes et de poètes qui arrivait à l'âge d'homme entre 1840 et 1850 fut une génération douloureuse et sacrifiée. Presque tous ont éprouvé un secret malais. On était fatigué, non rassasié d'émotions on croyait encore à la vertu des sentiments excessifs, des passions ardentes et sans but précis. On voulait autre chose, sans savoir au juste quoi. Cependant, le romantisme, qui fermentait encore dans les veines, échouait dans l'art, dans les lettres, comme dans la vie publique. Le siècle prenait une autre direction. La réalité rabattait l'essor des rêves qui avaient voulu s'élever trop haut ou trop tôt. La science imposait ses méthodes lentes et sa discipline sévère aux imaginations bridées, aux sensibilités humiliées". M. Hamel, "Alfred Dehodencq", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 18, 1910, p. 35.
- 6 Expuso *Sainte Cécile en adoration, Une jeune fille au bord de la mer y Portrait de M. Henri*, con los números 491, 492 y 493. Ver: Salon París, France, Musée du Louvre (1844), *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants: exposés au Musée Royal le 15 de mars 1844*, Vinchon, Fils et successeur de M^{me} V Ballard, Imprimeur des Musées Royaux, París, 1844, p. 64.
- 7 *Liste des Artistes Vivants ayant obtenu des Récompenses antérieurement au 1er Mai 1853*, Vinchon Imprimeur des Musées Impériaux, París, 1853, p. 8.
- 8 G. Séailles, *Alfred Dehodencq, historien d'un coloriste*, Paul Ollendorff Éditeur, París, 1885, p. 36.
- 9 Inv. 886.3.1 (RF384).
- 10 "Course de taureaux en Espagne" (150 x 208 cm) de Alfred Dehodencq es la obra número 34 del Salón de 1850. Ver: F. Villot, *Musée impérial du Luxembourg. Notice des peintures, sculptures, gravures et lithographies de l'École moderne de France, exposées dans les galeries de Musée impérial du Luxembourg*, Vinchon et Charles des Mourgues, Imprimeurs des Musées Impériaux, París, 1855, p. 10.
- 11 Sobre la estancia del pintor en Sevilla, ver: P. Guinard, "Alfred Dehodencq, peintre du Duc de Montpensier", *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, 33, 1949, pp. 19-23.
- 12 Entre otras obras, realizó además un retrato de los infantes duques de Montpensier y sus hijas primogénitas (1853), que decoró el Patio de los Salones de dicho palacio. Pintó también un boceto de un retrato del infante duque de Montpensier, con el hábito de gran comendador de la Orden de Calatrava, y dos episodios de la vida de la familia titulados *Entrada en Cádiz de la reina doña María Amalia y Llegada de la reina María Amalia y de los infantes del duque de Montpensier al convento de la Rábida*. También ejecutó copias religiosas como el retrato de Santa Teresa de Jesús, copia de Juan de la Miseria conservado en el convento de las Carmelitas Descalzas (las Teresas) de Sevilla. Ver: T. Falcón Márquez, "El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 3, 1990, p. 212. Del mismo autor, ver: *El palacio de San Telmo*, Ediciones Gerver, Sevilla, 1991.
- 13 Aparecen en los números 966 y 967 del *Catálogo de los objetos presentados a la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Sevilla en 1858, según el orden de su numeración*, Imprenta de la Revista Mercantil, Sevilla, 1858, p. 100. Sobre esta exposición, ver: G. Pérez Calero, "La exposición Agrícola, Industrial y Artística de Sevilla de 1858", *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 183, 207. Actualmente, ambas obras pertenecen al Museo Carmen Thyssen-Bornemisza de Málaga, con los números de inventario CTB.1996.30 y CTB.1996.31 respectivamente.
