# La música en la pintura orientalista de Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921)

**Introducción**

Francisco Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 24 de julio de 1848 -Madrid, 1 de noviembre de 1921) fue un destacado pintor aragonés, cuyos inicios en la capital aragonesa como decorador en el taller de Mariano Pescador le facilitaron en 1863 su posterior traslado a Madrid, donde estuvo a cargo de Jorge Bussato y Domenico Ferri, escenógrafos italianos responsables de la decoración del Teatro Real. Hasta su marcha en 1873 a Roma, Pradilla aprendió las técnicas de su oficio, y comenzó a realizar ilustraciones en diversas publicaciones periódicas como *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana* (Rincón, 2006: 12). En 1874 era nombrado pensionado de número correspondiente a la especialidad de Pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en cuya institución mantuvo su actividad durante más de dos décadas, hasta su regreso a España en 1897. Durante sus años en Roma, Pradilla pudo admirar la pintura de grandes maestros, viajar a varias localidades europeas y conocer algunos de sus museos, visitando además el *Salon de peinture et sculpture*de 1875 en París (Rincón, 2006: 12 y *ss*.). En la capital italiana formó parte de la importante colonia de pintores españoles (García Guatas, 1996) en la que coincidió, además de con el aragonés Hermenegildo Estevan (1851-1945), destacado paisajista y Secretario de la Academia Española en Roma durante más de cuarenta años, con grandes representantes de la pintura orientalista española como el catalán Mariano Fortuny (1838-1974), gran adalid de este género costumbrista así como de la estética preciosista, el sevillano José Villegas Cordero (1848-1921) o el valenciano José Benlliure Gil (1855-1937), entre otros.

Las políticas expansionistas y colonialistas, así como la creciente afición por los viajes a civilizaciones exóticas y sus narraciones en libros, contribuyeron a la popularidad del orientalismo como tema en las artes europeas en el siglo XIX. En el caso de la pintura, este deseo de evasión y búsqueda de la otredad exótica favoreció la creación de tópicos y arquetipos, algunos de ellos de tipo musical, presentes en la pintura española de la época que Francisco Pradilla, como muchos de sus congéneres, incluyó en algunas de sus pinturas a lo largo de su carrera. Entre ellas, la serie de cuatro odaliscas que pintó en 1876 durante su penúltimo año de pensionado. Al año siguiente, el pintor alcanzaba la fama con *Doña Juana la Loca* (1877), tercera y última pintura de las que les correspondían como pensionado, que resultó premiada con la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes Nacional y en la Exposición Universal de París de 1878, año en el cual el Senado le encomienda la pintura de historia *La rendiciónde Granada*, que concluyó en 1982. Los estudios para acometer esta pintura le hicieron desplazarse, además de a Granada, al norte de África, donde visitó Tánger y Fez (García y García-Rama, 1992: 229). De temática historicistay para la que también tomó notas en su estancia andaluza es su pintura *El suspiro del moro*, que no concluiría hasta una década después. Tras el éxito de *La rendiciónde Granada*, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo nombra en 1883 miembro correspondiente, y el Ayuntamiento de Zaragoza le encarga la realización de sendos lienzos de Alfonso I el Batallador y Alfonso V el Magnánimo (Lorente, 1987).

Pradilla, que había ocupado brevemente el puesto de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, era nombrado director del Museo del Prado en Madrid, cargo que ocuparía desde febrero de 1897 hasta julio de 1898, tras diversas vicisitudes. Instalado desde entonces y hasta el final de sus días en la capital española, fue considerado como uno de los pintores españoles más relevantes y cotizados de su época junto a Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, recibiendo

diversas distinciones a lo largo de su vida (Rincón, 2006: 20).

