

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN  
MUSICAL Y PLÁSTICA



MARIANO BERTUCHI:  
ACTIVIDAD PEDAGÓGICA Y ARTÍSTICA  
EN EL NORTE DE MARRUECOS  
EN LA ÉPOCA DEL PROTECTORADO (1912-1956)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR: BELÉN ABAD DE LOS SANTOS

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA: DÑA. MARÍA DOLORES DÍAZ ALCAIDE

SEVILLA 2015



*A Pepe,*





Quiero expresar mi más sincera gratitud a quienes me han dirigido y ayudado durante todo el transcurso de mi investigación, por su confianza, su paciencia y sus inestimables consejos.

A todos, muchas gracias.





# Í N D I C E

## INTRODUCCIÓN

I. Justificación .....	01
II. Objetivos .....	09
III. Metodología .....	11

## CAPÍTULO 1

### BIOGRAFÍA DE MARIANO BERTUCHI -DE OCCIDENTE A ORIENTE-

1.1.- Su infancia (1884-1898) .....	14
1.2.- Descubriendo África (1898-1899) .....	23
1.3.- Años de aprendizaje artístico. Madrid (1899-1904) .....	29
1.4.- Málaga. San Roque (1904-1918) .....	35
1.5.- Ceuta. Aproximación a Tetuán (1918-1928) .....	40
1.6.- Tetuán (1928-1955) .....	56

## CAPÍTULO 2

### COMUNICACIONES PLÁSTICAS: EL TEMA MARROQUÍ EN LAS ESTAMPACIONES DE MARIANO BERTUCHI

2.1.- La construcción de una imagen colonial de Marruecos.	
2.1.1.- El fomento del turismo en la zona del Protectorado español .....	67
2.1.2.- El Comité Oficial de Turismo de Tetuán .....	74
2.1.3.- El logotipo del Comité Oficial de Turismo de Tetuán .....	78
2.1.4.- Los carteles del Patronato Nacional de Turismo .....	88

## 2.2.- Estudio y análisis de su producción iconográfica marroquí: Diseño Publicitario.

2.2.1.- Los Carteles. Un lenguaje gráfico comunicativo .....	99
2.2.2.- La Visión del Marruecos Colonial en los carteles turísticos de Mariano Bertuchi: Ceuta, Tetuán y Ketama .....	121

## 2.3.- Antecedentes del Correo español en Marruecos.

2.3.1.- El Correo Postal en la Zona del Protectorado español en Marruecos.....	179
2.3.2.- Implantación de los Servicios postales jalifianos .....	185
2.3.3.- Ensayos previos de emisión de sellos exclusivos para la Zona del Protectorado español .....	194

## 2.4.- Estudio y análisis de su Faceta Filatélica: Diseño de sellos postales.

2.4.1.- La imagen en los sellos como <i>les lieux de mémoire</i> .....	204
2.4.2.- Los sellos como instrumento de propaganda turística .....	217
2.4.3.- Los sellos conmemorativos en la época de la República .....	239
2.4.4.- Los sellos como instrumento de propaganda político .....	253
2.4.5.- Los sellos como testigo de los acontecimientos políticos .....	278
2.4.6.- Los sellos como instrumento de propaganda industrial .....	293
2.4.7.- Los sellos como instrumento de propaganda social: La imagen de la mujer en los sellos de Protectorado Español en Marruecos .....	312
2.4.8.- Los sellos como soporte de la acción sanitaria .....	358

## 2.5.- Estudio y análisis de su producción iconográfica marroquí: Diseño Editorial.

2.5.1.- La ilustración gráfica en revistas .....	374
2.5.2.- <i>África, Revista de Tropas Coloniales</i> : Paradigma de la imaginaria marroquista española .....	386
2.5.3.- La retícula de diseño .....	391
2.5.4.- Anuncios publicitarios .....	404
2.5.5.- Ilustraciones .....	413



2.5.6.- Portadas .....	431
------------------------	-----

## **CAPÍTULO 3**

**MARIANO BERTUCHI:**

### **LABOR DIDÁCTICA CULTURAL EN EL NORTE DE MARRUECOS**

#### 3.1.- Las enseñanzas de las artes tradicionales.

3.1.1.- La educación artística durante el Protectorado .....	439
3.1.2.- La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán .....	442
3.1.3.- La Escuela de Alfombras de Xauen .....	463
3.1.4.- La Escuela de Tagsut .....	468
3.1.5.- La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán en la actualidad .....	470

#### 3.2.- La enseñanza de las artes plásticas.

3.2.1.- La Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán .....	474
3.2.2.- La Escuela pictórica de Tetuán .....	480

Conclusiones .....	484
--------------------	-----

Apéndice documental .....	489
---------------------------	-----

Glosario .....	501
----------------	-----

Bibliografía .....	505
--------------------	-----



## **Introducción.**

### **I. Justificación.**

#### **La construcción de un puzzle marroquista.**

...“Abrir el paisaje, distorsionar la mirada, ir más allá de las fronteras del arte. Librarse un poco de las jergas culturales y de las armas de los críticos”, es un pensamiento que resume en pocas palabras el ideario de uno de los pintores concluyentes de la construcción de imágenes en el siglo XX. Bertuchi permeabilizó en sus instantáneas las connotaciones culturales de los escenarios plásticos que le rodearon; lo resumió en una suerte de diario mágico. Su proyecto colonial es un álbum pletórico de referentes clave de una década determinantes del imaginario de la Europa contemporánea, narrados día a día. Bertuchi fue un “fotógrafo” de proyecto íntimo (posiblemente, supo jugar con la banalidad de los artificios del color, como su colega el colorista Josep Tapiró); ambos supieron articular sus instantáneas con el directo de quienes cuentan cara a cara lo que sienten frente a la sensación de ausencia; él fue un “fotógrafo” de paisajes interiores y encuentros fortuitos con las cosas... que activan la cita de Marcel Proust: “El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevas tierras sino en tener nuevos ojos<sup>1</sup>”. (Abad, 1999)

La cita que nos sirve de preámbulo introductorio a nuestro estudio investigador, está extraída del archivo que conformaba la Tesis Doctoral inconclusa de don José Abad Gómez<sup>2</sup>, dando pie a estas breves líneas con tintes de singular “historia de vida”. Pepe, como así le llamaban sus más allegados, tuvo la desgracia de partir demasiado pronto, el fatídico destino así lo quiso. Con él se llevó, en una maleta ligera de equipaje, su

---

1 Abad, J. (1999). “El Cartel y la Postal, una simbiosis comunicativa en M. Bertuchi: Europa-África”. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla.

2 Entre las múltiples facetas desarrolladas por el artista José Abad, podemos citar la de profesor vinculado al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Universidad de Sevilla durante un período concreto de su vida. En Ceuta desempeñó varios cargos políticos, estando al frente del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Ceuta.

carisma, su talento y su sabiduría. Sin embargo, a parte de sus recuerdos almacenados en el corazón de quienes tuvimos el privilegio de cruzarnos en su camino, nos dejó en herencia un legado cultural de valor incalculable. Entre esa dote, a modo de caprichoso caleidoscopio, es donde hallamos los resquicios de un proyecto de Tesis sin concluir, cuyo corpus giraba entorno a una de las figuras más enigmáticas y desconocidas de la primera mitad del siglo XX en el contexto orientalista o africanista<sup>3</sup>, nos referimos a don Mariano Bertuchi.

El propio nieto del artista granadino, enunciaba estas sentidas palabras en el prólogo al último libro publicado sobre su abuelo, escrito por el historiador J. M. Pleguezuelos, que bien encajarían en las páginas de nuestro proyecto investigador:

...que más desearía yo que pudiera leerlo ahora, mi recuerdo para el buen amigo que nos dejó, Pepe Abad, gran artista e incondicional impulsor de la obra de Bertuchi, con quién departí tantos buenos momentos en compañía de José Luis, ya en Ceuta, en Málaga o en Sevilla, y que la vida hizo que dejara inconclusa su tesis doctoral sobre Mariano Bertuchi. (Bertuchi, 2013, p.10)

Mariano Bertuchi viene a cerrar la nómina, significativamente iniciada por Mariano

---

3 Para esclarecer la cuestión terminológica concerniente a orientalismo y africanismo nos remitimos a los postulados del profesor Morales Lezcano compendiados en “Especificidad del orientalismo español”: “Una cantidad porcentualmente muy alta de la bibliografía y, además, de la novela (de Galdós a Sender), de la pintura (de Fortuny a Bertuchi), y de la cinematografía (ya dentro del siglo XX) españolas inventariadas como “africanistas” han tenido por objeto de estudio y motivo de inspiración las realidades descubiertas en el Imperio de Marruecos. Al tratarse, como la Península Ibérica, o Turquía, de un territorio bisagra entre dos continentes, Marruecos se ha permitido el lujo de devolver a los africanistas españoles (con alguna que otra incrustación arabista) la imagen caleidoscópica de una civilización rica en estratos etno-culturales acumulados -bereber, romano, árabe-musulmán, morisco, judío, sefardita, sahariano, negro...- La imagen ha tenido sus reverberaciones y ha servido para llenar durante varias generaciones el hueco bastante vacío de un orientalismo a la anglo-francesa imposible de generar en las circunstancias reinantes dentro de la Península Ibérica en el siglo XIX”. Véase Morales, V. (1990). “Especificidad del Orientalismo Español”, *Awraq*, anejo al Volumen XI, Madrid: ICMA y UNED, p.30 citado en (Akalay & Mateo, 2000, p.15). El mismo autor en su libro *Africanismo y orientalismo en el siglo XIX*, nos concreta que “la presencia española en Marruecos, a partir de 1860, coloreó mucho de africanismo ese orientalismo de inspiración endógena, andalusí. Es decir, Marruecos mutó el orientalismo andalusí de los románticos en Africanismo, confiriéndole, en consecuencia, una pátina colonial *sui generis*”. Por tanto, hemos de considerar que “el Africanismo español, centrado en Marruecos, fue así un sucedáneo específico del orientalismo europeo” (Morales, 1989, pp. 12-14). Véase en Morales, V. (1989). *Africanismo y orientalismo en el siglo XIX*. UNED.

Fortuny, de un compendio de pintores a quienes Marruecos fascinó y resultó decisivo para la evolución de sus manifestaciones artísticas (Dizy, 2000). Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), granadino de nacimiento y tetuaní de adopción, vivió entre el siglo XIX y el siglo XX. Fue el pintor por excelencia del Protectorado español en Marruecos, entre otras razones porque su ciclo vital en esas tierras coincide precisamente con el período cronológico de su desarrollo y, luego, por sus propias peculiaridades profesionales, artísticas y humanas.

La vida de Bertuchi, “contemporáneo de López Mezquita, González de la Serna, Rodríguez Acosta, los Carazo y restantes figuras de la brillante generación artística granadina de comienzos de nuestra centuria”<sup>4</sup> (Bustos, 1999), discurrió prácticamente en Marruecos, cuyo luminoso paisaje inspiró la mayoría de sus comunicaciones plásticas.

La mirada autóctona sobre el Oriente más cercano puede observarse en los años veinte a través de figuras como el pintor Mariano Bertuchi. Su pintura marcó la época más activa del Protectorado, promoviendo la imagen colonial de Marruecos en España. De sus cuadros, dibujos y carteles se ha dicho que plasmaban la vida cotidiana con realismo, así como “los ambientes urbanos y rurales, los zocos, los “cafetines”, las cúbicas arquitecturas, los uniformes del personal marroquí de la Alta Comisaría, etc” (Márquez, 1989, p. 9 citado en Alcantud, 2000, pp. 24-25), captando la esencia del pueblo marroquí.

Si hasta hace muy poco decir Bertuchi era tanto como decir África, o para ser más concisos, Marruecos, quizás esa identificación instintiva del pintor y del escenario, junto con su retiro en Tetuán, escasa bibliografía e incluso las circunstancias sociales y culturales de su época, han podido ser las causas del silencio sobre su producción artística, su labor pedagógica y sobre su figura en las obras que relatan la historia de la

---

4 El periodista Juan Bustos (1999), que alcanzó a conocer al pintor poco antes de su muerte, escribió para el periódico granadino *Ideal* un artículo titulado “Raros y olvidados”, en el que reivindica la figura de Mariano Bertuchi, manifestando que la historiografía no ha hecho justicia a un artista, que “en su tiempo alcanzó un extraordinario renombre y fue además, un curioso personaje de aventura humana sugestiva y novelesca”.

pintura española del siglo XX.

Ahora, con la perspectiva que me otorga la edad, tengo la extraña sensación de que Bertuchi siempre estuvo allí, en mi crónica. Recuerdo de nuestras vivencias en tierras norteafricanas, allá por los años ochenta, nuestro salón de la casa del Revellín decorado con los sugestivos carteles<sup>5</sup> diseñados por Bertuchi (fig.1-2), procedentes de la extinguida colección particular de mi abuelo José de los Santos Ruiz -residente durante casi treinta años en la ciudad marroquí de Larache-, quien los había recibido como obsequio de la entonces Comisaría del Protectorado Español en Marruecos. Al visualizarlos, hacen retornar a mi imaginario marroquista, ese sosegado deambular por los zocos de Tetuán o Tánger, acompañados por nuestro privilegiado cicerone Abdeslam Lema; o esos imborrables recuerdos de Larache, narrados con nostalgia por mi madre y sus hermanas, en el evocador balcón del Atlántico.

Asimismo, también me viene a la memoria, la imagen eterna de las dilatadas y extensas tertulias de mi padre y su gran amigo, José Luis Gómez Barceló, -uno de los indiscutibles investigadores de la figura de Mariano Bertuchi y autor de múltiples opúsculos entorno a la personalidad del gran artista comunicativo-, en el salón de nuestra casa de Ceuta, donde compartían impresiones sobre cada nuevo hallazgo de la vida y la obra de Bertuchi, conversando en veladas casi interminables.

---

<sup>5</sup> Los carteles a los que hacemos mención fueron exhibidos públicamente en una sola ocasión, a petición de la Delegación del Ministerio de Cultura de Tetuán, mostrados entre el 29 de mayo y el 10 de junio del año 1992, en la Exposición-Festival Internacional “Talleres Mediterráneos de Tetuán. Premio Bertuchi de Paisaje”. Apareciendo publicado en el catálogo de la mencionada exposición -sin hacer mención a su propiedad-, el cartel anunciador de Larache. El conjunto total de la obra lo constituían: los carteles dedicados a “Alcazarquivir”, “Arcila”, “Ketama”, “Larache”, “La Vega de Alhucemas” y “Tánger”. Actualmente forman parte de la pinacoteca del Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad Autónoma de Ceuta.