- 14 Sobre la situación de los judíos en Marruecos ver: D. J. Schroeter y J. Chetrit, "Emancipation and its Discontents: Jews at the Formative Period of Colonial Rule of Morocco", *Jewish Social Studies, New Series*, 13, 1, 2006, pp. 170-206. También Sh. Doshen, "Urban Jews in Sherifian Morocco", *Middle Eastern Studies*, 20, 4, 1984, pp. 212-223.
- 15 Jerónimo Bécker afirmaba: "Conviene hacer constar que no fue la protección de los europeos, sino la de los israelitas la que más dio que hacer a la diplomacia, y la que más incidentes provocó, por ser achaque antiguo, derivado de la oposición de las ideas religiosas y de la naturaleza de las funciones que realizaban los hebreos, que estos fuesen tratados por los mahometanos con tanto rigor como injusticia". Ver: J. Bécker, *España y Marruecos. Sus relaciones diplomáticas en el siglo XIX*, Tipolitografía Raoul Péant, Madrid, 1903. Citado por M. L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1919, obra reeditada en 1994 por Algazara (Málaga), p. 127. Por su parte D. J. Schroeter y J. Chetrit sostienen que durante un tiempo este sistema fue potenciado por los propios consulados para aumentar su influencia en Marruecos. Ver: D. J. Schroeter y J. Chetrit, *op. cit.*, p. 177.
- 16 D. Badía (Alí Bey), *Viajes de Alí Bey*, Óptima, Barcelona, 2001, pp. 33-34.
- 17 "Faire des études de mer, peintre des juifs et les juives, et des maures et des mauresques". Ver: G. Séailles, *op. cit.*, p. 86.
- 18 A la vuelta a finales de julio, el pintor explicaba su experiencia en una carta fechada en Cádiz el 29 de julio: G. Séailles, *op. cit.*, pp. 90-91.
- 19 A. Beaunier, *op. cit.*, p. 119.
- 20 En una carta fechada en Tánger el 15 de julio de 1854 describe su taller y su vida en dicha legación: "facilités possibles pour tirer parti de mon séjour ici. Deux chambres, l'une où je dors, lis et rêve; l'autre où j'établis mon atelier. Au saut du lit, je me mets à travailler jusqu'à midi, heure à laquelle on déjeune; puis je flâne par les rues à la recherche de mes types jusqu'à 4 ou 5 heures. Je me remets au travail jusqu'à 7 heures et nous dinons. La soirée se passe, elle vole au bruit de la musique et des conversations. Parfois je dessine ou je lis. Pense donc, un vaste salon, des divans mauresques, des fleurs, un piano, d'énormes tables couvertes de livres, et par la croisée ouverte, la plus admirable vue qui se puisse imaginer: au premier plan des maisons blanches, ruisselant de soleil, et, se découpant sur la mer, une ravissante mosquée, çà et là des bouquets de figuiers, dans le fond se perdant à droite la côte d'Afrique et pour couronner le tout, les montagnes bleues de l'Espagne et le roc de Gibraltar... Il faut que je fasse de sérieuses études de ce peuple que j'ai à peine vu dans un premier et trop rapide voyage. J'ai donc commencé par mettre en train une grande esquisse d'une de ces scènes que l'on voit ici à chaque pas. J'y fais entrer "à peu près tous les éléments qui me serviraient à composer une grande scène". Ce seront, je l'espère, de bonnes et profondes études, du moins n'y épargnerai-je rien. J'ai commencé "aussi le portrait de mon ami le consul: c'est bien le moins que je lui laisse ce petit souvenir". G. Séailles, *op. cit.*, p. 94.
- 21 Expuesta con el número 3040. Ver *Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue Montaigne, le 15 de Mai 1855*, Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux, París, p. 579.
- 22 "Une étonnante aptitude ethnographique, un sentiment profond des races". Ver: T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe. Seconde Série*, Michel Levy Frères, Libraires-Éditeurs, París, 1856, p. 83.
- 23 Z. Astruc, "Le Salon. Alfred Dehodencq", *L'Écho des Beaux-Arts, Journal Hebdomadaire*, 6, 1870, p. 1.