El pintor aragonés, que tuvo una relación desigual con su tierra natal, tuvo una dilatada obra en la que cultivó las principales corrientes de la época (Rincón, 2006: 24), practicando también con gran éxito la técnica de la acuarela. Partiendo del romanticismo decadente de la segunda mitad del siglo XIX, se consagró además como un excelente paisajista, pero donde más destacó fue en la pintura de historia, de estilo eclecticista, "entre el paisajismo y la dramatización efectista" (Lorente, 2012: 69), con lienzos como *Doña Juana la Loca*, *La rendiciónde Granada*o *El suspiro del moro*.

En el ámbito de la pintura orientalista cabe destacar sus cuatro obras que aquí se estudian, en las que representan escenas de danza o instrumentos musicales, iconografías que también incluye en otras de sus pinturas, de temas de historia medieval, épicos, líricos, y mitológicos, cuyo estudio se encuentra en preparación.

A continuación, se realiza un análisis iconográfico de las citadas pinturas de temática orientalista que realizó Francisco Pradilla, prestando atención a la identificación y descripción de los elementos musicales representados. Para ello, se ha realizado una búsqueda de la representación de estas iconografías en la obra de Pradilla, así como en la de otros pintores afines, en catálogos (García y García-Rama, 1987; Rincón, 1987 y 2006), y en páginas web de museos y casas de subastas de arte.Además, se han relacionado con el contexto artístico, musical y estético de la época.

**Análisis iconográfico-musical de cuatro pinturas de temática orientalista**

1- *Danza de odaliscas* (1876).Óleo sobre lienzo, 12 x 0,90 m. Colección particular (García Loranca y García-Rama, 1987: 45;

Rincón, 1987: 102)

Imagen 1. *Danza de odaliscas* (1876) de Francisco Pradilla . Imagen obtenida en: VV.AA., 1999: 20.

Durante su estancia en Roma, Francisco Pradilla recrea en este lienzo uno de los temas preferidos del orientalismo: la representación de la mujer como odalisca, ya sea en escenas de baño o de harén. La pintura orientalista del siglo XIX representa además otras escenas con la mujer como protagonista, como son las domésticas, las de fiestas y ceremonias, así como otras ambientadas en entornos cotidianos de carácter más etnográfico (Thornton, 1993). En el caso de las escenas de harén, bien entregadas a la indolencia, bien al discurrir de danzas orientales, se procura realizar una visión exotizada y erotizada de la mujer, en un entorno idealizado.

Este tipo de representaciones de mujeres orientalizantes, fomentadas en el último cuarto del siglo XIX por la moda de

fotografiar mujeres burguesas *à la mauresque*, viene inicialmente influenciada por el renacimiento de arquetipos literarios como el de Sherezade y especialmente el de Salomé, personaje bíblico cuyas representaciones se retoman en la pintura simbolista del XIX tras una larga tradición visual iniciada ya en las artes plásticas medievales, que contribuyeron además a construir una iconografía de la *femme fatale*.

El tipo iconográfico de la odalisca, reinaugurado en la pintura decimonónica francesa por Jean Auguste Dominique Ingres (1770-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) y posteriormente por Théodore Chassériau (1819-1856), herederos a su vez de la tradición del desnudo en la pintura rococó, están basados en la representación de la sensualidad y sinuosidad del cuerpo femenino en escenario con decoraciones exóticas. En estos interiores, recreados a través de viajes,fotografías de estudio y tarjetas postales, o bien de estampas y miniaturas procedentes del cercano y medio oriente, se reproducen objetos como tapices, tejidos, muebles, narguiles o perfumeros, entre los que se encuentran también instrumentos musicales, habitualmente cordófonos punteados o membranófonos. También era habitual que estos hubieran sido adquiridos por los propios pintores, no necesariamente en viajes, sino en anticuarios o a través de intermediarios, conservándolos en sus *ateliers*.