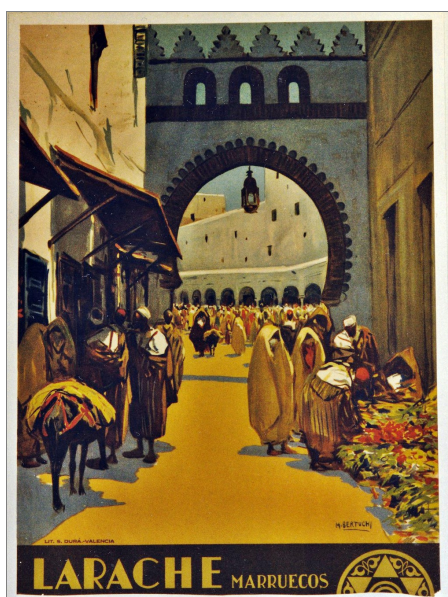


Fig. 1 (izq.). Cartel dedicado a Larache. Fig. 2 (dcha). Cartel destinado a Tánger.

Cuando el antojadizo destino me confió la difícil tarea de recomponer esas múltiples piezas bertuchianas que conforman el complejo puzzle marroquista de su labor – no sólo plástica, sino también en otras facetas desarrolladas por el pintor granadino, como su labor pedagógica- no fui consciente en un primer momento, de la dificultad que entrañaba tan titánica odisea, que por otra parte, ya me fue advertida por su propio nieto, Mariano Bertuchi Alcaide<sup>6</sup> en una de las correspondencias epistolares que mantuvimos en su tiempo. Motivo por el cual la investigación fue acotándose cada vez más, hasta quedar compendiada en lo que hoy constituye nuestra Tesis Doctoral. El archivo privado de José Abad se componía por una parte, de documentos textuales, entre los que distinguimos un considerable número de ensayos de investigadores relacionados con el tema a tratar, innumerables recortes de prensa, revistas, fotocopias de documentos originales o manuscritos mecanografiados inéditos de personalidades de renombre,

<sup>6</sup> En este sentido, las aportaciones documentales facilitadas por su nieto Mariano Bertuchi Alcaide, han sido fundamentales para el posterior desarrollo de investigaciones realizadas por estudiosos del tema, como Pilar Capelastegui, María del Carmen Utande Ramiro y Manuel Utande Igualada, José Antonio Pleguezuelos Sánchez o investigadores como Eduardo Dizy Caso, José Luis Gómez Barceló o José Abad, cuyos artículos editados en catálogos de exposiciones, no sólo han servido para revitalizar la obra y la personalidad de Bertuchi, incomprensiblemente desconocidas, sino también para abrir nuevos caminos a otras investigaciones y estudios.

libros en torno a la temática africanista...; y por otra, de documentos visuales, tanto fotografías, postales, carteles, litografías y sellos originales, como inclusive, algún que otro dibujo de Bertuchi filtrado entre las páginas de un catálogo de exposición del artista.

Era evidente que habría que realizar una comedida y concisa selección. Detrás han quedado demasiados documentos textuales sin transcribir, y otros tantos documentos visuales sin reproducir, que probablemente, darán lugar a otras investigaciones proyectadas en su momento. Si bien, es de recibo constatar que, la meticulosidad y metodología que caracterizaban a José Abad, nos han guiado y facilitado el trabajo de esta ardua investigación, como la luz del faro desde su atalaya. No obstante, también hay que señalar, un aspecto fundamental, que jugó en nuestra contra, Pepe apenas dejó entre sus investigaciones párrafos escritos acerca de los que rebatir.

En conclusión, partíamos casi de cero, con un proyecto de indagación en torno a un artista al que hemos ido descubriendo, en un diálogo silencioso y prolífico, sobre el que se ha desarrollado una investigación partiendo del legado que, como una especie de mágica caja de pandora, encomendó en mi persona el investigador José Abad. Y así, hemos ido contemplando con fascinación como, día a día, iba apareciendo un Bertuchi cronista, costumbrista, paisajista, ilustrador, diseñador, pedagogo... en síntesis, el gran artista comunicativo que fue. Dicha investigación ha supuesto para mí, no solamente un desafiante trabajo de años, sino también el encuentro con un personaje, Mariano Bertuchi, al que siempre admiré sin saberlo, y que ahora puedo afirmar con certeza, que venero y respeto profundamente.

Finalizamos este prólogo a manera de introducción, no sin antes terminar, compartiendo con los lectores una visión que delinea una semblanza de Bertuchi, que sugerimos, debe prevalecer a lo largo de la investigación. En una de las correspondencias que mantuve con su nieto, tuvo la deferencia de enviarme una fotografía (fig. 3), fechada el 13 de octubre de 1920, en la que se aprecia a su abuelo, a modo de reportero gráfico, tomando un apunte en el zoco de Arba de Xauen<sup>7</sup>, junto al

<sup>7</sup> De la entrevista realizada por Bermudo Soriano (1945) a Bertuchi para su libro inédito "Españoles en



general Dámaso Berenguer y el teniente coronel Castro Girona como anfitriones, y un grupo de escritores, periodistas, fotógrafos y operadores cinematográficos<sup>8</sup> que fueron invitados a visitar la ciudad en la fecha aludida.

La escena fotográfica es realmente singular. Bertuchi, situado en el margen inferior izquierdo de la imagen, en un primerísimo plano, aparece sentado portando entre sus manos una especie de cuaderno de apuntes, ajeno a todo lo que detrás de sí transcurre. Ensimismado en su quehacer comunicativo-plástico, intentando captar algún motivo, quizás nimio o insignificante, o tan revelador que pudiera proporcionarle el motivo para un cuadro, un sello, una ilustración o un cartel. La sensación que produce su visualización es la de estar distribuida en dos planos contiguos ajenos, por una parte el pintor, en ademán de lo que denominaría Antonio Machado de “pedantón” tomando como referencia su poema *El viajero*<sup>9</sup>, es decir, como si se tratara de un actor que, colocado detrás de un telón o bastidor, o asomado a cualquiera de los intersticios o vanos de la decoración, observa o habla en la representación escénica adoptando una actitud casi teatral. Y por otra, los altos mandatarios y demás personajes, en un segundo plano, como si ambas superficies no se correspondieran o les separa algo más que una frontera ideológica. Esa es la actitud del artista que debe permanecer en nuestra retina, la de un hombre que llevó Marruecos en su alma y siempre sintió la pasión por comunicarse a través de la expresión plástica por encima de concomitancias políticas<sup>10</sup> e históricas que, por otra parte, aparecen en la producción de casi cualquier artista, aunque no se dedique al Oriente.

---

África” extraemos este esclarecedor párrafo sobre la historia que trasciende de la foto cedida por el nieto del artista: “Con las tropas que ocuparon Chauen en el año 1921, por entonces llamada Ciudad Santa, hice mi entrada en dicha población, siendo el primer pintor que tomó los apuntes de la ocupación que fueron publicados en numerosas revistas de Arte y en donde hice del natural el cuadro de Historia que se conserva en los Salones de la Alta Comisaría de España en Marruecos, así como los de hechos de armas en África desde la entrada en Tetuán del General Alfau”. (Bertuchi, 1945)

<sup>8</sup> Entre las figuras que acompañaron a Bertuchi en este viaje a la ciudad de Xauen, podemos distinguir a escritores como Tomás Borrás y Víctor Ruiz Albéniz, los periodistas Cayetano González Novelles, y fotógrafos como José Calatayud, J. Beringola, Alonso, Costa Salas, y Castro, entre otros. Véase G. Barceló, J.L. (2000). “Mariano Bertuchi: Cuando el pintor vence al cronista” en *Mariano Bertuchi, Pintor de Marruecos*. Madrid: AECEI, pp. 82-92.

<sup>9</sup> Machado, A. (1995). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>10</sup> Podría ser que su vinculación con el poder autárquico sea una de las razones que haya empañado y relegado en el olvido al artista y parte de su obra.

Desconozco si habré podido encajar con coherencia las innumerables piezas de este singular rompecabezas marroquista, esta cuestión la sabrán, sin duda, valorar los especialistas en la materia; pero doy fe de que ni intención, ni sacrificio, han faltado. Como manifestaba Bertuchi en el libro de Bermudo Soriano, “Españoles en África”, cuando se le preguntaba que pensaba el pintor sobre su propia obra: “Los demás, mejor que yo, podrán opinar sobre mis cuadros, mis carteles...”<sup>11</sup>(Bertuchi, 1945, citado en Bermudo, 1945, p. 1). Para continuar el escritor desdibujando una bella estampa del artista desde “su alcázar del arte”<sup>12</sup> (Venero, s.f): “Sonríe Mariano Bertuchi, con su paleta y los pinceles, en su estudio de Tetuán, la blanca, se ha puesto a pintar. Mira y remira al lienzo, toma unas medidas y mientras mueve sus manos prodigiosas -Bertuchi me habla... y con gracioso “ceceo” andaluz.- Abramos, ahora pues, el libro de su vida”. (Bermudo, 1945, pp. 1-2)



Fig. 3. Fotografía de Bertuchi tomando un apunte en el zoco de Arba. Xauen, 13 de octubre de 1920.

11 Mariano Bertuchi. Tetuán, noviembre 1945. Entrevista realizada por Eliseo Bermudo Soriano a Mariano Bertuchi para su libro no editado “Españoles en África”. (Manuscrito mecanografiado cortesía de la familia de M. Bertuchi)

12 Venero, J. (s.f). “Realizaciones administrativas de Bertuchi”. Manuscrito sin editar.

## **II. Objetivos.**

El estudio investigador se basará primordialmente en la captación de datos, tanto conocidos como inéditos, que han quedado compilados en la presente Tesis Doctoral, intentando aportar un nuevo enfoque de análisis. A continuación se enuncian los objetivos generales de nuestra investigación:

- Conocer y analizar exhaustiva y globalmente la producción artística de Mariano Bertuchi, durante su época marroquí, en su faceta como diseñador gráfico abordando sus vertientes de diseño publicitario, diseño editorial y diseño filatélico.
- Ampliar los conocimientos sobre su labor pedagógica en el norte de Marruecos en la época del Protectorado, como uno de los fundadores de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, y la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán.
- Profundizar en los conocimientos sobre aspectos ya tratados de la trayectoria artística y didáctica de Mariano Bertuchi; ofreciendo enfoques y perspectivas diferentes, en contraposición a los hasta ahora trazados por otros investigadores.
- Localizar y registrar posibles fuentes de información, tanto documentación textual como gráfica, relacionada con la actividad pedagógica y artística que desarrolló Mariano Bertuchi en el norte de Marruecos en la época del Protectorado.
- Dilucidar la vigencia del legado pedagógico de Mariano Bertuchi en los proyectos didácticos actuales de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán.
- Conocer sucintamente los cambios socio-políticos acaecidos en el período de estudio del Protectorado Español en Marruecos.

Como objetivos específicos de nuestro estudio de investigación, formulamos los siguientes:

- Examinar su producción cartelística desde sus orígenes hasta su etapa marroquí, prestando especial atención a su obra realizada a partir de los años veinte.
- Examinar la ideología que subyace detrás de la representación visual bertuchiana sobre la realidad colonial en el soporte filatélico entre 1928 y 1955.
- Analizar la construcción de una imagen oficial generada por las autoridades coloniales en las determinadas comunicaciones plásticas proyectadas por Mariano Bertuchi en la revista *África* durante el período comprendido entre 1924 y 1927.

En relación a la estructura de la investigación, se compone a modo de tríptico, de tres fases claramente diferenciadas e interrelacionadas entre sí.

En la primera parte, se efectúa una revisión de su biografía, prosiguiendo las líneas fundamentales ya trazadas por otros investigadores y esclareciendo la relación existente entre su vida y principales acontecimientos históricos acaecidos en el ámbito geográfico en el que Bertuchi vivió y desarrolló su obra. La biografía será dividida en distintas secciones<sup>13</sup>, que coinciden con las ciudades en las que residirá a lo largo de su vida, hasta fijar su residencia definitiva en el norte de África.

En la segunda parte, dividida a su vez en tres apartados, hemos trazado una aproximación a sus comunicaciones plásticas. En ellos abordamos concretamente, la visión del Marruecos Colonial en las estampaciones de Mariano Bertuchi, en su faceta como diseñador gráfico, distinguiendo sus vertientes de diseño publicitario, diseño filatélico y diseño editorial. Para ello, se han analizado su producción iconográfica en relación a sus carteles, a los sellos del Protectorado Español diseñados por él y, se ha

---

<sup>13</sup> Para esta distribución nos hemos basado en la establecida por el investigador José Antonio Pleguezuelos en su última biografía sobre Bertuchi publicada en el año 2013.

examinado su faceta de ilustrador de diversas revistas, específicamente la publicación *África. Revista de Tropas Coloniales*, en el período en el que desempeñó el cargo de director artístico de la misma.

En la tercera parte se aborda su labor didáctica cultural en el Norte de Marruecos, afrontando aspectos como la educación artística durante el Protectorado a través de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, y la enseñanza de las artes plásticas a través de la Escuela Preparatoria de Bella Artes de Tetuán.

Por último, la investigación se completa mostrando las conclusiones finales obtenidas, tras la fase de estudio de los datos examinados en el análisis, llegando a verificar o rebatir nuestros objetivos planteados.

### **III. Metodología.**

En este trabajo de investigación<sup>14</sup> se consideran fuentes primarias al conjunto de los testimonios, tanto escritos como gráficos, debidos a Mariano Bertuchi. Hemos de señalar las fuentes documentales secundarias empleadas para el desarrollo de nuestra tesis, distinguiendo textos bibliográficos y revistas científicas del ámbito del diseño gráfico, la comunicación, la publicidad, el cartel, la filatelia, la historia, la cultura y el arte. Del mismo modo, se ha examinado la bibliografía precedente relacionada con el autor investigado, haciendo especial hincapié en sus dos últimas décadas.

Destacamos en el ámbito bibliográfico secundado las dos biografías más recientes publicadas de Bertuchi, escritas ambas por el profesor José Antonio Pleguezuelos, que constituyen documentos fundamentales como guía a nuestra investigación. También hemos de distinguir las investigaciones efectuadas por el cronista José Luis Gómez Barceló, el cual trazó con su opúsculo “Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones”, uno de los primeros estudios de cierta extensión sobre el pintor. Del mismo modo, nos hemos

---

14 El método seguido para las referencias bibliográficas han sido las normas APA 6<sup>th</sup> edic.

apoyado en investigaciones recientes, como las efectuadas por los investigadores Emilio Ángel Villanueva Muñoz y Rocío González Tirado, que analizan la producción artística de Bertuchi desde el punto de vista del diseño gráfico y su aportación al diseño gráfico español de la primera mitad del siglo XX. Y ensayos, como el desarrollado por el profesor titular de la universidad de Sevilla, Juan Rey, el cual analiza la cartelería turística sobre Marruecos diseñada por Bertuchi. Del mismo modo, tenemos que hacer mención a otra publicación significativa en el desarrollo de nuestra investigación en relación al apartado filatélico bertuchiano. Nos referimos al interesante ensayo redactado por el investigador José María Hernández Ramos, “La emisión de Marruecos de 1928 y Mariano Bertuchi”, en el que se analiza pormenorizadamente el origen del correo español en el Protectorado y el inicio de los diseños filatélicos de Bertuchi.