- 24 E. Galichon, "M. Gérôme, peintre ethnographe", *Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l'Art et la Curiosité*, 139, 1868, pp. 150-151.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Ver Ch. Peltre, *Orientalisme*, Terrail/Edigroup, París, 2004, p. 113. Ver también R. Benson, "Un Orientalisme scientifique? L'ethnographie l'anthropologie et l'esclavage", en el catálogo *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catálogo de exposición (Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010), R. Diederer y D. Depelchin (dir.), Brussels, 2010, pp. 114-131.
- 27 "He used individual studies of each detail to carefully build up his painted compositions. In many of this, exaggerated gestures and facial expressions, together with an often repeated trick of figures staring out at the spectator, give a caricatured aspect". Ver L. Thornton, *op. cit.*, p. 62.
- 28 Sobre las obras tangerinas de este pintor ver la monografía: J. A. Carbonell, *Josep Tapiró. Pintor de Tánger*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2014. También del mismo autor "Los retratos de Tapiró del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 31, 2013, pp. 130-141.
- 29 *19th Century European Art and Orientalist Art*, Christies, Nueva York, 22-XI-2008, lot. 114.
- 30 J. D. Colaço, *Viagem de Sua Magestade El Rei o Senhor Dom Fernando a Marrocos, seguido da Descrição da entrega da Grão Cruz da Torre Espada ao Sultão Sid Mohammed*, Imprensa Abrines, Tánger, 1882, p. 14.
- 31 Pintura al óleo sobre lienzo, de 62,2 x 44,5 cm. Se encuentra en el Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de París, con el número de inventario Inv. D.98.11.018. MAAO, ancien inv. Af 12943. Es una pintura en depósito del Musée du Quai Brandy-Jacques Chirac. La obra perteneció durante un tiempo a Henri Marcel, director de la Bibliothèque nationale de France.
- 32 Por lo visto, como señalaba Manuel L. Ortega en los primeros años de siglo XIX, los judíos marroquíes que abrazaban el islam acostumbraban a volver a la fe mosaica acarreado consecuencias lamentables, decía: "Islamis son los llamados en Marruecos aquellos hebreos que abrazan el mahometismo. Siempre acaban por volver públicamente a sus creencias primitivas, arrastrando el martirio y la persecución de los moros en otras épocas implacables con los apóstatas". Ver M. L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, Algazara, Málaga, 1994, p. 159.
- 33 "Les juifs s'indignaient: "Malheur au Franc impie qui ose toucher à la sain-

- te!" et chaque fois qu'ils passaient devant l'atelier, ils jetaient au peintre quelque malédiction. Cependant le tableau était achevé et Dehodencq commençait à se rassurer sur les effets de la colère de Jéhovah, quand, un soir qu'il dinait chez le consul de France, on vint l'avertir de ne pas rentrer chez lui. L'atelier s'était écroulé. Sa plus belle toile marocaine était en pièces au milieu des décombres. Il eut le courage de reprendre ce tableau, mais toujours il a regretté l'œuvre détruite...". Ver: G. Séailles, *op. cit.*, p. 114.
- 34 H. de la Martinière, *Souvenirs du Maroc*, Plon, Paris, 1919. Citado por S. Vance, "Heroine of the Nineteenth Century: genre, the Jewish question and the colonial discourse" en E. Benichou et *alt.*, *Jewish culture and society in north Africa*, Indiana University Press, Indiana, 2011, pp. 207-208.