En las escenas de harén, estos instrumentos musicales son representados en ocasiones en manos de un intérprete que contribuye con su música a la sensual pasividad de la protagonista, como ocurre en *Odalisque à l'esclave*(1842) de J. A. Dominique Ingres y *Odalisque couchée* (1853) de Théodore Chassériau, o bien realizan un acompañamiento musical para las danzas orientales (como veremos en esta pintura de Pradilla). En otras ocasiones, los instrumentos musicales se representan como un objeto decorativo más, como en *Nu dans un harem* (1850-1852), también de Chassériau.

En 1861, después de recibir la influencia de estas pinturas, un joven Mariano Fortuny realizaba en Roma su primera *Odalisca* (Doñate, Mendoza, y Quílez, 2003: 92). En esta obra no se aprecian las influencias recogidas durante su estancia en el norte de África, sino que realiza más bien un ejercicio de academicismo (Quílez, 2019: 38-39), heredero del carácter preciosista y de la utilización del claroscuro dramático de sus antecesores franceses, retomando además el modelo de Ingres de la odalisca con el instrumentista (Barón, 2017: 19).

Pradilla recibe a su vez la influencia *fortunyana* en su lienzo *Danza de odaliscas* (1876), tal y como se aprecia en el tratamiento del desnudo y la utilización de la luz. Este representa, sobre una superficie terrosa, la danza de un grupo de seis mujeres, algunas de ellas semidesnudas, con indumentaria y adornos de estilo oriental, mientras un hombre vestido con uniforme, del que solo se representa parte del busto, las observa desde la penumbra. De gran dinamismo gracias a las distintas posturas de danza de las mujeres, y potenciado por el juego de claroscuros, una sonriente figura central, vestida con un atuendo oriental, ejecuta un paso de danza. Dirigiendo la mirada hacia ella, a su derecha, una mujer desnuda tan sólo adornada por un aderezo de joyas y adornos en el cabello, sujeta un velo transparente; y tras ella, con el torso desnudo, otra realiza un movimiento de danza arqueando el cuerpo hacia atrás. En el lado derecho del lienzo según el espectador, un grupo de otras tres mujeres, ajenas a la mirada del hombre que está tras ellas, se entregan a la sensualidad de una danza que puede estar instrumentada por el sonido de un pequeño aerófono del que no se distinguen detalles organológicos, que parece hacer sonar la mujer que se sitúa al lado izquierdo de la figura central. La escena parece representarse en un exterior, en el que las figuras estarían iluminadas por un fuego nocturno. Se trata en definitiva de una de las escenas más recurrentes y tópicas de la pintura orientalista, la de las odaliscas en un harén, que Pradilla

representa danzando al son de un instrumento musical.

2- *Odalisca* (1876).Óleo sobre lienzo, 112 x 89 cm., Colección particular. (García Loranca y García-Rama, 1987: 45; Rincón, 1987: 102)

Imagen 2. *Odaliscas* (1876) de Francisco Pradilla. Imagen de dominio público.

El mismo año de la realización de la *Danza de las Odaliscas* firmaba Pradilla este óleo, junto a dos más bajo el mismo título, sin representación de iconografía musical, conservadas en colecciones privadas (Rincón, 1987: 192-193; García Loranca y García-Rama, 1987: 39, 40 y 45).

En esta pintura parece representar una odalisca más del lienzo anterior, en el mismo ambiente nocturno. Adornada con pulseras, esclavas, tobilleras, pendientes y joyas en el cabello recogido, la protagonista se representa sentada sobre un manto de hierba pajiza con el torso desnudo, vertiendo un líquido o ungüento de un recipiente cerámico a otro. En primer término, junto a una hojarasca, figuran dos instrumentos musicales. El situado en el extremo izquierdo según el espectador se identifica como un tambor cilíndrico de bolas o tambor-sonajero con mango, compuesto por dos parches y marco cilíndrico decorado en el que se sujetan dos cintas terminadas en dos pequeñas esferas, que golpean el marco cuando se gira el mango con las manos. Instrumentos similares se usan especialmente de forma ritual en el Tíbet, Mongolia y la India, donde recibe el nombre de *damaru*, y en China, Corea, y Japón, donde se denominan *den den daiko*. El pintor pudo conocer este instrumento a través de fotografías o grabados, o bien adquirirlo como objeto de anticuario. El segundo instrumento puede identificarse como un juego de tablillas de madera unidas por cuerdas, habituales en la música popular.