Por otra parte, nos hemos apoyado en el amplio archivo documental y visual vinculado a Mariano Bertuchi y la época del Protectorado Español en Marruecos, perteneciente al profesor José Abad, del que hemos extraído la mayor parte de las imágenes reproducidas en esta tesis.

CAPÍTULO 1

BIOGRAFÍA  
DE MARIANO BERTUCHI.  
-DE ORIENTE A OCCIDENTE-.



### 1.1.- Su infancia (1884-1898).

Mariano Bertuchi nace en Granada, el 6 de febrero de 1884 en el barrio del Realejo, concretamente en la casa núm. 2 de la calle Escutia<sup>1</sup>, a los pies de la Alhambra, centro mítico y “quintaesencial” de lo español para Europa. Hijo de familia acomodada, en un hogar con ciertas inquietudes intelectuales, que supo estimular sus aptitudes artísticas desde temprana edad (fig. 4).

Autores como Bermudo Soriano (1945) o el cronista José Luis Gómez Barceló (1992), nos ofrecen datos, que apuntan a un retrato de niño prodigio revelador de la precocidad del infante Mariano: A los 8 años, en 1893, obtiene un diploma por unos trabajos presentados de la Sección de Marina y Paisaje en la Academia Provincial de Bellas Artes de Málaga. A los pocos años, en junio de 1897, es premiado también por la Academia de Bellas Artes de Granada, obteniendo Diploma en Modelado y Vaciado de Adorno. En esta misma fecha, el 31 de diciembre, cuando solo contaba 12 años de edad, “obtiene gran éxito con su cuadro “La Adoración de la Cruz por Isabel la Católica”<sup>2</sup>, por cuyo motivo y “trascendental suceso”, se le nombró Socio de Honor del Liceo Artístico y Literario de su ciudad natal<sup>3</sup>.” (Bermudo, 1945, p. 2)

Sus padres fueron José Bertuchi Criado y Encarnación Nieto Rada, que contrajeron nupcias el 21 de febrero de 1876 en la iglesia de Santo Domingo de la parroquia de Santa Escolástica, una de las iglesias más antiguas de Granada. El matrimonio tuvo dos hijos más: José -nacido el 30 de septiembre de 1880 en la calle Rodrigo del Campo núm. 32, del barrio del Mauror-, y Antonio -nacido el 13 de febrero de 1889-.

---

1 El investigador José Antonio Pleguezuelos (2013, p. 31), plantea la duda de si es el número 2 o el 9, ya que debido al pésimo estado de conservación de la casa natal de Mariano Bertuchi, “existen los dos números medio borrados por el tiempo, situados encima del dintel de la puerta”.

2 El cuadro también es citado como “La Adoración de la Cruz por los Reyes Católicos”, por José Luis Gómez Barceló (1992, p. 11). El autor especifica en una nota a pie de página que Bertuchi, “en una entrevista firmada por M. G. Vivaldi a *El Ideal* (14-XI-1951), que Bertuchi declaró haber recibido como premio 1.000 pesetas, vendiéndose la obra a un particular. El paradero de la misma lo hacía en Londres. (Barceló, 1992, p. 57)

3 Bermudo, E. (1945). Apuntes mecanografiados del libro inédito *Españoles en África*.



Su padre, José Bertuchi, de antepasados malteses<sup>4</sup>, era delineante de Obras Públicas de profesión y pintor de vocación: había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Granada, al cual se le reconoció una condecoración en una Exposición Regional de Bellas Artes, por la realización de un plano de la provincia de Granada, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. A principios de 1889 ingresaría como socio numerario en el Centro Artístico de Granada, presentando al año siguiente cuatro ampliaciones de fotografías de retrato en la Exposición extraordinaria de Bellas Artes del propio Centro Artístico<sup>5</sup>.



Fig. 4. Entrañable imagen fotográfica de Mariano Bertuchi de niño. (Colecc. J. Abad)

4 Véase el apéndice documental de esta tesis para conocer el origen de su apellido.

5 Según, el Boletín del Centro Artístico de Granada, núm. 57 de febrero de 1889 y núm. 89 de junio de 1890. (Pleguezuelos, 2013, p. 23)

Sus progenitores, siendo conscientes de la verdadera vocación de su hijo por la pintura, deciden, aún no teniendo la edad suficiente para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Granada, llevarlo al estudio del maestro Eduardo García Guerrero, en la Cuesta del Progreso, y al de José de Larrocha<sup>6</sup>, discípulo de Carlos Haes, uno de los grandes artistas que revolucionó el paisajismo del siglo XIX español. Ambos maestros eran buenos dibujantes, inculcándole el dominio de esta técnica como primer paso antes de emprender el aprendizaje del color (fig. 5). Fue precisamente de Larrocha, con quien acudirá a pintar del natural en el privilegiado escenario del palacio de la Alhambra y los jardines del Generalife, siendo para Bertuchi, “un estudio abierto a los más bellos panoramas y a los más sugestivos temas de la naturaleza”. (Santos, 2000, p. 56)

Tomás García Figueras<sup>7</sup> constata este hecho, en las siguientes líneas:

Desde muy niño le atraen vivamente los temas orientales y la vida luminosa del Andalus, de la que han quedado en Granada tan brillantes testimonios. Se conoce perfectamente la Alhambra, el Generalife y toda la historia árabe-andaluza. Lee mucho, sobre todo a los poetas árabes, y se pasa horas y horas embebido por los libros y forjándose en su imaginación creadora un mundo maravilloso, en el que va a vivir para siempre el futuro maestro. Su vida imaginativa crea motivos y preocupaciones, que irá plasmando en sus cuadros. Hay en él algo intuitivo que le hace comprender y amar apasionadamente aquella vida del Andalus. (Figueras, 1962, p. 2)

Por otra parte, Fernando Labrada<sup>8</sup> también recoge impresiones análogas de los primeros estudios de paisaje, que Bertuchi pintó en los Jardines del Generalife y de la Alhambra, los cuales revelaban “ya sus grandes condiciones de colorista, una facilidad de ejecución impropia de un principiante, pasión por la luz, y también se descubría a través de ellos que su espíritu empezaba a sentirse atraído por las maravillas del

---

6 Discípulos de José de Larrocha fueron también los pintores granadinos José María López Mezquita, Gabriel Morcillo, José María Rodríguez Acosta, los hermanos José y Ramón Carazo o Ismael González de la Serna. (Pleguezuelos, 2013, p. 25)

7 Figueras, T. (1962). *Bertuchi en Marruecos (1898-1955)*. Madrid.

8 Labrada, F. (1957). Bertuchi, pintor. *Tamuda*, nº V., pp. 301-304.

ambiente oriental.” (Labrada, 1957, p. 301)

De la ciudad de Granada se trasladaría con su familia a Málaga, donde su padre, a parte de desarrollar su trabajo, abriría un estudio de fotografía en la calle Granada núm. 17, y también sería propietario del molino de la Bóveda en Torremolinos. En Málaga vivirá en la calle Cárcer núm. 1, cercana a la Plaza de la Merced donde, nos sugiere el investigador Pleguezuelos, jugará con otros niños, entre los que, probablemente, se encuentre Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), casi dos años y medio mayor que él, y con el que comparte su gran afición por el dibujo y la pintura. (Pleguezuelos, 2013, p. 25)

Como anticipábamos al inicio, en el año 1892, se inscribe en la Academia Provincial de Bellas Artes (Real Academia de Bellas Artes de San Telmo). Al año siguiente, en el curso académico 1893-1894, se matricula como alumno libre en la asignatura de Marina y Paisaje en la misma Academia Provincial de Bellas Artes bajo el magisterio de Emilio Ocón, discípulo también de Carlos Haes.

En relación con sus enseñanzas en la ciudad de Málaga, Antonio Díaz Bresca (1908) apunta: “A los ocho años de edad, en el 1882, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, en las clases de figura, marina y paisaje, obteniendo a fin de aquel curso el pase a la clase del antiguo, colorido y composición<sup>9</sup>.” Las clases de Colorido y Composición serán impartidas por Joaquín Martínez de la Vega (Almería, 1846-Málaga, 1905).

En esta época vinculada a Málaga, tomará contacto con la obra del maestro Antonio Muñoz Degrain, con el que coincidirá en Madrid, llegando a ser su discípulo. La presencia de Bernardo Ferrándiz y Antonio Muñoz Degrain, en Málaga, a partir de 1870, logró que la pintura de paisaje diese un espectacular giro, al abandonar el punto romántico y adoptar un realismo despojado de todo carácter provocador. Este realismo, vinculado a la representación de la Naturaleza, fue uno de los géneros más experimentados a fines de siglo. “Esta tendencia facilitó la práctica del plenairismo,

---

9 Díaz, A. (16 de marzo de 1908). Mariano Bertuchi. *La Unión Mercantil*, año XXIII.

fomentado por los artistas antes citados, que tendrá una gran trascendencia en la obra de Bertuchi”. (Pleguezuelos, 2013, p. 26)

Acabados sus estudios en Málaga y, “trasladada de nuevo a Granada la residencia de sus padres, continuó en su ciudad natal los estudios de bachillerato y pintura, ahora en la Escuela de Bellas Artes granadina”. (Figueras, 1962, p. 1)

A pesar de su corta edad, le es posible matricularse en la Escuela de Bellas Artes de Granada -curso 1894-1895-, cuya sede se encontraba en el antiguo convento de San Felipe Neri, ubicado en la calle de San Jerónimo, esquina con San Juan de Dios. Entre sus compañeros de clase distinguimos, entre otros, a Eugenio Gómez Mir, Francisco Vergara Cardona o Francisco Rodríguez Zuloaga; nacidos en la década de los setenta. (Santos, 2000, pp. 56-57)

En esta Escuela recibirá las enseñanzas de Francisco Morales González, Enrique Muñoz y Manuel Gómez-Moreno. Las enseñanzas impartidas en el centro, lejos distaban de las inquietudes plásticas del aventajado alumno Bertuchi. En opinión del profesor Antonio Aróstegui:

Mariano Bertuchi, sintió desde muy temprano la influencia del impresionismo de Sorolla, su maestro más importante. Las vibraciones de la luz y el color le entusiasmaban, por lo que en los años granadinos se emancipó de las negruras que en la Academia imponían don José González y de la paleta circunspecta de don Manuel Gómez-Moreno. Cuando el gran Muñoz Degrain estuvo en Granada, dejó la huella del más rutilante colorido en Bertuchi, que ya entonces pudo enfrentarse con el cálido sol africano...<sup>10</sup>. (Aróstegui, 1974)

Bertuchi, con tan sólo once años, exhibe una obra en la Exposición del Corpus Christi de 1895, organizada por el Centro Artístico, Literario y Científico que tenía su sede en la Cuesta de los Cuchilleros (Pleguezuelos, 2013, p. 27). De aquella exposición, que

---

10 Aróstegui, A. & López, A. (1974). “Setenta años de arte granadino”. Granada, 1974.

cumplía su undécima convocatoria, destacaron obras de José M<sup>a</sup>. Rodríguez-Acosta y José M<sup>a</sup>. López Mezquita, condiscípulos de Bertuchi en el estudio de Larrocha, y también del maestro Cecilio Plá, enamorado de Granada desde la estancia que pasó en ella el año anterior, en que tuvo ocasión de entablar amistad con de Larrocha, y los pintores Isidoro Marín, José Ruiz de Almodóvar, Rafael Latorre y Adolfo Lozano Sidro, que entrelazarán sus nombres de forma imperecedera al formar parte de la Cofradía del Avellano, de Angel Ganivet. (Santos, 2000, p. 57)

Dos años después, concretamente el 16 de junio de 1897, vuelve a presentarse a la Exposición de Bellas Artes por el Corpus Christi, organizada por el Centro Artístico de Granada, con sede en el Salón de Quintas de la Casa Consistorial, con el óleo titulado *En el jardín*, apuntando unas dotes magníficas hacia este tema y logrando entonces una mención honorífica. La revista cultural *La Alhambra*<sup>11</sup>, publicación que marcará un hito innegable en el estudio del momento estético y crítico de *entresiglos*, argumentará al respecto: “un niño por su edad, pero casi un hombre pintando, tiene trazos valientemente ejecutados y el color es muy agradable, el autor no debe sentir impaciencia, porque es de los elegidos en el arte”<sup>12</sup>.

También recibiría ese año, como anticipábamos, el Primer Premio y el nombramiento de Socio de Honor del Liceo Artístico y Literario de Granada por el cuadro titulado *La Adoración de la Cruz por los Reyes Católicos*<sup>13</sup>.

A esta etapa corresponden las obras *Fiesta en Santo Domingo* y *Astrólogos en el Generalife*, ambas en colecciones particulares granadinas, al igual que el precioso estudio *Carmen de los Mártires*, dedicado a don Aníbal Rinaldi, personalidad que tendrá

---

11 *La Alhambra*, con el erudito D. Francisco de Paula Valladar al frente, se convertirá en *estandarte* de la transición literaria, estética y artística; pasará a ser, verdadera “bisagra intelectual” entre dos estampas de continuidad realista en la ciudad de Granada: el transcurrir del siglo XIX al XX, “época compleja, ambivalente, heterogénea, final y principio, en la que los deseos de modernidad y de ruptura con la tradición se mezclan con sentimientos nostálgicos que empujan al hombre a volver la cabeza hacia el pasado” (Fernández, 1989, p. 6 citado en Martín, 2002, p. 166). Véase Martín, J. M. (2002). La vinculación arte-periodismo en el fin de siglo granadino. Pintores locales en *La Alhambra* (1898-1919) en *Cuad. Art. Gr.*, 33, 2002, pp. 157-168.

12 *La Alhambra*, julio de 1897.

13 Mariano Bertuchi recibió por el premio 300 pesetas, siendo adquirido el cuadro por un particular y trasladado a Londres. (Santos, 2000, p.58)

un papel crucial en la vida de Bertuchi, -como veremos posteriormente- al que el joven pintor realizará un *Retrato* en el año 1898<sup>14</sup>.