- 35 Como afirma A. González: "Su historia también ha sido transmitida a través de composiciones cercanas a los romances, y en obras que pertenecen al género de las lamentaciones (*qinot*), los poemas litúrgicos (*piyutim*) y los cantos rimados (*qsidot*), tanto de judíos marroquíes que los componían en lengua hebrea, como de sefardíes que se expresaban en *haquetía*. La mayor parte de estas composiciones han sido interpretadas y transmitidas por mujeres, casi siempre en el ámbito familiar, y han sido documentados en la tradición oral de varias localidades del norte de Marruecos, particularmente de Tánger, Tetuán, Alcazarquivir, Larache y Fez, y también de Melilla". Ver: A. González Vázquez, "La institución del culto a la santa-mártir judía sefardí Lalla Solika de Fez. Reflexiones desde la Historia, la Antropología y la Literatura", *Quaderns-E de l'ICA*, 20, 2, 2015, p. 134.
- 36 E. M. Romero, *El martirio de la joven Hachuel o la heroína hebrea*, Imprenta de don D. Negrete, Madrid, 1838, p. 72.
- 37 National Archives (UK), Foreign Office, FO 174/218 (Diary, 1834-1836). La carta aparece reproducida por vez primera en un artículo de Philip Abensur, "Sol Hachuel (1820-1834): Histoire et généalogie", *Etsi Généalogie et Histoire Séfarades*, vol. 3, 11, Paris, 2000, pp. 3, 8. También citada por A. González Vázquez, *op. cit.*, p. 135.
- 38 I. Laredo, *Memorias de un viejo tangerino*, C. Bermejo impresor, Madrid, 1935, pp. 143-150.
- 39 E. Benichou et *alt.*, *op. cit.*, p. 208.
- 40 "This conception of the benevolent or potentially benevolent role of the European consulates fits well with the rest of his memory. In it, he discusses the beneficial effects of the French mission civilisatrice ant its protectorate". S. Vance, *op. cit.*, pp. 208-209. Del mismo modo, un problema local entre cristianos y judíos que tuvo lugar en Damasco en 1840 se convirtió en un conflicto diplomático internacional que comportó la intervención de Francia y, con ella, el aumento sustancial de su influencia en Siria. Ver: K. V. Walther, *Sacred Interests*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2015, p. 104.
- 41 A. González Vázquez, *op. cit.*, p. 128.
- 42 "Donc avec la vision d'un Orient cruel et barbare: on voit en effet Sol Hachuel agenouillée, en position de martyr, le cou tendu vers son bourreau, qui pointe son sabre vers elle; la jeune fille a la peau blanche, le bourreau est un Noir: le contraste esthétique et moral, doublé d'une "opposition raciale", ne peut pas être plus accentué". Ver: S. Moussa, "Les juifs dans l'orientalisme", *Revue Sociétés & Représentations*, 33, 2012, p. 235.
- 43 "L'opposition des deux races est saisissante. Le groupe des musulmans, aux costumes éclatants, met dans la toile une harmonie violente, comme les cris de mort qu'ils poussent; leur fanatisme est brutal, terrible comme la colère de la bête qui voit rouge. Les juifs, dans leurs longs vêtements noirs ou de couleur sombre, apaisent la composition en son centre; ils sont habitués à se contenir, à ruser; leur fanatisme est plus réfléchi, plus humain, patient, timide comme la haine". Ver G. Séailles, *op. cit.*, p. 116.
- 44 Inv. D.875.I.
- 45 Inv. Poo4395.
- 46 El pintor ha representado miembros de la temida Guardia negra o *Abid al Bukhari*, que en realidad no participaron en el saqueo de la judería de Tetuán. Ver: J. A. Carbonell, *Orientalisme. Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Pragma, Reus, 2005, p. 10. También E. Arias Anglés, "La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, 2007, p. 17.
- 47 Además, la pintura de Lameyer posee afinidades evidentes con la ilustración que aparece en el libro de Yriarte realizada por Gustave Doré, ver: Ch. Yriarte, *Sous la tente: souvenirs du Maroc: récits de guerre et de voyage (1863)*, Morizot, Paris, 1863, pp. 166-167. También P. A. de Alarcón, *Diario de un testigo de la Guerra de África*, Gaspar Roig, Madrid, 1860, pp. 334-336. Sobre esta pintura ver F. J. Martínez, *op. cit.*, p. 208. También la tesis doctoral: R. Coletes, *La pintura orientalista española (1833-1923)*, Departamento de Arte y Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, 2015, p. 270.