Se trata de una escena singular teniendo en cuenta que los instrumentos musicales que se representan no son habituales en la pintura europea de la época.

3- *El suspiro del moro* (1892). Óleo sobre lienzo, 1,95 x 3,02 m. Colección particular. (Rincón, 1987: 47-48;y 2006: 15-16)

Imagen 3. *El suspiro del moro* (1892) de Francisco Pradilla. Imagen de dominio público.

Tras la realización de sus dos de sus principales pinturas de historia, *La Rendición de Granada* y *Doña Juana la Loca*, Francisco Pradilla concluía en el año 1892 en Roma *El suspiro del moro*, que había iniciado en 1879 mientras se encontraba en Granada documentándose para la primera de estas tres pinturas. Aunque fue fruto de un encargo particular, la pintura fue adquirida en su momento por el estado español.

En su segunda pintura de temáticahistoricista ambientada en Granada, tras el triunfo de*La Rendición de Granada*, Pradilla representa la popular leyenda de Boabdil, último sultán del reino nazarí (1486-1492), tal y como se describe en *La Historia de España y sus Indias* de Victor Gebhardt: “Al trasponer una colina, último punto desde el cual se divisan por aquella parte las torres de Granada y los feraces campos de su vega, Boabdil freno su caballo y derramó lágrimas y lanzó un suspiro al fijar por última vez sus ojos en su perdida patria. “Razón es que llores como mujer -díjole su

madre, la sultana Aixa- puesto que no supiste defender tu reino como hombre" (Gebhardt, 1863: 327).

El pintor plasma en este lienzo el interés que despertó entre los artistas y escritores decimonónicos la figura de Boabdil, protagonista de uno de los principales mitos románticos andalusíes que quedó reflejado en las artes, la música y la literatura decimonónica, especialmente en la segunda mitad de la centuria, tal y como muestran otras obras artísticas bajo el mismo título como las pinturas de Joaquín Espalter y Rull (realizada en 1854 y presentada en la Exposición Internacional de París de 1855) (Dizy, 1997: 82), de Benito Soriano Murillo (realizada en 1854, expuesta en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1856), y del pintor zaragozano Marcelino Unceta (1885) (Dizy, 1997:250-252); así como la homónima novela del político y escritor Emilio Castelar (1885-1886). Esta fue precedida a su vez en la literatura europea con *Les aventures du dernier Abencerraje* (1826) de François-René de Chateaubriand, *Un voyage en Espagne* (1843) de Theofile Gautier, y *Romacero* (1851) de Heinrich Heine, entre otras.

Cabe destacar otras representaciones del tema en la pintura española, entre las que se encuentran la que una década antes había realizado el pintor granadino Manuel Gómez Moreno (1834-1918), *La salida de la familia de Boabdil de La Alhambra* (1880), que realizó durante sus años de pensionado en Roma (Arias, 1988: 29 y 94-95), y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada.

En el ámbito musical, con la misma temática cabe destacar las zarzuelas "Boabdil último rey de Granada" (1845) de Baltasar Saldoni, "La conquista de Granada" (1850) de Emilio Arrieta; y las piezas instrumentales "Adiós a la Alhambra" del virtuoso violinista Jesús de Monasterio (1855) y "El adiós de Boabdil a Granada", de Salvador Giner (1860), entre otras (Fernández Manzano, 2016: 247). De tema andalusí es también la zarzuela "La Conquista de Madrid" (1863) de Joaquín

Gaztambide, que un joven Pradilla bien pudiera escuchar en el Teatro de la Zarzuela durante su estancia en la capital española, tal y como recoge un artículo escrito por su amigo íntimo Manuel Gómez Latorre en un artículo necrológico: "Era Pradilla de carácter serio, reconcentrado, muy estudioso, con cultura extensa y profunda y un tremendo aficionado a la buena música; yo también lo era por aquella época y juntos íbamos a menudo al *paraíso* del Real, cuando costaba una modesta pesetilla, y a los conciertos de Barbieri y Gaztambide" (Rincón, 2006: 24).