Estas primeras obras pictóricas de Bertuchi, como nos precisa María Dolores Santos (2000, p. 57), “se encuadran en temas propios del imaginario romántico decimonónico: pintura de casacón -por tener los personajes vestidos a la usanza del siglo XVIII-, paisaje y pintura de historia, donde la influencia de Fortuny es manifiesta”.

En 1898, colaborará en la función del Liceo en el Teatro Principal con una pandereta pintada, a beneficio de la guerra de Cuba. La indecisión acerca de la celebración de las fiestas del Corpus impide que se encargue de su organización el Centro Artístico, y a última hora se opta por una exposición de pintura en el salón del periódico *El Defensor* de Granada. Bertuchi expondría para tal evento artístico, cuatro paisajes: *El palacio de Cuzco* (Viznar), *Paisaje de Viznar*, *Huerto granadino* y *La ría de los Mártires*. Fue en esa época cuando Bertuchi, sostiene María Dolores Santos Moreno, conoció “tal vez con la ayuda de su compañero Gómez Mir, a Santiago Rusiñol, el gran maestro catalán de la pintura de jardín, que tan honda huella dejaría en el arte de Bertuchi”. (Santos, 2000, p. 58-59)

En 1899 el cronista Francisco de P. Valladar, con motivo del análisis de la Exposición local de ese año, disertará sobre tres jóvenes pintores concurrentes: Mariano Bertuchi Nieto, Rafael Latorre Viedma y Eugenio Gómez Mir. Bertuchi será el primero de los jóvenes de los que se ocupará, ofreciéndonos breve notas biográficas sobre su formación, que se complementarán con una crítica constructiva en relación a sus capacidades artísticas: “con su talento, con su intuición artística, fácil le ha de ser dominar el dibujo, a veces descuidado; perfeccionar su manera de pintar, generalmente abocetada, y en la que se notan descuidos que aminoran el valor de sus obras”. (Valladar, 1899, p. 307 citado en Martín, 2002, p. 162)

---

14 En el margen inferior derecho de la citada obra, se puede apreciar la dedicatoria: “Al Sr. D. Aníbal Rinaldi de su amigo M. Bertuchi 12-5-98”. (Santos, 2000, p. 57)

La fascinación por lo oriental, no sólo se manifestará en su propio estudio (fig. 6), recreado con motivos decorativos de inspiración musulmana, que le sugieren constantemente temas sobre aquel mundo exótico; sino también en la admiración por el orientalismo, y en concreto por la pintura de Mariano Fortuny. Admiración que Bertuchi, reflejará en sus obras pictóricas, como el *Servicio del té* de 1898.



Fig. 5. Estudio a la acuarela con motivos granadinos. M. Bertuchi.

La prolífica trayectoria artística del joven Mariano Bertuchi, es determinada pertinentemente por José Luis Gómez Barceló, con sus acertadas apreciaciones:

Difícilmente pueden negárseles unas dotes innatas para el dibujo y la pintura, que nos ofrecen un retrato de niño prodigio, a la vista de los cuadros de sus primeros años. En esa época infantil, que transcurre en Andalucía, y más concretamente entre Granada y Málaga, no puede sentirse más que cautivado por

la envolvente estética orientalista al uso. Unas imágenes potenciadas sin duda con la vista de los monumentos islámicos omnipresentes en ambas capitales. (Barceló, 2000, p. 83)



Fig. 6. Bertuchi en su estudio granadino.



## 1.2.- Descubriendo África (1898-1899).

Los investigadores María del Carmen y Manuel Utande Igualada<sup>15</sup> (1992, p. 326), plantean una cuestión fundamental en la vida de Mariano Bertuchi: “África, ¿cuándo y por qué?” Alguna crónica afirma que “vino a Marruecos en las postrimerías del siglo XIX y tomó su primer contacto con el Mogreb-el-Aska... en Tánger, pasando a Tetuán antes del año 1913”<sup>16</sup>. (Figueras, 1955, p. 3)

Por lo tanto, con celeridad, sintió Mariano Bertuchi, al igual que otro ilustre granadino, Pedro Antonio de Alarcón, la llamada africana. Esa “especie de ley migratoria”, a la que hace mención José Bermejo -seguida también por Fortuny y Tapiró-, que orientó sus pasos hacia el suroeste de África. Nos enuncia Bermejo que, García Figueras denominó a este impulso hacia Marruecos, su “vocación africana”:

Cruzó el estrecho por vez primera el día final del año 1898, y conoció Tánger en compañía de un cicerone eminente, el arabista Rinaldi. Desde entonces, su biografía puede resumirse en numerosos viajes a Marruecos, hasta que queda anclado definitivamente en Tetuán.<sup>17</sup> (Bermejo, 1956, p. 2)

El propio Bertuchi narraría el episodio a Bermudo Soriano, en 1945, para el libro *Españoles en África*, que nunca llegó a publicarse:

Pintaba en Granada mis primeros cuadros, cuando un día llegó a mi casa don Aníbal Rinaldi, Intérprete oficial del General O'Donnell, gran amigo de mi padre y encontréme poniendo unos moros en un cuadro de la Alhambra y quedé tan impresionado del trabajo que estaba realizando, que no tuvo por menos que decirme: ¿qué quieres que te regale?, a lo que yo contesté: ¡sólo un traje de

15 Los investigadores nos sugieren que “convendría investigar a fondo la fecha, el lugar (¿Ceuta, Tánger?) y el motivo del comienzo de esa andadura: viaje en el marco de la actividad profesional del padre, llamada de la luz y el paisaje, así como la extensión de su trabajo como pintor en esos primeros años de estancia en Marruecos, que no se iban a limitar a sus envíos a *La Ilustración*”. (Utande, M., 1992, p. 326)

16 Figueras, T. (23 de junio de 1955). “Valoración africana de Bertuchi”. *Diario de África*, p. 3.

17 Homenaje en Granada. Exposición en el Corral del Carbón. (26- junio-1956). José Bermejo -Secretario General de la Alta Comisaría en Marruecos-. (Documento mecanografiado. Archivo J. Abad)

moro! Viendo tal entusiasmo en mí por los temas marroquíes y enterado de que era una de las cosas que más anhelaba, me invitó a visitar estas tierras con él y elegir el traje de árabe que más me agradara, como así hice, marchando seguidamente a Tánger, siendo éste el motivo de mi primera llegada a Marruecos”.<sup>18</sup> (Bermudo, 1945)

El investigador José Antonio Pleguezuelos (2013, p. 34) compila en su última biografía de Bertuchi, una visión más circunstanciada del trascendental acontecimiento entre el intérprete y el joven artista, escrita por Antonio Martín de la Escalera, publicada en la revista *África*:

Arranca la investidura africana de Bertuchi de una encantadora incidencia de su vida, una ingenua anécdota de su niñez, que parece reveladora del destino. No es el único caso, un grano de arena en el camino de la vida ha encauzado hacia su propio fin torrentes de actividad y de talento. Hallándose Bertuchi con sus padres en Granada, y cuando apenas contaba nueve años, acercó a pasar por la espléndida ciudad sultana, el ya ilustre Aníbal Rinaldy, intérprete que había sido del Duque de Tetuán en la campaña de 1860 e insuperable cooperador de la diplomacia española en Marruecos. Su amistad con Don José Bertuchi le ocasionó el admirar las obras y las condiciones sobresalientes del casi infantil artista. Demostró deseos de posar ante el caballete de Bertuchi hijo y éste le ofreció en efecto un retrato al óleo, ya trabajado con la energía, la espontaneidad y la ligereza que tanto le caracterizan. Verdaderamente complacido, quiso corresponder al homenaje del muchacho con un regalo digno de su obsequio.

«Dime lo que más quieras, hubo de decirle cariñosamente»—Emocionado el pequeño maestro expresó maravillado un infantil capricho, acaso acariciado de largo tiempo y con que quería enriquecer su estudio.—«Quiero un traje auténtico de moro,—contestó con el tono con que aquel rey legendario pidiera la camisa

---

18 La entrevista la podemos encontrar en: Bermudo Soriano (1945, pp.2-3). (Manuscrito mecanografiado, archivo familia Bertuchi); Figueras, T. (1962). *Bertuchi en Marruecos (1898-1955)*, pp. 2-3; Barceló, J. L. (1992). *Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones*, p. 11; Santos, M. D. (2000). “Mariano Bertuchi Nieto. De Granada a Tetuán”. *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*, p. 59.

de un hombre feliz.»

Rió Rinaldy la ocurrencia y dispuesto a complacerle le hizo observar la gran variedad de indumentarias, no sólo en Marruecos, sino en todos los países islámicos. Con tal ocasión la feliz palabra de Rinaldy y su gran amor hacia Marruecos, trazaron elocuentemente un luminoso cuadro del país, digno del pincel de Bertuchi. «Mejor será, le dijo al fin el gran Rinaldy, que te vengas conmigo allá y escojas el traje a tu gusto<sup>19</sup>.» (Martín de la Escalera, 1926, p. 42)

Aquella curiosidad por conocer el mundo exótico al otro lado del Estrecho, es recreada por el investigador José Abad, en una narración con tintes poéticos, describiéndonos la primera visita de Bertuchi adolescente a Tánger, de esta manera:

Una vez bajada la pasarela del buque, aquel recién llegado e inquieto joven granadino, de espíritu abierto y simpático, comienza, sin apenas descansar, el ansiado peregrinaje por la ciudad, unido siempre a su inseparable bloc de apuntes, una especie de cuaderno de bitácora, en el que irá registrando lo que ve cada segundo. Súbitamente, un impacto de luz estalla en sus retinas; multitud de personajes empiezan a surgir bajo las chilabas y los jaiques; vienen y van como en una película, aparecen y desaparecen por los estrechos callejones y recovecos -algunos cubiertos con emparrados- que desembocan en los zocos, grande y chico. A cierta distancia, los protagonistas se asemejan a vibrantes puntos de color: rojo, magenta, azul cyan, amarillo limón, verde, ocre... transformándose en juguetonas y dinámicas líneas hasta construir una luminosa, y a la vez contrastada escenografía cromática, decorada con arcos de herradura, columnas de recio fuste, cerámicas cocidas en Bocoia, policromados faroles, alfombras chaunías, tapices, tafetanes, aguamaniles, sahumadores, pebeteros impregnados de jazmines, nardos, rosas, azahar... bandejas cubiertas con azafrán, pimienta, comino... sobre las mesas, vasos con sabor a té verde o hierbabuena, que se introducen y salen de los espejos. [...] Aunque las escenas del día han quedado ya almacenadas en su memoria, y grabadas en las libretas, al anochecer aún

---

19 El fragmento reproducido pertenece al artículo titulado “Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos”, publicado en *África. Revista de Tropas Coloniales*. Febrero, 1926, pp. 41-43.

dispone de tiempo para contemplar, fascinado, desde la ventana del alojamiento, el cono de luz procedente del farol que alumbra la Grutas de Hércules, envuelto en encantadoras melodías nacidas de un laúd acariciado por Ziryab, el Pájaro Negro. (Abad, 2000, pp. 94-95)

De acuerdo con la apreciación enunciada por Pleguezuelos (2013, p. 35), se puede considerar, que el viaje que realizó a Tánger fue “el primer viaje de iniciación” de Mariano Bertuchi. Había materializado el gran deseo de su infancia: observar personalmente las tierras que plasmara su admirado pintor, Mariano Fortuny. A finales del siglo XIX, la ciudad de Tánger se había convertido en la patria adoptiva de José Tapiró, el otro gran pintor catalán, paisano e íntimo amigo del pintor orientalista Mariano Fortuny -ambos nacidos en Reus-.

El viaje de Bertuchi a Tánger, le permitió captar un conocimiento directo de la realidad, desemejante a las representaciones iconográficas visualizadas a través de la pintura orientalista. Su retorno traerá consigo una nueva visión del universo marroquí que plasmará en una serie de obras pictóricas.

Para Bertuchi, su primer viaje de iniciación a Tánger, fue un descubrimiento no sólo en un sentido objetivo, sino también, en un sentido interior de aprendizaje. Marruecos, como “cada país, es un *dark crystal*, misterio o enigma”. Viajar, de acuerdo con el escritor Wolfzettel (2005, p. 11), “siempre es *enter a dark crystal*, ser iniciado en los aspectos escondidos del mundo exterior; viajar siempre es establecer una conexión entre los aspectos exteriores y el yo secreto”. Así pues, Bertuchi inició con su primer contacto con Tánger, un proceso de iniciación, que instituyó una nueva dialéctica existencial en el artista. Tánger no sólo le ofreció nuevas perspectivas respecto a las costumbres o los paisajes marroquíes, sino también le brindó el descubrimiento de sí mismo.

En la línea pictórica, continuadora de su admirado Fortuny, fomentada por lo que había visto en Marruecos, comienza una etapa de escenas orientales, y expone sus pinturas orientalistas en certámenes granadinos. Fruto de su estancia en Marruecos, fueron las obras que presentó en el Corpus granadino de 1899: *Contando un cuento*

-diploma de primera clase-, *El zoco de Tánger y Mercado de frutas*, además de *La procesión del Cristo de la Luz y Apunte*. La exposición se celebró en esta ocasión en el Salón de Quintas del Ayuntamiento de Granada y se suscitaron diversas críticas por el carácter vanguardista de algunas obras. (Pleguezuelos, 2007, p. 33)

Asimismo, en 1899 pintaría un lienzo de gran formato (100 x 150 cm.) titulado *El Cheriff de Uazzán* (fig. 7) -reproducido en la revista *Mauritania*- con escenas marcadamente historicistas y orientalistas, que denotan la influencia de Mariano Fortuny. Bertuchi, se halla todavía en una etapa de aprendizaje artístico. Esta obra pictórica, -trascendental para comprender la evolución del artista granadino-, ya apunta los elementos constitutivos que serán una constante en sus comunicaciones plásticas: “lienzos de murallas coronadas por una multitud de lugareños en un segundo plano y torres almenadas, puertas monumentales profusamente decoradas, innumerables personajes a pie y a caballo y la presencia de animales como el perro; todo ello enmarcado en un acontecimiento histórico”. (Pleguezuelos, 2013, p. 35)

En la misma trayectoria pictórica, Bertuchi realizará dos obras más de género histórico. Una es la *Llegada de los prisioneros a la Casa de los Tiros*, fechada en 1899. La otra, obra que figuró en la revista *Granada Corpus 1899* como ilustración al largo poema *Aurora y Ocaso*, la cual “relata el dolor que supuso para el país la pérdida de sus colonias americanas en 1898”. (Santos, 2000, p. 60)

Sus narraciones expresivo-plásticas, no dejan lugar a dudas, de su fascinación marroquí, quedando definitivamente establecida en la personalidad del joven Bertuchi. Este hecho, será plasmado por Antonio Martín de la Escalera, en febrero de 1926, cuando el futuro del Protectorado español en Marruecos era incierto y, Bertuchi aún no tenía puestos de responsabilidad en la zona colonial. En el artículo, publicado en la revista *África, Revista de Tropas Coloniales* titulado “Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos”, describía el cronista la atracción de Bertuchi por el país norteafricano:

Pero no, nuestro gran colaborador artístico, no vino a Marruecos ni en el año

nueve, ni en el trece, ni en el veintiuno ni tampoco en el veinticuatro; he aquí un español que no ha necesitado un “barranco del Lobo”, un Igueriben, ni ninguna otra amargura ni trance doloroso de la patria española en Marruecos para enterarse de que este existía allí, frente a Tarifa o Cádiz, y que era un país explotable para los rebuscadores inquietos del oro de la oportunidad y de las incongruentes pasiones nacionales. Amó y comprendió a Marruecos, años antes de que las ambiciones europeas se sentasen delante de una mesa para hacer la autopsia del desplomado Imperio, para volver boca arriba las cartas de todas sus concupiscencias y de todas sus intrigas y para inventar el Protectorado que es ahora nuestra pesadilla. (De la Escalera, 1926, p. 41)



Fig. 7. *El Cheriff de Uazzán*. 1899. Óleo sobre lienzo. M. Bertuchi.