- 48 Inv. 007.MS.1630.
- 49 "Dans la Justice du Pacha, dans Exécution, dans le Supplice des voleurs, partout où il y a des coups à recevoir, des humiliations à subir, nous retrouvons le juif humble, résigné, sur la face, avec les traits si marqués de la race, la même expression d'inquiétude et de servilité". Ver: Séailles, *op. cit.*, p. 125.
- 50 "That no people in the world were more false and cruel: that their government was one of the vilest description". Ver: G. Borrow, *The Bible in Spain*, J. M. Dent, Londres, 1943, p. 507. Citado por C. R. Pennell, "Accommodation between European and Islamic law in the western Mediterranean in the Early Nineteenth Century", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 21, 2, 1994, p. 159.
- 51 *19th Century European Art including Orientalist and Spanish Art*, Christie's, Londres, 2-VII-2008, lot. 104.
- 52 *19th Century European Art*, Christie's, Nueva York, 27-X-2004, lot. 1427.
- 53 Inv. RF 278.
- 54 "Dehodencq's strident and brutal colours, with a heavy use of black, echo the violence of his subjects". Ver: L. Thornton, *op. cit.*, p. 62.
- 55 Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Inv.95.13.001.
- 56 *Fiesta judía en Marruecos* (nº 604), *La Buenaventura* (nº 692) y *Bohemios andaluces* (nº 693). Ver: D'Arpentigny, "Salon 1865", *Le Courrier Artistique, Beaux-Arts*, 5, 53, 1865, p. 210. La obra fue vendida a un marchante parisino a través del pintor E. Fromentin (1820-1876) por 3.000 francos. Ver: B. Wright y R. Lloyd, "Amis de jeunesse: Théodore de Banville, Armand Du Mesnil, Eugène Fromentin, Alfred Dehodencq avec les lettres inédites et des illustrations par Eugène Fromentin et Alfred Dehodencq", *Nineteenth-Century French Studies*, XXI, 3, 4, 2005, p. 329.
- 57 "Deux médailles ont déjà été décernées à ce peintre, et le jury de 1865 a jugé à propos d'en accorder une troisième. J'avoue ici mon ignorance, je ne connais pas les œuvres qui ont valu à M. Dehodencq ses premières récompenses, mais jamais je ne lui eusse voté les honneurs d'une médaille pour son exposition de cette année. Le jury en a jugé autrement, tant mieux pour M. Dehodencq. Ce qui a été récompensé chez cet artiste, ce sont, sans aucun doute, ses qualités de coloriste qui sont certainement remarquables, mais pas assez toutefois pour faire oublier ses énormes défauts de dessin. J'accorde que ses Bohémiens andalous (nº 603) ont une certaine valeur, mais voyez le nº 604, une Fête juive au Maroc, quelle singulière œuvre! Du dessin, il n'en faut pas parler; les figures sont grosses et courtes, sans vérité de type, sans aucun style; on y trouve tout le dévergondage de brosse d'une esquisse, mais cet entraînement d'exécution a peu de valeur à mes yeux. Ce n'est pas là un tableau d'exposition; il me rappelle de loin un grand maître, et c'est une raison de plus pour que je n'approuve pas cette médaille, qui encourage un défaut auquel la jeune école est beaucoup trop encline, celui de faire des pochades. Les esquisses des maîtres sont souvent superbes, mais elles ne sont jamais l'expression dernière de leur talent. Faites des esquisses, et beaucoup, Monsieur Dehodencq, mais qu'elles ne deviennent pas une spécialité". Ver: D'Arpentigny, *op. cit.*, p. 210.
- 58 "Dossier Légion de honor Dehodencq", 9-VIII-1870 [Paris], AN, LH/691/34. Nº de notice L0691034. Dossier Archives Nationales, Paris.