En este sentido, habían surgido ya en Europa, primero en la literatura y después en el arte y la música, ciertos estereotipos o clichés culturales que conformaron un imaginario de un oriente evocador y misterioso entre los que se encontraba España, más concretamente Andalucía, que se consideraban una puerta hacia el Próximo Oriente. De esta forma, muchas de las producciones artísticas creadas en este contexto se han considerado dentro de la corriente orientalista. Dentro de este ideario romántico español, fue la visión evocadora de la Alhambra de Granada uno de los centros de interés que pasó a considerarse un "símbolo universal del Oriente romántico" (Henares, 1995: 22), alimentando el mito estilizado que sobre esta había iniciado el escritor norteamericano Washington Irving. En este contexto, se indagó acerca del origen de la música árabe así como en la tradición musical medieval hispana, en una búsqueda de referencias historiográficas y elementos particulares de la música española andalusí, así como ocurrió con la música popular española. Siguiendo esta corriente, encontramos obras de varios compositores europeos, entre los que destaca el francés Claude Debussy (1862-1918), que desarrolló un nuevo lenguaje sonoro tanto para evocar lo español como lo oriental, y quien, a pesar de no haber visitado nunca Granada, le dedicó al menos tres de sus composiciones para piano (Otaola, 2007).

Algo parecido va a ocurrir con la representación de lo

oriental en las artes plásticas teniendo en cuenta que algunos de estos pintores no viajaron a ningún país árabe, sino que se contagiaron de una imaginación artística colectiva llegando a recrear cierta iconografía orientalista común en sus pinturas. De esta forma, este género se hibridó con la pintura de historia, el paisaje, el retrato y la pintura de género (Arias, 1988: 29). En el caso de Pradilla, además de su viaje al norte de África, pudo "contagiarse" durante sus comunes años de estancia en Roma del gusto por los temas orientalistas cultivados por Mariano Fortuny, considerado por la historiografía del arte su principal valedor.

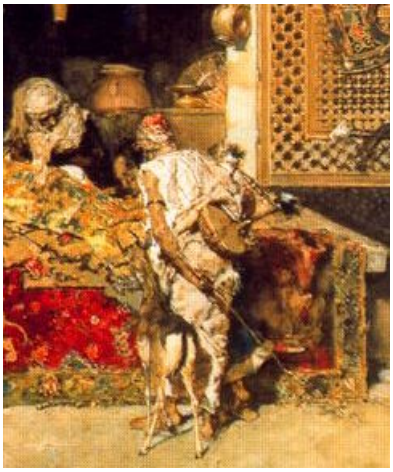
Regresando al lienzo de Francisco Pradilla, *El suspiro del moro*, desde el análisis de la iconografía musical llama la atención el *kissar* o *kisir* representado, situado en el centro de la composición, que lleva sujeto en la espalda uno de los personajes que acompaña a Boabdil en su séquito, arrodillado tras este. Se trata de un instrumento de cuerda pulsada presente en la música popular egipcia y sudanesa, especialmente en la región nubia (Chisholm, 1911: 837; Simon, 2012: 95-96). Representado casi como un elemento "ad hoc", el *kissar* no presenta en esta ocasión una tapa armónica de piel como es su tipología más habitual, sino de madera, decorada con dos rosetones calados, el central de mayor tamaño, más cinco decoraciones de taraceas incrustadas en la tapa armónica, a la manera que se representa el laúd en la pintura medieval cristiana en los siglos XIII y XIV. Se trata por tanto de la representación de un instrumento *irreal*.