De este modo, su fascinación marroquí se transformará en una constante en la crónica de Bertuchi. Sus continuas visitas al norte de África serán prolongadas en el tiempo, hasta que afiance definitivamente su residencia en Tetuán. El propio Bertuchi lo manifestaría a Bermudo Soriano, con estas palabras: “Más tarde, aprovechando todos los asuetos, yo tendría que visitar muchas veces Marruecos, atraído por su color y sus encantos. Muchas veces, sí, hasta quedar anclado definitivamente, en este bello y pintoresco país”. (Bermudo, 1945, p. 3)

### 1.3.- Años de aprendizaje artístico. Madrid (1899-1904).

En septiembre de 1899, Bertuchi se instala en Madrid para completar su aprendizaje en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, que era a principios del siglo XX el nombre oficial de la conocida Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

El propósito de su desplazamiento a Madrid, como especifica José Luis Gómez Barceló (1992, p. 13), fue “conocer y recibir las enseñanzas de don Antonio Muñoz Degrain<sup>20</sup>, el genial pintor romántico, asistiendo en la escuela de San Fernando solamente a la clase de paisaje de la que era profesor el ilustre autor de *Los amantes de Teruel*”. De hecho, el cronista subraya que Bertuchi frecuentemente lo citará como “su maestro” cuando se le cuestione por su formación académica en artículos y revistas.

Por otra parte, Fernando Labrada, en ya citado artículo “Bertuchi, pintor”, publicado en la revista *Tamuda*, estudiará la figura del que fuera su querido compañero. Labrada nos precisa: “el maestro, impresionado por las notables condiciones artísticas de aquel joven granadino -modesto, simpático, de postura y porte señorial- le acogió con el mayor cariño, haciéndole su discípulo predilecto.” (Labrada, 1957, p. 301)

En efecto, su maestro Muñoz Degrain accedió a la dirección del Círculo de Bellas Artes en 1900, aunque desde 1895 ocupaba la Cátedra de Paisaje en la Escuela Especial de Pintura que quedó vacante tras la muerte de Carlos Haes, y le ayuda a presentarse al público madrileño en la Exposición Biental del Círculo de dicho año junto con sus paisanos Manuel Ruiz Guerrero, José María López Mezquita y Eugenio Gómez Mir. (Santos, 2000, p. 60)

En un principio, como especifican María del Carmen y Manuel Utande (1992, p. 325), se desconocen algunos datos de su llegada y trayectoria en la capital de España, ya que la actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense recibió el archivo de

---

20 Muñoz Degrain (1841-1924) fue también maestro del color y del paisaje, de fácil y abundante producción. Bertuchi lo citará como “un maestro siempre que se le interrogue a cerca de su formación, como demuestran innumerables artículos y revistas”. (Barceló, 1992, p. 13)

la Escuela incompleto. Razón por la que no ha sido posible encontrar la documentación del ingreso de Mariano Bertuchi en aquel centro docente ni su expediente académico (faltan precisamente las cajas de las letras B y C).

No obstante, sí aparece Bertuchi en el libro de registro de matrícula del año académico 1899-1900. Es decir, a los quince años comienza su primer curso de Pintura con otros ciento treinta y cinco alumnos, entre ellos Bartolozzi, el joven López Mezquita, Olave, Robledano, Varela Seijas, Villamor y los dos Zubiaurre. (Utande, M., 1992, p. 325-326)

Fernando Labrada (1957, pp. 301-302), nos detalla de las vivencias del artista granadino en Madrid que, aunque Bertuchi sólo había pintado el paisaje meridional,

su refinada sensibilidad de colorista le permitió enfrentarse con la atmósfera diáfana de la meseta sin encontrar dificultades de acomodación; y los bosques del Pardo, de verdes jugosos; las lejanías transparentes del Guadarrama; los pinares de la Casa de Campo y la Moncloa; los bellos alrededores de Madrid, fueron temas nuevos y variados para sus estudios, en los cuales puso de manifiesto la riqueza de matices de su paleta. (Labrada, 1957, pp. 301-302)

Aunque el sueño de África seguía implícito en su memoria. En 1900, año en el que se celebra la Exposición Universal de París (15 de abril-12 de noviembre), efectúa su segundo viaje a Tánger, ciudad que le sedujo “desde sus primeros años, con irresistible impulso para pintar en aquella luz brillante los tipos y costumbres de Marruecos” (Díaz, 1908). De este viaje, nos precisa Díaz Bresca, que “vendió varios cuadros de costumbres morunas, uno de ellos en 1200 francos al ministro inglés allí residente.”<sup>21</sup>

Entre los numerosos estudios que pintó en aquel período, merece una mención especial su obra pictórica, de factura fortuniana, *Una calle de Tánger*, ganadora de un diploma de primera clase en la exposición de Bellas Artes y Artes Decorativas

---

21 Díaz Bresca, A. (16-3-1908). “Mariano Bertuchi”, *La Unión Mercantil*, Málaga, Año XXIII. Véase también en (Santos, 2000, p. 60). Prueba de este viaje será la acuarela sobre papel (23x29 cm.) titulada *Fez*. (Pleguezuelos, 2007, p. 37)



organizada por el Liceo Artístico y Literario con motivo de las fiestas del Corpus, y patrocinada por el Ayuntamiento de Granada. (Santos, 2000, p. 60)

Tras el paréntesis de 1900-1901, en que no figura inscrito en la Escuela madrileña, vuelve a aparecer en la matrícula de los años 1901-1902 y 1902-1903. En aquél con la anotación “P” (premio) en la asignatura de Paisaje Superior, seguramente en la cátedra de Muñoz Degrain. En 1902-1903, -período en el que *La Ilustración* publica sus primeros dibujos- obtiene calificaciones muy destacadas: matrícula de honor, diploma en Dibujo del Natural (junto a Bartolozzi, entre otros) y diploma también en Colorido y Composición (al lado de Robledano, Ramón y Valentín Zubiaurre y Eugenio Hermoso). Concluido el curso 1902-1903, nos mencionan María del Carmen y Manuel Utande (1992, p. 326), no vuelve a aparecer el nombre de Bertuchi en el libro de matrícula de la Escuela.

En el período académico comprendido entre 1900 y 1901, de nuevo retoma su actividad en Madrid, donde sigue asistiendo a las clases y exponiendo. José Luis Gómez Barceló (1992) evidencia, que en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1902 presentó un cuadro reproduciendo una *Procesión de Toledo*, siendo de las notas más acertadas del certamen; y en la de 1903, los titulados *Costa de Málaga*, *Calle de Alcalá* y *Camino del Palo*, que adquirirán S.M. la Reina María Cristina, S.A.R. la Infanta Isabel y la Duquesa de Denia, logrando el premio en metálico con fecha 22 de mayo (Barceló, 1992, p. 13). En mayo del mismo año también ganará un premio en el concurso de carteles organizado con motivo del acceso al trono del rey Alfonso XIII, que analizaremos en el apartado dedicado a sus carteles en nuestra investigación.

En esa etapa, mientras estudia y expone en Madrid, Bertuchi también se dedicará a viajar por diversas ciudades como Toledo, Sevilla, Granada y Málaga, donde ahora reside su familia. Resulta extraño, que el joven Mariano (fig. 10) esté estudiando y a la vez viajando tanto; sin embargo, esta actitud era muy habitual en aquella Escuela.

María del Carmen y Manuel Utande, esclarecen al respecto, que era tan frecuente la

ausencia de los alumnos en la Escuela durante esa época, que su Dirección había publicado ya en febrero de 1898 un aviso para prevenir “la falta de asistencias a las clases, durante el resto del curso, por los alumnos que obtienen diploma en el mes de febrero”. (Utande, 1992, p. 326)

En 1903, cuando se declara la guerra civil marroquí, Bertuchi viaja a Marruecos para captar a través de sus pinceles, a modo de reportero gráfico, los acontecimientos allí acontecidos. De esta primera visita distinguimos siete ejemplares fechados en 1903: *Entrada de los prisioneros en Fez* (fig. 8-9), *Tropas imperiales entrando en Tetuán después de batir a los rebeldes*, *Moros de la Kabila de Mazuza deponiendo las armas ante “El Rogui” en señal de sumisión*, entre otros.

Posteriormente, en su segunda visita fechada en 1908, efectuará otras obras que consumaran su visión marroquí del conflicto, entre los que destacamos: *Campamento de la “Mehalla” imperial refugiada en Melilla*, *Caballería de Muley Hafid en marcha hacia Fez* y *Proclamación de Muley Hafid en Casablanca*. La colección de esta crónica visual, la conformaron diez obras sobre cartulina, que fueron publicadas como grabados, en la revista *La Ilustración Española y Americana*, los cuales forman parte de los fondos de la Real Academia de San Fernando. (Pleguezuelos, 2013, pp. 43-44)

Bertuchi, aprovechando este viaje a Marruecos, también realizará otras obras de pequeño formato al óleo sobre cartón, como *Escena árabe*, *La vuelta del Sultán*, firmados en Tánger en 1903, o *Boda en Marruecos*, que servirá para ilustrar un artículo publicado al año siguiente en *Blanco y Negro*.

Como señala José Luis Gómez Barceló, en relación a esta serie de ilustraciones<sup>22</sup> de

---

22 En relación a los sucesos históricos que justifican los viajes a Marruecos de Bertuchi, éstos se enmarcan dentro de la guerra civil marroquí. Una guerra que tuvo dos fases y que se desarrollan en unos años críticos para la presencia de España en el norte de África. El Tratado frustrado de 1902 entre España y Francia nos atribuía la influencia sobre un territorio amplio que llegaba al Sur de Fez, mientras Francia se consideraba satisfecha con el reino de Marrakech; debido a una información diplomática deficiente, el gobierno español no quiso firmar lo pactado temeroso de la reacción británica. En esos momentos brota el conflicto interno marroquí. Entre las dos fases que Bertuchi retrata se suceden acontecimientos como el Tratado de 1904 -con el que España pierde la mayor parte de la zona-, la visita del Kaiser de Alemania Guillermo II a Tánger (31 de marzo de 1904), la conferencia de Algeciras de 1906 (16 de enero a 7 de

Bertuchi:

Resulta sorprendente que transcurrido medio siglo desde que se llevó la cámara oscura al campo de batalla, y un decenio más tarde de que Compañy realizara sus álbumes de la guerra de Melilla (1893-1894), todavía se requiriese la presencia de un dibujante para inmortalizar determinados hechos de armas. Pero así fue, y así sería incluso muchos años después. (Barceló, 2000, p. 84)



Fig. 8 (izq.). *El Sultán de Marruecos Abd-el-Aziz a las puertas de Fez*. Fig. 9 (dcha.). *Entrada de los prisioneros en Fez*. (Reproducciones fotográficas fragmentarias de los bocetos originales)

También en 1903 concurre fuera de concurso nuevamente a la Exposición de Bellas Artes y Artes Decorativas organizadas por el Liceo de Granada con motivo de las fiestas del Corpus. En esta ocasión, “presentará la obra *el Correr la pólvora*, que le compró el arquitecto Juan Monserrat por 400 pesetas”. (Santos, 2000, p. 60)

Los continuados viajes de Bertuchi a Marruecos, le han conferido una visión del

---

abril de 1906) y el desembarco francés en Casablanca en 1907. (Utande, M., 1992, p. 336)

territorio norteafricano cercana a la áspera realidad del contexto bélico, como apunta Antonio Martín de la Escalera:

En los cuadros de Bertuchi no se respira ya esa tenebrosidad terrorista y algo sangrienta, que aún parece velar los geniales aciertos de su homónimo Fortuny. Esos moros de Bertuchi ya no nos inspiran terror ni misterio ni hondas preocupaciones; lo encontramos ya muy al margen del romancero, de las aventuras de Simbad y de las voluptuosidades de Scherezade. El maestro no ha querido engañarnos, y el harem y el eunuco y las pieles de tigre y las plumas de pavo real, no se alinean en su honrada paleta. Ni tampoco las desnudas esclavas blancas y palpitantes, ni las huríes encadenadas, ni el cazador de venados al galope, de un corcel “veloz como el simoun del desierto...” ¡Qué lástima!, diría un romántico del siglo XIX. ¡Qué acierto!, diría quien conozca Marruecos y sepa donde vibra su nota artística. ¡Qué labor!, añadiría quien sepa algo de la importancia que el conocimiento de la realidad psicológica y espiritual tiene en la política de los pueblos!... (De la Escalera, 1926, pp. 41-42)



Fig.10. Fotografía de juventud de Mariano Bertuchi, el primero de la derecha.

#### 1.4.- Málaga. San Roque (1904-1918).

Podemos determinar una fecha para el final de su formación académica, concretamente el año 1904. A partir de esa fecha, “el triunfante pintor de los bosques del Pardo, la Sierra de Guadarrama o los Reales Sitios -que más tarde plasmará en la decoración del Salón del Trono del Palacio Municipal de Ceuta- da entonces por terminado su período como alumno...” (Barceló, 1992, p. 15)

En 1906, Bertuchi consigue estar presente con la obra *En Tánger*, en la V Exposición de Arte Español que organizó el marchante José Pinelo en el Salón Castillo de Buenos Aires. El público argentino pudo contemplar doscientas diez obras de setenta y cuatro pintores españoles, entre los que se distinguieron: Manuel Benedito, Gonzalo Bilbao, José García Ramos, José Moreno Carbonero, Tomás Muñoz Lucena, Cecilio Plá, José Villegas, Salvador Viniegra y Manuel Ruiz Guerrero, entre otros. (Santos, 2000, p. 61)

En ese mismo año, se celebra la Conferencia de Algeciras, la cual tuvo una gran trascendencia en el futuro Protectorado español en Marruecos, acontecimiento que tendrá honda repercusión en la vida de Mariano Bertuchi (fig.11).