- 59 Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1986 9.
- 60 "Le cheval escaladant la pente de la montagne, et vu par la croupe, à peu près comme celui du Chasseur, de Géricault, est plein de feu et de mouvement". T. Gautier, "Le Salon de 1869", *L'Illustration: Journal Universel*, 1368, 1869, p. 310. Sobre esta obra ver: R. Benjamin, "Andalusia in the time of the Moors: Regret and Colonial Presence in Paris, 1900", en J. Hackforth-Jones y
- M. Roberts, *Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, 2005, p. 192. Del mismo autor ver también "The Oriental mirage", en *Orientalism: De Delacroix to Klee*, catálogo de exposición (Sidney, The Art Gallery of New South Wales, 1997), R. Benjamin (dir.), Sidney, 1997, pp. 7-32.
- 61 Z. Astruc, *op. cit.*, p. 1.
- 62 El joven periodista Maurice Hamel (1890-1967) cuando en 1910 vindicaba en la *Revue de l'Art* la pintura del artista en un intento de sacarla del olvido, escribía: "Alfred Dehodencq reste donc, à mon sens, un génie excentrique et incomplet, auquel manquèrent l'apaisement et le couronnement définitif; ses nerfs, surmenés par un excès d'épreuves et de douleurs, le trahirent; quand il tentait un effort désespéré pour reprendre pied sur la terre natale et s'adapter à, son époque. Ce grand déraciné succomba, mais en glorieux vaincu, qui laisse un magnifique exemple d'abnégation, de noblesse et de courage". Ver: M. Hamel, "Alfred Dehodencq", *La Revue de l'Art, Ancien et Moderne*, 14, 28, 1909, p. 270.
- 63 P. Durand-Ruel et *alt.*, *Catalogue des Tableaux, esquisses, études et dessins par feu Alfred Dehodencq*, Imprimerie de l'Art, Paris, 1885.
- 64 P. Casanova, *Deuxième Exposition des peintres Orientalistes*, Lahure, Paris, 1895, p. 4.
- 65 Exposition Universelle 1900. *Catalogue Officiel Illustré de L'Exposition Centennale de l'Art Français de 1800 à 1889*, Ludovic Baschet Éditeur, Paris, 1900, p. 201, cat. 211: *Fête juive à Tanger* (Musée de Poitiers), cat. 212: *Bohémiens et Bohémienne au retour d'une fête en Andalousie* (Musée de Chaumont), cat. 213: *La Danse des nègres à Tanger* (à M. Agelasto).
- 66 "Puis, c'est Alfred Dehodencq, le plus local et le plus savoureux des orientalistes marocains, le plus réel tout en restant le plus exalté, belle et puissante figure d'artiste, sortie d'un injuste oubli par ses derniers héritiers". L. Bénédite, "Art et Maroc", *France-Maroc. Revue mensuelle, organe du Comité des foires du Maroc*, 10, 1917, p. 5.
- 67 Lynne Thorton afirmaba de manera acertada: "Although Dehodencq had no great influence on his contemporaries, he was the first artist to pay more than a short visit to Morocco. Not only that, his drawings are amongst the most remarkable of the nineteenth century". Ver: L. Thorton, *op. cit.*, p. 64.
- 68 Por ejemplo, el crítico Georges Lafenestre decía: "..., les outremers, les blancs, les verts jaillissent et pétillent, dans cette toile, avec une audace et une franchise qui rappelle les beaux éclats de Delacroix. Mais Delacroix, qui fut plus riche, ne fut point si brutal. Il sut toujours adoucir le passage de ses tons les plus violents avec une harmonie admirable, dont M. Dehodencq n'a pas retrouvé tout à fait le secret". Ver: G. Lafenestre, *L'art Vivant: la peinture et la sculpture aux salons de 1868 à 1877*, G. Fischbacher, Paris, 1881, vol. I, p. 128.