| Imagen 4. Detalle de ángel músico con laúd en Retablo-relicario de Santa María de Piedra (1390). Imagen cedida por Selenio Fotografía. | Imagen 5. Detalle de músico con *kissar* en *El suspiro del moro* (1892) de F. Pradilla |
|---|---|

Esta decoración se aproxima a la del laúd árabe que encontramos representado en el retablo-relicario procedente del Monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Nuévalos, Zaragoza), realizado en el año 1390 y conservado desde el año 1851 en la Real Academia de la Historia. El reverso de las puertas de este mueble litúrgico muestra, en la mitad inferior, ocho figuras de ángeles músicos, cuatro a cada lado, haciendo sonar instrumentos musicales profusamente decorados con motivos mudéjares (González Zymla, 2013: 296-304). Uno de ellos se representa tañendo un laúd árabe en cuya tapa armónica figuran dos oídos cubiertos por rosetones calados, el central de gran tamaño, y cinco taraceas con forma de estrella en la tapa, muy similar al que representa Pradilla cuatro siglos después. Quizá el pintor pudo inspirarse en este, si nos desplazamos por el terreno de la hipótesis, dado que pudo visitar esta institución y admirar esta pieza procedente de Aragón, su tierra natal, durante sus prolongadas estancias en Madrid.

Pradilla bien quisiera con esta decoración representar los valores simbólicos de los instrumentos cordófonos árabes, encabezados por el laúd, que evoca el refinamiento de la cultura cortesana andalusí y al que se le atribuía la transformación del caos en armonía a través de su sonido (Fernández Manzano, 1995: 80-82; Álvarez, 1995: 94). De esta forma, el personaje del séquito de Boabdil del lienzo de Pradilla se presenta arrodillado y abatido, con su instrumento musical inerte, cuya ausencia de sonido simboliza el fracaso y la derrota de un periodo glorioso que había tocado a su fin. El pintor, más proclive a mostrar la visión del vencido que la del vencedor (Sanmartín, 2002: 462), sigue así su tendencia de representar anécdotas emotivas de carácter histórico (Reyero y

Freixa, 1995: 230-231).

| | | |
|---|---|---|
|  | | |
| Imagen 6. Detalle de músico con *kissar* en *El vendedor de tapices* (1870) de M. Fortuny. | Imagen 7. Detalle de músico con *kissar* en *El suspiro del moro* (1892) de F. Pradilla. | Imagen 8. *Kissar* nubio. Imagen de dominio público. |

Por otro lado, el modelo de instrumento musical representado y su manera de sujetarlo, más allá de su decoración, lo encontramos años antes en una célebre acuarela de Mariano Fortuny, *El vendedor de tapices* (1870, 59 x 85 cm., Museo de Montserrat, Barcelona), obra que fue escogida en su momento para ser expuesta en la Place de l´Opéra en París (Dizy, 1997: 106 y 109; Barón, 2017: 231-233). Esta representa una escena pintoresca de una calle, que podría ser tangerina o tetuaní, ya que Fortuny visitó estas ciudades entre 1860 y 1862, en la que un personaje de espaldas está admirando el género de un pequeño comercio de tapices y alfombras, tema habitual en la pintura orientalista europea. Este se representa portando un *kissar* sobre su espalda, instrumento musical más habitual en la cultura nubia que en la magrebí. De tipología muy similar al que posteriormente representa Pradilla, con caja circular abombada, cordal atado a la parte

trasera, cuerdas al aire sujetas al marco trapezoidal y rematado con decoración de plumas, parece en este caso presentar una tapa armónica de piel, siguiendo sus características organológicas más comunes.

La representación de este instrumento cordófono lo encontramos habitualmente en la pintura orientalista de carácter más etnográfico que exotista, en manos de personajes nubios, como en *Personaje oriental* del pintor español José Tapiró y Baró, en *The Kissar Player* (1859) y *The Song of the Nubian Slave* (1863) [15] del inglés Frederick Goodall (1822-1904), y en *The musician* del pintor austro-francés Rudolf Ernst, entre otros.