Fig. 11. Mariano Bertuchi. Málaga.

El sistema colonial iniciado a finales del siglo XIX y ratificado en el Congreso de Berlín de 1885, será la legitimación para que los países europeos se repartan África. España, potencia de segundo orden, jugará un papel secundario en este proceso colonial.

En torno a este nuevo impulso orientado hacia el norte de África, se origina en España una corriente de intelectuales, los denominados *africanistas*, que aunque tenía sus raíces en el siglo XIX, ahora resurgirá con más vigor.

Será alrededor de esta fecha, cuando Bertuchi conocerá a la que sería su mujer, Esperanza Brotons Espinosa. La joven pareja (fig.12) contraerá matrimonio en Málaga el 8 de agosto de 1908 en la parroquia de Santiago Apóstol, una de las parroquias más antiguas de la ciudad; estableciendo el domicilio conyugal en la calle Cárcer núm. 1, principal, vivienda de Bertuchi. La novia, en el momento de contraer matrimonio, tenía veinte años y el novio veinticuatro<sup>23</sup>.



Fig. 12. Mariano y Esperanza en una fotografía de estudio.

---

23 Oficiaría la ceremonia nupcial el presbítero segundo organista de la catedral de Almería, don Manuel García Martínez, amigo de la familia de la novia. Fueron testigos de la misma Francisco Brotons Carrá, tío de Esperanza, y Eduardo Bertuchi López, y padrinos de la velación José Bertuchi Criado, padre del pintor, y M<sup>a</sup>. Josefa Brotons Gómez. (Pleguezuelos, 2007, p. 47).

En 1908, Bertuchi, según nos menciona María Dolores Santos (2000, p. 61), tuvo noticias de que junto a Melilla, se encontraban acampadas las tropas imperiales del Sultán. El artista, viajaría a la citada ciudad, donde tomará apuntes de la Mehalla Imperial Marroquí. Estos apuntes que se publicarían, posteriormente en *la Ilustración Española y Americana*.

En aquella época, el artista granadino, ya tenía trazada una trayectoria artística significativa. El periodista Antonio Díaz Bresca (1908), delinearía una semblanza de Mariano Bertuchi de complexión física recia, “de figura distinguida, de atildado porte en el vestir; con aspecto de “gentleman” y bajo su sombrero de anchas alas, “pipa” burguesa y aire de reposado belga o flemático sajón, nadie adivinaría en él, latir ardiente, de sangre árabe...” Esta descripción física, la continúa el citado periodista, con un bosquejo de la personalidad del artista granadino: “Su espíritu inquieto, de artista joven y fogoso en plenitud de vida, pues tiene 24 años, le hacen bohemio en el arte y no se acomoda a ver por mucho tiempo entre los tapices y armas de su estudio la “pose” del modelo”. Para concluir seguidamente:

Ávido de luz y de aire libre, de vibraciones múltiples del color que sacuda su retina; busca emociones que le sugieran asuntos, ya en las calles de Tánger o Tetuán bajo el sol africano; ya en las sombrías y medievales de la imperial Toledo o en los cármes de Jeneralife [*sic*] bajo las torres almenadas del Alcázar granadino, con fondo de Sierra Nevada. (Díaz, 1908)

En ese período, Bertuchi, continúa desarrollándose artísticamente. Entre las obras que podemos distinguir, hemos de citar *Alfonso XIII revisa las tropas del Norte de África*, un óleo de gran formato (98x198cm.) con claras reminiscencias decimonónicas. No obstante, su pintura se haya vinculada al paisaje y a la temática de cariz marroquí. De su estudio de Málaga, Antonio Díaz Bresca (1908), trazaría esta descripción: “Visitando su estudio, se forma una verdadera idea de las cualidades del pintor y allí se ve cubriendo las paredes, infinidad de preciosos apuntes: bocetos de asuntos y cuadros a medio terminar”. En las paredes de su espacio creativo, nos detalla el cronista, colgaban

cuadros “de Toledo, Granada, de Málaga, y con especialidad de Marruecos. Paisajes, que son todos, brillantísimas notas de color, hechos a pleno sol...”. Posteriormente, el periodista, detallaría aspectos sobre los monumentos de Toledo, el Generalife y la Alhambra de Granada, las marinas de las costas malagueñas, evidenciando su atracción por lo musulmán: “Un jaique; un albornoz, una espingarda o una montura árabe lo enamoran; y no puede prescindir de tomar el apunte detallado bordados o armas, en estudios acabados de color”. (Díaz, 1908)

El 23 de julio de 1909, nacería su único hijo, Fernando Bertuchi Brotons. Fue precisamente en el verano de 1909, cuando se produjo la Semana Trágica de Barcelona. Un funesto episodio de la historia contemporánea española, como manifiesta Pleguezuelos (2007, p. 48), “que tuvo su origen en los problemas sociales que acuciaban al país, siendo el desencadenante la urgente marcha de tropas hacia el avispero de Marruecos”.

La salud de su hijo se ve perjudicada a consecuencia de unas crisis asmáticas, -según manifiestan sus descendientes- lo que desencadena, que Bertuchi y su mujer, se trasladen a San Roque, donde Esperanza tenía familiares. Como observamos, lentamente van aproximándose cada vez más al litoral marroquí.

Por otra parte, meses antes de su desplazamiento, Bertuchi publicaría una ilustración, en la revista *Blanco y Negro*, el 23 de abril de 1911, titulada *De cacería, momento de descanso*, en la que se puede apreciar, una escena de cazadores ingleses con sus características chaquetas rojas y negras, acompañados por sus caballos y perros.

Durante esta época, el 30 de marzo de 1912, se firmaría el Tratado franco-marroquí, que ponía en vigor el régimen de Protectorado en Marruecos. Posteriormente, el 27 de noviembre de 1912 se ratificará el Convenio hispano-francés, por el cual se reconocía una zona de influencia española en aquel país, correspondiente a unos 21.000 kilómetros cuadrados del norte -excepto la zona internacional de Tánger-. Según el mencionado Convenio, dichas regiones de influencia serían administradas por



Marruecos, bajo el gobierno del Sultán, y por los representantes de los respectivos países. En lo relativo a la Zona española, la administración le correspondía al Jalifa o delegado del Sultán, con la intervención de un Alto Comisario español. Estos acontecimientos internacionales, que afectaban al futuro de España en Marruecos, también tendrían unas claras influencias en la vida de don Mariano.

Fue precisamente, a principios de 1913 cuando el artista realiza un viaje a Tetuán de gran trascendencia para su obra. En efecto, en 1913, la Alta Comisaría le encarga que immortalice en un lienzo la entrada del primer Jalifa, Muley El Mehdi. *La Entrada de S.A.I. el Jalifa Muley-El-Mehdi en Tetuán* (75x115 cm.) (fig. 13), representa una obra de tinte historicista, que marcará definitivamente una de las líneas discursivas, dentro del repertorio pictórico de Bertuchi.



Fig. 13. *Proclamación de S.A.I. el Jalifa*. Óleo sobre tabla, 75 x 115 cm. 1925. M. Bertuchi.

Respecto a su vida en San Roque, será a partir de 1914, cuando Mariano Bertuchi tenga una notoria presencia social, siendo sus facetas más significativas la de concejal, cofrade y, en 1917, miembro del Consejo Local de los Exploradores de España, una actividad muy poco conocida en la vida de don Mariano. No obstante, finalizando el año 1918, abandona San Roque y se trasladará a Ceuta. (Pleguezuelos, 2007, p. 50)

### **1.5.- Ceuta. Aproximación a Tetuán (1918-1928).**

Bertuchi, tras cruzar el Estrecho en 1918, junto con su esposa María Esperanza y su hijo Fernando, fijarán su residencia durante más de una década en Ceuta. En dicha ciudad, se instalarán en el piso principal del núm. 1 de la calle entonces denominada Soberanía Nacional, hoy conocida como calle Real.

Dos fueron los factores determinantes de su traslado a la ciudad de Ceuta. Uno de ellos, residiría en el futuro de su hijo. El otro factor concluyente, lo hallaríamos en la presencia de la familia Zurita en Ceuta -familia emparentada con María Esperanza, esposa de don Mariano-. Motivos, que estimularían a la familia Bertuchi, a habitar en este enclave norteafricano, donde empezaban a presentarse mejores expectativas de vida, al socaire de la reafirmación y puesta en valor del Protectorado. El Protectorado, supuso una obra de gran envergadura, que precisó no sólo de un considerable número de militares, capitales e inversiones, sino también profesionales, técnicos y artistas, entre los que se incluirían, Mariano Bertuchi.

De sus primeros años en la ciudad norteafricana, distinguimos sus anuncios para el ferrocarril Ceuta-Tetuán (fig.14), que seguirán publicándose durante años, así como su admisión en el Casino Africano de Ceuta, en 1919 (Barceló, 1992, pp.19-20). Igualmente, en ese mismo año, Bertuchi hizo su presentación en Tetuán, al exponer su obra artística en el Casino Español de aquella ciudad. En esta ocasión, Bertuchi exhibió dieciocho tablas al óleo de asuntos tetuanés, y un retrato del propio general Berenguer montando a caballo vistiendo uniforme de Regulares. (Pleguezuelos, 2013, p. 61)

Observamos pues, que Bertuchi se introduce perfectamente no sólo en el ambiente cultural ceutí, sino también, en los sectores oficiales de la capital del Protectorado. Durante el mandato del general Dámaso Berenguer como Alto Comisario, se establece la paz en Anyera, el Haus y Ouad Rad, consiguiéndose de este modo que se pacifique la zona de Tetuán. El próximo objetivo de los altos mandatarios será entrar en Xauen, la puerta del Rif occidental.



Fig. 14. Anuncio para el ferrocarril Ceuta-Tetuán. 1928. M. Bertuchi.

El investigador Pleguezuelos, también nos constata, que durante ese primer año de estancia en Ceuta colaboró para algunas revistas, como *Blanco y Negro*, donde hemos localizado dos portadas, la del 7 de diciembre y la del 28 del mismo mes. La cubierta fechada el 7 de diciembre, representa a una marina, y la del 28, la ilustración nos muestra a un joven príncipe marroquí montado a caballo acompañado por un sirviente y un galgo, que tendremos ocasión de apreciar en el apartado de nuestra tesis dedicada al análisis de su diseño editorial. Han transcurrido pocos años desde que Bertuchi reside en Ceuta, y su paleta se ha cristalizado en una de las más respetadas y admiradas de la ciudad. Probable razón, por la que el Ayuntamiento de la aludida ciudad, estimando su producción artística, le encomendara una serie de encargos, entre los que distinguimos, una vista general de Ceuta, fechada en 1920.

En el año 1920, concretamente el 14 de octubre, tiene lugar un hecho excepcional, no sólo en la vida política española, sino también en la vida personal y artística de Mariano Bertuchi: la entrada de las tropas españolas en Xauen. Mariano Bertuchi, sería el primer artista extranjero, en captar a través de sus pinceles, aquella ciudad Santa del Islam, convirtiéndose en un hecho trascendental en su trayectoria artística (fig. 15-17).

El suceso histórico, nos lo describe el propio artista, en los *Apuntes* de 1945,

recogidos por el cronista José Luis Gómez Barceló:

Con las tropas que ocuparon Chauen en el año 1921 [1920], por entonces llamada Ciudad Santa, hice mi entrada en dicha población, siendo el primer pintor que tomó los apuntes de la ocupación que fueron publicados en numerosas revistas de Arte y en donde hice del natural el cuadro de Historia que se conserva en los Salones de la Alta Comisaría de España en Marruecos, así como los hechos de armas en África desde la entrada en Tetuán del General Alfau. (Barceló, 1992, pp. 19-20)

El cuadro que menciona Bertuchi, es el óleo que plasma la entrada del general Dámaso Berenguer y sus tropas en Xauen, lienzo que, “tras una azarosa historia fue comprado por el Jalifa por 3.000 pesetas y regalado al Alto Comisario”<sup>24</sup>.



Fig. 15. Xauen, 15 de octubre, 1920. Reparto de *El Eco de Chefchauen*. (Colecc. M. Bertuchi)

<sup>24</sup> El investigador Pleguezuelos (2013, p. 61) nos remite, para mayor información sobre este suceso, al capítulo “La pequeña historia de un Bertuchi”, perteneciente al libro escrito por José María Campos, *Abd el Krim y el Protectorado*, pp. 89-92.



Fig. 16. Murallas de Xauen, octubre 1920. El Alto Comisario con las Delegaciones Civiles y periodistas. De pie a la derecha del general Dámaso Berenguer, Mariano Bertuchi. (Colecc. M. Bertuchi).



Fig. 17. Grupo de militares y civiles, entre los que se encuentra Bertuchi como reportero gráfico, camino de Xauen. 13 de octubre de 1920. (Colecc. M. Bertuchi)

Asimismo, Bertuchi dedica su estancia en Xauen, para ilustrar la portada de *El Eco de Chefchauen* -primer periódico que se imprimió en aquella ciudad-, con un apunte de la plaza principal. El citado apunte ocupa el tercio inferior de la primera plana debajo de un fotograbado del general Berenguer. Ricardo Lacasa señala, que *El Eco de Chefchauen*, no llegó a alcanzar “los honores de imprenta, sino que se editó, al día siguiente de la entrada de Berenguer, en una rudimentaria multicopista que hubo de ser transportada en mulo siguiéndola intrincada marcha de las columnas de maniobras”<sup>25</sup>. (Pleguezuelos, 2007, p. 54)

En el año 1921, Bertuchi materializará en el Salón de Arte Moderno del Círculo de Bellas Artes de Madrid, una exposición con 29 obras originadas de los apuntes que efectuados durante su primera visita a Xauen, y otros de Tetuán, bajo el título de *Tetuán y Xauen (Marruecos)*. El evento artístico lo conformarían dieciséis obras dedicadas a Tetuán: *Los tintoreros, El zoco por la tarde, Un fondak, Un cafetín y Vendedores de sedas*<sup>26</sup>, entre otros. Junto a estos lienzos, también expondría otros trece, con motivos de Xauen: *El zoco, Puerta del mexuar, Zauía de Muley-Aabd-el-Kader, La mezquita mayor, Un morabito y la Ciudad desde el cementerio*, etc. La exposición, que fue inaugurada el 21 de enero, viajaría posteriormente a Barcelona el 5 de marzo, donde fue expuesta en el Salón Parés.