Francisco Pradilla colocará el tema histórico, en su vertiente anecdótica, en el cénit de su producción con obras como *El Suspiro del Moro*, en el que recrea este tópico romántico de carácter *alhambrista*. En la iconografía de esta pintura incluye la interesante representación de un instrumento musical árabe, el *kissar*, alejado, quizá de forma involuntaria,  del espacio y tiempo que representa.

4- *Mercado árabe* (1896). Óleo sobre lienzo, 21.6 x 32.5 cm., colección particular

Imagen 9.*Mercado árabe*(1896) de Francisco Pradilla. Imagen de dominio público.

Otro de los temas predilectos de la pintura orientalista fue la representación de mercados árabes en escenas callejeras de carácter costumbrista, que algunos pintores viajeros pudieron plasmar en sus obras. Es el caso de esta pintura de Francisco Pradilla que realizó durante sus años de estancia en Roma, en la que representa una plaza de arquitectura pintoresca en la que dos mercaderes junto a su tienda, situados a la derecha de la composición según el espectador, muestran su género compuesto por telas, tapices, armas y otros objetos. El que está sentado, vestido con túnica azul y turbante blanco, hace sonar un *guembri*, instrumento cordófono punteado muy presente en el norte de África. En primer término, en el centro de la composición, un cuenta-cuentos ameniza a un grupo de tres chiquillos, tras los que se sitúa un burro que sostiene alforjas con ánforas, mientras al fondo se reúnen otros grupos de personajes. Pradilla pinta otras escenas de mercados callejeros a lo largo de su carrera,

ambientados en Roma o en Galicia, tierra natal de su esposa Dolores.

El pintor, que viajó al norte de África pudo, no obstante, tomar como modelo del intérprete de *guembri* de su *Mercado árabe* al que se representa en la pintura *En el interior de un café* (Dizy, 1997: 37) de José Benlliure Gil, con el que coincidió en Roma

Imagen 10. *En el interior de un café* (hacia 1894) de José Benlliure. Imagen de dominio público.

Imagen 11. *Guembri*. Imagen de dominio público.

Aunque Benlliure, siguiendo el ejemplo de Fortuny, viajó también al norte de África, concretamente a Argelia y Marruecos, parece tomar a su vez como modelo para su pintura una fotografía publicada en 1892 en la revista *La Ilustración Española y Americana*, para la que tanto Pradilla, Benlliure, Fortuny, así como otros pensionados en Roma como Villegas Cordero, grandes representantes de la pintura orientalista española, realizaron ilustraciones. Esta fotografía, que pudo haber inspirado otras obras relacionadas de cafés árabes, muestra a un grupo de artistas españoles vestidos con atuendos de Medio Oriente durante el carnaval en el Circolo Artistico Internazionale (Círculo Internacional de Artistas) en Via

Margutta, Roma, calle en la que también se encontraba Accademia Gigi, de la que eran miembros muchos de estos pintores (García Guatas, 2013: 352).

En la pintura de Benlliure se representa, en el centro de la composición, a un grupo de cinco músicos sentados sobre un banco tapizado, que amenizan el ambiente de un típico café. El músico que se sitúa en el centro, en cuyo modelo pudo inspirase Pradilla, vestido con túnica verde, barbado y tocado con turbante blanco, hace sonar un *guembri*, cuya tapa armónica está decorada con pinturas, mientras canta, pues se representa con los labios entreabiertos. A ambos lados, se sitúan delante dos músicos con *riqq* (pandereta) y *naqqara* (pequeños timbales), respectivamente. Tras este último, vestido con túnica roja, capa y turbante blancos, se representa sujeto en la pared un *kissar*, similar al que figura en *El suspiro del moro* de Pradilla. Tras los intérpretes de *riqq* y *naqqara*, asoma la cabeza de un personaje, y un intérprete de *rebab*, instrumento de cuerda frotada.