La temática de Xauen mostrada en la exposición, supuso una novedad en el panorama pictórico europeo, razón por la que la prensa se hizo eco del evento profusamente. El periódico *El Liberal*<sup>27</sup>, resaltaba como Bertuchi había logrado captar la esencia de aquellas ciudades, constituyendo sus obras pictóricas “preciosos documentos históricos de nuestra acción en Marruecos”. Las cuales ofrecían “una idea exacta del hecho

---

<sup>25</sup> El periódico, cuyo formato fue 37,3 x 23,8 cm., constaba de dos hojas y dos páginas impresas, una en cada hoja. Como peculiaridad su tipografía era manual, y reproducía en el centro de la primera plana, un retrato al fotograbado del general Berenguer. Como especifica Ricardo Lacasa (2007, p. 21): “Para hacer posible ese detalle gráfico, los periodistas españoles habían traído ya ilustrada las páginas con la impresión de dicha imagen que se completó con un apunte de la plaza principal de Xauen, la que después se llamaría de España, obra de Mariano Bertuchi.” Véase Lacasa, R. (13 de mayo de 2007). *El Eco de Chefchauen. El Faro de Ceuta*, p. 21.

<sup>26</sup> Fuente: Folleto catálogo Exposición Mariano Bertuchi. *Tetuán y Xauen. Marruecos*. Arte Moderno. Madrid. 1921. (Colecc. J. Abad)

<sup>27</sup> Khiel, E. (26 enero 1921). De arte. Exposición Mariano Bertuchi. *El Liberal* (Madrid).

histórico y de la fisonomía que tienen en la actualidad estas poblaciones”:

No son sus cuadros impresiones momentáneas, sino impresiones concebidas lentamente, maduradas y desarrolladas con una prolongada convivencia, y nos atreveríamos a decir que soñadas día tras día, para exteriorizarlas luego en breve tiempo con la espontaneidad de lo que se siente sincera y hondamente.

Tiene Bertuchi una paleta muy cálida y muy justa. Su factura es sumamente sobria y concisa; pero sin llegar nunca a ese abocetamiento indeciso que algunos consideran indispensable para lograr una impresión intensa y espiritual de lo que pintan. (Khíel, 1921)

Por otra parte, en el *Heraldo de Madrid*<sup>28</sup>, el cronista Blanco Coris (1921), evidenciaría, como el pintor “ha estereotipado tan solemnes hechos de armas de nuestras tropas dentro de lo humanamente posible pueda hacer el más hábil artista, tratándose de asunto de tanta dificultad, como composición, que ha resuelto con verdadera maestría”.

Asimismo, Francisco Alcántara<sup>29</sup> (1921), señalaría sobre Bertuchi en *El Sol*: “Desde muy joven se caracteriza como pintor colorista a la española, con esa luz encendida, por el estilo de lo que aparece en los cuadros valencianos [...] Son nuestros luministas meridionales, y más Bertuchi, que es africano [...]”.

Después de Madrid, como aludíamos anteriormente, la exposición viajará a Barcelona, la gran urbe, que no será sólo poderoso centro de actividad industrial de España, sino foco cultural y de arte que, como enunciaría Manuel Marinello (1921), en el *Heraldo Marruecos*<sup>30</sup>, “irradia sus luces educadoras por toda España, la que consagra con grandes elogios el artista colorista y luminoso del afortunado pintor que ha sabido trasladar a sus lienzos toda la variada gama de estas tierras marroquíes, casi inexploradas para el arte”.

---

28 Blanco, J. (17 de enero de 1921). Arte y artistas. Exposición Mariano Bertuchi. *Heraldo de Madrid*.

29 Alcántara, F. (22 de enero de 1921). La vida artística. *El Sol* (Madrid).

30 Marinello, M. (1921). Los éxitos del pintor Bertuchi. *Heraldo Marruecos*.

En el mismo artículo, el periodista resaltaría que Marruecos, posee “un venero riquísimo de alma colectiva y de paisajes de color, que están esperando el pincel de maestro que lo recoja en lienzos que puedan alcanzar la suprema consagración por la belleza de sus asuntos y, lo desconocido y seductor del país y sus habitantes”. Mariano Bertuchi, revela el cronista, “se ha lanzado a esa empresa lleno de alientos y entusiasmos y, justo es reconocer que va marchando al logro de sus anhelos por un camino de éxitos muy sonados.”

El 19 de junio de 1922, Bertuchi será nombrado Académico Correspondiente en Tetuán de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, “a propuesta de los académicos Moreno Carbonero, Mérida, Manrique de Lara y Trillas. Por el nombramiento se habían interesado personalidades diversas, entre ellas Ignacio Bauer, de la Casa Internacional de los sefardíes en Madrid, y el Conde de Romanones”. (Utande , M., 1992, p. 327)

Meses antes de este importante nombramiento, en abril, nuevamente inaugura otra exposición en el Salón Parés de Barcelona: *Marruecos, luz y sombras*. El periódico *Las Noticias* de Barcelona, el 12 de Abril de 1922, denominaría a Bertuchi, “pintor africanista”. En la crónica de arte, se apuntaba, que no era la primera vez que el artista “nos sorprende por el acierto con que se desarrolla los temas árabes, diestramente escogidos, vertiéndolos con una coloración brillante que tiene muchos visos de verosimilitud”<sup>31</sup>. En la misma muestra pictórica, también expondría Bertuchi, lienzos con una temática vinculada a la ciudad de Ceuta: *Barrio de pescadores* (Ceuta), la *Calle de los babucheros* y la *Calle del Fondak* (Tetuán). En el mes de mayo exhibiría sus lienzos en Rabat, con distintas visiones de Tetuán. El periódico local *La Dépêche marrocaïne*<sup>32</sup>, evidenció del evento pictórico bertuchiano:

Et cela nous a valu une collection de neuf toiles représentant différents coins de Tétouan, où la lumière d’Afrique demeure, en quelque sorte, marge du tableau,

31 Crónica de Arte. Salón Parés. (12 de abril de 1922). *Las Noticias* (Barcelona).

32 R. L. (20 de mayo de 1922). L’Exposition de Printemps. Portraits et Paysages vues de Tetouan de M. Bertuchi. *La Dépêche marrocaïne*.



et où l'on ne sent sa présence que par les précaution que l'on a prises pour s'en défendre. M. Bertuchi, a créé ainsi des atmosphères ombreuses, très-chaudes, teintées d'une subtile couleur d'amethyste, sur lesquelles les feuillages opaques projettent discrètement des reflets tamisés d'émeraude. (R. L., 1922)

A pesar de los acontecimientos adversos que se estaban viviendo en el Protectorado, -a consecuencia del “desastre de Annual”<sup>33</sup>- la visita que Bertuchi hizo a Xauen en 1920, las exposiciones que realizó y el nombramiento como Académico, aumentaron considerablemente su prestigio personal y artístico.

De hecho, el Ayuntamiento le encargó la decoración del Palacio Municipal. Uno de los encargos fue diseñar y firmar los bocetos para la vidriera de la escalera principal (fig. 18), que realizaría la fábrica de vidrieras *La Veneciana*. Del mismo modo, se le encomendó la elaboración de tres obras de formato ovalado, para adornar el Salón del Trono del Palacio Municipal. Bertuchi seleccionó para el encargo tres paisajes de Madrid: *El Buen Retiro*, *La Granja de San Ildefonso* y *Aranjuez*. (Barceló, 1992, p.19)

Paralelamente a la dictadura militar de Primo de Rivera, se funda en Ceuta, el 4 de noviembre de 1923, la publicación mensual *Revista de Tropas Coloniales*, apareciendo su primer número en enero de 1924. Revista en la que colaboraría intensamente Bertuchi desde su publicación, siendo director artístico desde los orígenes de la revista. El artista consagró su labor artística a la publicación africanista *Revista de Tropas Coloniales*, durante varios años, confeccionando impactantes portadas, como por ejemplo *El vado* (enero, 1927) o *Tetuán. Mezquita de Fed-dan* (febrero, 1927) entre otras, las cuales tendremos ocasión de apreciar, en el apartado dedicado al análisis de su

---

33 En julio de 1921 el general Fernández Silvestre, sin conocimiento de su superior, el Alto Comisario general Dámaso Berenguer, atacó imprudentemente la bahía de Alhucemas, fuerte reducto de los rifeños, acaudillados por Abd-el-Krim, jefe indígena educado en España y que había desempeñado servicios en Melilla. En Annual, las fuerzas de Fernández Silvestre se vieron rodeadas por grandes efectivos rifeños y experimentaron la propaganda de Abd-el-Krim, se levantaron en masa contra España y arrollaron en breves días todo el sistema defensivo (Nador, Zeluán, Monte Arruit, Gurugú, etc.) de Melilla, ciudad que estuvo seriamente amenazada por el poder de las cábilas. El ejército español del sector melillense tuvo más de 9.000 muertos (más de la mitad de sus efectivos), entre ellos el propio general. (Pleguezuelos, 2007)

diseño editorial en nuestra investigación. Asimismo, una diversidad de ilustraciones gráficas de temática marroquí, también se mostrarán en el interior de las páginas de la citada publicación. Su colaboración en la revista, será permanente hasta su nombramiento interino, como Inspector de Bellas Artes del Protectorado, en 1928.

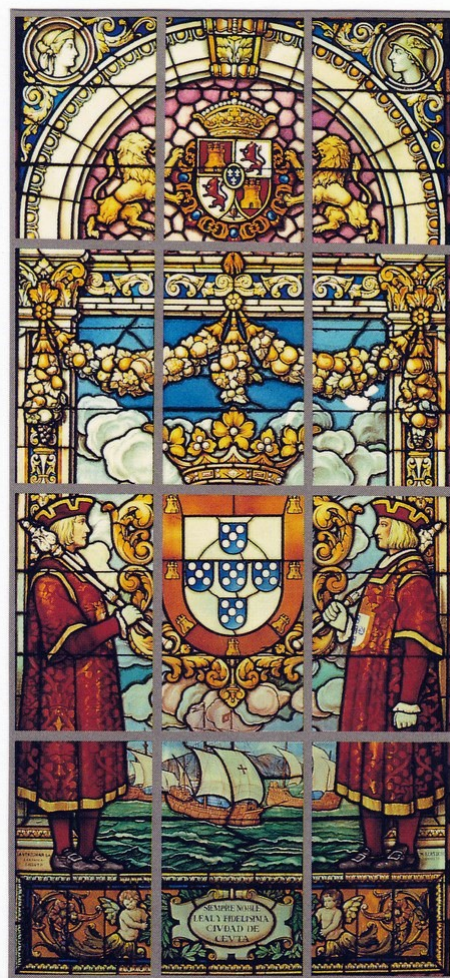


Fig. 18. Diseño de la vidriera de la escalera principal del Palacio Municipal de Ceuta. M. Bertuchi.

Fue precisamente, a principios de febrero de 1924, cuando Bertuchi volverá a proyectar otra exposición en el Salón Parés de Barcelona, bajo el título *Paisajes y costumbres de Marruecos zona francesa* (fig.19-20). En esta ocasión presentó veintiocho obras: veintidós de Rabat, dos de Salé y cuatro de Tánger, conformando estas dos últimas temáticas iconográficas, un documento excepcional, dentro del repertorio

expresivo bertuchiano. Según nos detalla el investigador Pleguezuelos (2013, p. 69), Bertuchi ya no volvería a presentar obras pictóricas en esta sala de exposiciones, cerrando “así un largo y fructífero ciclo de ocho años, que había comenzado en el año 1917, cuando estuvo viviendo en San Roque”.

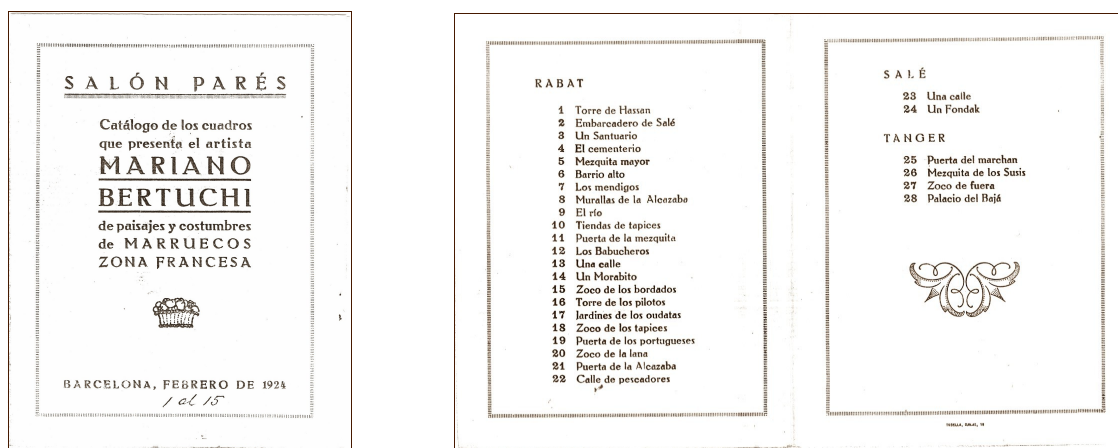


Fig. 19. Folleto de la exposición *Paisajes y costumbres de Marruecos zona francesa*. 1924. M. Bertuchi. (Colecc. J. Abad). Fig. 20. *Los cacharrereros*. Óleo sobre lienzo, 60 x 69 cm.

En 1927 se producirá la pacificación en Marruecos, instalándose definitivamente el sistema colonial en el Protectorado. A partir de esa circunstancia histórica, funcionarios, entre los que se encontraban diplomáticos y políticos; y comerciantes, arquitectos, periodistas, ingenieros, agrónomos, artistas, etc., dan comienzo a un nuevo

sistema de vida en aquellas tierras marroquíes, con la premisa de respetar la idiosincrasia del marroquí, como se remarcaba en las disposiciones, que la Alta Comisaría, dictaba continuamente al respecto, al ser un régimen de Protectorado y no de ocupación.