El modelo de intérprete de *guembri* de Pradilla guarda también mucha similitud con el que Benlliure repitió también en *El armero itinerante* (Dizy, 1997: 32). Otro pintor orientalista europeo que habían pintado este instrumento musical con anterioridad fue, entre otros, el pintor austriaco establecido en París Ludwig Deustch (1855-1935), en las pinturas *The della'l* (1883) y en *Le musicien* (Haja y Günther, 2000: 214) del mismo año, ambas ambientadas en El Cairo.

Por otro lado, las escenas de músicos de Pradilla y Benlliure se asemejan a las dos pinturas tituladas *Interior con moros* firmadas por el pintor gaditano Francisco Lameyer y Berenguer (1825 – 1877), realizadas respectivamente hacia 1865 y 1870 (Dizy,1997: 140-142), tras el viaje que realizó en 1863 por el norte de África con Mariano Fortuny. En ellas, sendos músicos centrales se representan tañendo un *lotar*, tipo de *guembri* con forma piriforme, y un laúd, respectivamente. Influenciado por la obra de Delacroix, al igual que muchos de

sus colegas, estos se asemejan al laudista que ya pintó el francés en su conocida pintura *Noce juive au Maroc* (1839).

Pradilla recrea en esta pintura una de las escenas preferidas del orientalismo pictórico. Aunque en ella representa un *guembri*, instrumento musical popular muy presente en la cultura magrebí que pudo conocer *in situ*, pudo recibir varias influencias de modelos iconográficos, tanto para representar el instrumento como el músico, de las obras de otros pintores españoles con los que mantuvo relación, que recibieron a su vez la influencia de la pintura orientalista francesa.

**Breve epílogo a modo de conclusión: Una propuesta educativa**

La iconografía musical es una materia interdisciplinar, a medio camino entre la historia del arte y la musicología, que se dedica al estudio de la representación de elementos musicales en las artes visuales y al análisis de su significado (Baldassarre, 2000; Blazekovic, 2019). Esto permite la interrelación epistemológica y metodológica entre distintas materias en el ámbito educativo, ya pertenezcan al área de las Humanidades, como la historia del arte y la historia de la música, o de las Ciencias Sociales, como la educación artística y la musical. En todos los casos, el uso de la iconografía musical como recurso debe ser adecuado y adaptado al nivel educativo correspondiente, así como al grado de especialización de la enseñanza (Zavala, 2018).

El uso de repertorio artístico con iconografía musical, por tanto, nos permite realizar una mirada interdisciplinar sobre las artes y la música en el ámbito educativo, favoreciendo el conocimiento del patrimonio artístico.

En el caso de la pintura de Francisco Pradilla, el análisis de los elementos musicales representados en sus pinturas nos ha permitido aproximarnos a cuestiones no sólo iconográficas

sino también organológicas así como a cuestiones relacionadas con la *praxis*. De esta forma, vemos como los temas e instrumentos musicales que representa Pradilla en las pinturas *Danza de Odaliscas*, *Odalisca*, *El suspiro del moro* y *Mercado árabe* corresponden, por un lado, a ciertos estereotipos o clichés artísticos de moda en la época, así como a modelos iconográficos de otras pinturas a las que imprimió los dones de su técnica y estilo, que pudo conocer durante sus viajes por Europa y su larga estancia en Roma, donde perteneció a la selecta colonia de pintores españoles. No obstante, su viaje al norte de Marruecos, le pudo también permitir observar algunos de estos instrumentos musicales y su práctica interpretativa.

Estos elementos pueden analizarse en el ámbito educativo favoreciendo así el aprendizaje de cuestiones relacionadas con el repertorio artístico y musical (material e inmaterial) y, en cualquier caso, poniendo en relieve la importante figura y obra de este universal e ilustre pintor aragonés, Francisco Pradilla Ortiz.