La labor en el Protectorado preludiaba ser una empresa titánica - volcada en un territorio de 21.000 kilómetros cuadrados, dentro de una franja 338,5 Km. de Este a Oeste y 100 Km. de Norte a Sur, en la zona más profunda, y habitado por cerca de un millón de habitantes-. Ciudades como Tetuán -capital del Protectorado español- o Larache, conocerán una prosperidad y un esplendor inusuales; donde se preservó y fomentó “la esencia y la idiosincrasia de la arquitectura, el arte y la artesanía marroquí”. (Pleguezuelos, 2007, p.65)

Será en esta época, cuando se produce un acontecimiento determinante en la vida de Mariano Bertuchi, que lo aproximará definitivamente a Marruecos: el nombramiento como inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes de Marruecos, el primero de enero de 1928. Hecho que constamos a través de una copia del documento original de la Alta Comisaría de España en Marruecos, firmado por D. José Sanjurjo Sacanell, Alto Comisario de España en Marruecos, que enuncia:

En virtud de las atribuciones que me confieren los artículos 25, 26, 27 y 28 del Reglamento puesto en vigor por Real decreto de 12 de julio de 1924, y en atención a la circunstancias que concurren en D. Mariano Bertuchi, vengo a nombrarle, con carácter interino, para el cargo de Inspector de Bellas Artes, en el que percibirá desde el día en que se posesione del mismo, anualmente y por mensualidades vencidas, la gratificación de ocho mil pesetas, imputables al crédito consignado en el Título 3º, Capítulo 3º, Artículo 1º (Junta Central de Monumentos históricos), del vigente presupuesto de la Zona. (Tetuán, 1º de enero de 1928)

Posteriormente, el propio Alto Comisario, será el que le proponga a Bertuchi, para el

desempeño de la plaza de director de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, en 1930, “hermanando dicho cargo con el de Inspector de Bellas Artes”<sup>34</sup>.

El nombramiento interino como inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes, sostiene el investigador Pleguezuelos (2007, p. 66), “le va a proporcionar la herramienta para aplicar la filosofía de la conservación del patrimonio marroquí, para respetar una cultura secular y para revitalizar la esencia andalusí, porque desde el primer momento don Mariano supo distinguir la raíz de esa cultura, cultivada y asimilada desde su cuna de nacimiento, donde el legado nazarí reinaba y ejercía su influencia indefectiblemente como un gran abrazo desde la Alhambra y el Generalife al resto de la ciudad de los cármenes”.

Joaquín Venero Javierre, su más íntimo colaborador en Marruecos, así lo certifica:

Desde que se hizo cargo de la Inspección de Bellas Artes, procuró Bertuchi en todo momento la conservación de todo cuanto de interés y valor histórico o artístico existiese en la zona, conservando en toda su pureza los barrios musulmanes y en general todas las ciudades del Protectorado español, muy especialmente Tetuán y la “ciudad santa” de Chauen. (Venero, s.f, p. 3)

Los recientes puestos de responsabilidad desempeñados por Bertuchi en el Protectorado, le conllevaran una serie de retos y varios reconocimientos: su primer gran desafío será en 1929, cuando el gobierno de Primo de Rivera proyectó mostrar al mundo los avances de España, tanto en los aspectos industriales como en su vocación Iberoamericana, con la finalidad de desvanecer la agria imagen del país en el extranjero, tras los sucesos bélicos de Marruecos. Es por ello que se organizaron dos exposiciones: la Internacional de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla, gestándose de forma completamente independiente.

---

34 Según documento original del Director General de Marruecos y Colonias, fechado el 12 de agosto de 1930. En dicho escrito, se enuncian las dificultades respecto a la percepción de las dos remuneraciones de los cargos. Para ello, se estima como única solución factible, el que Bertuchi percibiera sólo uno de los dos sueldos, consignándole posteriormente en el nuevo presupuesto, los dos sueldos unificados con la gratificación correspondiente. (Documento Archivo J. Abad)

Luis Ángel Sánchez Gómez (2006, pp. 1047-1048), señala que el motor que parece mover estas iniciativas “es el de un cierto regeneracionismo, que trataría de renovar o despabilar el decaído “espíritu nacional”, tras el *Desastre* de 1898<sup>35</sup>, retomando de alguna forma la intensa proyección americana de Sevilla anterior a la independencia de las colonias”. Asimismo, Sánchez apunta también, razones de índole económico-comercial: “desde la búsqueda de nuevos mercados, hasta el desarrollo de infraestructuras capaces de reformar la ciudad”.

Mariano Bertuchi participará también en aquel gran proyecto. En colaboración con el arquitecto José Gutiérrez Lescura, proyectarán el diseño del pabellón marroquí de la exposición Ibero-Americana de Sevilla (fig. 21-22). España aspiraba mostrar en el extranjero, un cariz desemejante al de las crónicas de guerra. La finalidad del país fue, como apunta Pleguezuelos (2007, p. 68), “desplegar sus proyectos para el territorio recién dominado y, en ese aspecto, el ambiente neo-andalusí y la recuperación cultural de sus valores, basada en la educación, la gastronomía y el resurgir de los oficios artesanos, era esencial”.

En la propuesta de la memoria oficial del arquitecto José Gutiérrez Lescura y el pintor Mariano Bertuchi, ambos se refieren al diseño arquitectónico del edificio, argumentando: “obligados, por razón de sus cargos y de sus aficiones, a permanecer en la zona del Protectorado Español en Marruecos, enamorados del Arte árabe, peculiar en ésta, concibieron la idea de redactar un Anteproyecto de Pabellón Marroquí en una Exposición”. (Sánchez, 2006, p. 1058)

Luis Ángel Sánchez, sostiene que, “de los dos personajes responsables del diseño del pabellón oficial, parece claro que es Bertuchi quien marc[a] el ideario político y cultural de la construcción” (p. 1058). El pabellón combinaba la imagen de una residencia

---

35 Por otra parte, como nos detalla Sánchez (2006, p. 1049), el año de 1909 es una fecha clave, y especialmente trágica, en el proceso de expansión colonial de España en Marruecos, una fecha marcada por el desastre del 27 de julio en el Barranco del Lobo, y por el fin de la denominada “penetración pacífica”, la cual da origen a una fuerte reacción anticolonialista en la Península y a los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona. Véase en Sánchez, L. A. (2006). “África en Sevilla: La exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”. *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, pp. 1045-1082.

marroquí de familia acomodada y la de una mezquita con un vistoso alminar y una atractiva cúpula. Bertuchi nos ofrece una descripción del edificio, registrada por el investigador Sánchez Gómez, que transcribimos a continuación:

En la coloratura [sic] exterior del pabellón dominaba el blanco, a excepción de los tejadillos de las sobrepuestas, los arcos ciegos y el remate del minarete que se cubrían con azulejería verde. En el interior se ofrecía un variado cromatismo y gracias a la policromía de los alicatados así como de las taraceas de armaduras y puertas.

El patio árabe, un cuadrado de 12 por 12 metros, resultaba el conjunto más rico; centrado por una fuente, daba paso a diferentes estancias: la principal, al fondo, constituía el llamado salón moro, recreación de la estancia noble de la casa de un notable de la zona. En flancos, se disponían dos habitaciones por lado; a la derecha, la sala de la colonización, donde se exponían productos agrícolas y mineros del país, y a su lado, la sala de arte, galería de pintura de artistas nacionales que dieron a conocer paisajes, tipos y motivos del Protectorado.

Adjunto al edificio, y con acceso independiente, figuraba lo que se denominó parque comercial marroquí. Allí se ubicó la zona más vital del pabellón: a un lado el bazar con el café y al otro la alcaicería. Todo ello, tal y como se da en la medina tetuaní, cubierto por un emparrado. (Sánchez, 2006, p. 1059)

El edificio, aspiraba a ajustarse al “estilo” del país marroquí, siendo los materiales “fabricados en Tetuán y colocados por obreros indígenas especializados”. El diseño y la ejecución del edificio pueden considerarse, como apunta Sánchez (p. 1060), “un auténtico acierto, no sólo en el contexto expositivo del momento, sino desde una perspectiva artística y arquitectónica”. En definitiva, el mayor mérito del edificio diseñado por Bertuchi y Lescura, residió en “representar a Marruecos con arte marroquí”, logrando “recoger verdaderamente el alma de la arquitectura mora de nuestra zona”<sup>36</sup>. (Fernández, 1929)

---

36 Para apreciar una descripción detallada del Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana, consúltese: Fernández, S. (mayo de 1929). Marruecos en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, en *África. Revista de Tropas Coloniales*. Ceuta, pp. 111-115. (El artículo es acompañado por ocho fotografías del Pabellón marroquí, que ejemplifican con precisión el evento).

El propio Bertuchi, nos apunta el investigador Eduardo Dizy (2000), refleja a través del siguiente párrafo, la visión que generó aquel acontecimiento cultural:

Alborean los programas que habían de regir en 1929 para la Exposición Iberoamericana y... Marruecos obtuvo el lugar que le correspondía ocupar en aquel certamen sentimental de la Hispanidad. Los talleres de la escuela en este nuevo quehacer se movilizaron, los viejos maestros y sus aprendices musulmanes, unos aquí (Tetuán) y otros en Sevilla, sintieron renacer la gloriosa tradición de la vieja artesanía hispano-arábiga y todo culminó en aquel memorable pabellón marroquí de la Exposición que hubo de mantenerse abierto mucho tiempo después de la clausura, porque los trabajos, de finas modalidades artesanas que contenía, eran un acicate permanente de la curiosidad pública. (Dizy, 2000, pp. 104-105)



Fig. 21. Boceto de Bertuchi del Pabellón Oficial del Protectorado español en Marruecos, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



En este contexto, el régimen de Primo de Rivera, le encomendó al artista una serie de proyectos de carácter artístico, para el Patronato Nacional de Turismo, a través de los cuales se publicitaría Marruecos a todos los continentes, por medio de soportes expresivos como carteles en diferentes formatos, revistas, reproducciones litográficas, folletos, postales y sellos. Las comunicaciones plásticas de Mariano Bertuchi, ofrecerían el semblante más afable y positivo de Marruecos, en el extranjero.

No obstante, estas exposiciones de vieron ensombrecidas, al coincidir en la misma época con el deterioro expansivo económico internacional, condenando al fracaso la fórmula del intervencionismo del gobierno de Primo de Rivera.



Fig. 22. Vista exterior del Pabellón Oficial Marroquí.

### 1.6.- Tetuán (1928-1955).

Definitivamente, Bertuchi se establece en las tierras del Magreb, en el año 1930, al ser nombrado director de las Escuelas de Artes Indígenas de Tetuán, de la Escuela de Alfombras de Xauen, y de la Escuela de Tagsut (Rif).

La autorizada firma de Fernando Valderrama (1955, p. 372) lo constataría en estas líneas: “Por fin el primero de junio de 1930, se hizo cargo de ella don Mariano Bertuchi, que a la sazón residía en Ceuta aunque sus contactos con la Administración del Protectorado eran frecuentes”.

Finaliza pues, el extenso período de residencia del pintor en Ceuta, recibiendo en una fecha posterior -el 17 de junio de 1930- “el cargo de director de las Escuelas de Artes Indígenas de Tetuán y Tagsuf y de la de Alfombras de Chauen”. (Barceló, 1992, pp. 22-23).

Sustancialmente, el nombramiento como director de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán se hizo oficial por medio de un documento escrito fechado el 23 de septiembre de 1930<sup>37</sup>. Conforme al dahir fechado el 2 de septiembre de 1930, por el Alto Comisario de España en Marruecos:

Visto el Dahir expedido en esta fecha por S.A.I. el Jalifa Muley Hassan Ben el Mehdi Ben Ismail, confirmando a Don Mariano Bertuchi Nieto, en el cargo de Inspector de Bellas Artes de esta Zona de Protectorado, y nombrándole para el de Director de la Escuela de Artes e Industrias Indígenas de Tetuán<sup>38</sup>.

Tetuán, “un blanco oasis magrebí, encajado en las faldas del Yebel Dersa, con verdes suelos nacidos por las huertas que cubren la extensa vega regada por el Uad el Helu, es el lugar predestinado por Al ilah para el devenir histórico y social de Mariano Bertuchi”

---

37 Archivo familia Bertuchi. (Según copia del original, archivo J. Abad. Véase apéndice documental).

38 Según Dahir, dado en Tetuán, a 2 de septiembre de 1930. (Copia del original, archivo J. Abad. Véase apéndice documental).

(Abad, 2000, p. 96). Así pues, la capital de Protectorado español será, donde Bertuchi (fig. 23) residirá durante veinticinco años de su vida, desarrollando una labor cultural y docente dilatada.

No obstante, su labor también abarcará una cruzada por preservar y conservar el valioso patrimonio marroquí, amenazado por los tiempos modernos y por la despreocupación que reinaba en la zona española protegida de Marruecos. El ya citado Joaquín Venero Javierre nos lo constata en estos párrafos:

Cuando desempeñaba interinamente la jefatura de la naciente Inspección de Bellas Artes, supo prever las ventajas que reportaría la consecución de un renacimiento artístico y a tal fin elevó a la superioridad un informe proponiendo las normas a seguir, [...] Como reformas más urgentes, apuntaba: Prohibir fijar carteles y rótulos en las fachadas para no descomponer la armonía de los barrios musulmanes. Apertura de los cementerios y que pudieran ser visitados como se hacía antiguamente con todo respeto. Montar en algunas de las antiguas baterías los cañones procedentes de Larache y Arcila sobre cureñas de la época. Establecer un café moruno en sitio céntrico del barrio moro de Tetuán, como lugar de descanso para el turismo. Declarar monumentos y recintos monumentales las mezquitas, santuarios, fuentes, murallas, puertas y alcazabas y los barrios moros e israelitas. Restauración y conservación de las fuentes, la mayoría mal cuidadas, rotas y secas. Formación del Museo Indígena, con muestras de todas las antiguas industrias, a fin de hacerlas renacer, así como prohibir la salida de la Zona de cualquier objeto artístico sin la previa autorización. Evitar que se siguieran pintando las puertas de las mezquitas de mala manera y gusto tan deplorable, y el grotesco tejado de chapa ondulada coronando torpemente los policromados bakalitos moros tan vistosos y coloristas. Así mismo conservar todas las artes típicas del país, mediante la creación de talleres oficiales, celebrando concursos, concediendo premios y estimulando al artista, evitando a todo trance la muerte de la cerámica artística, industria tan notable a punto de perderse, como igualmente la de bordados y

tejidos de la Zona. (Venero, s.f, pp. 4-5)

En definitiva, un auténtico proyecto de envergadura y trascendencia proyectado en la Zona de Protectorado español.



Fig. 23. Bertuchi pintando del natural en Marruecos.

A parte de su labor como funcionario, Bertuchi ejerce una intensa actividad artística, efectuando carteles para el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, diseñando sellos para el Protectorado, ilustrando libros, pintando y exponiendo. Es por ello, que el artista instala su estudio (fig. 24) en la primera planta de la denominada Escuela de Artes Indígenas. Como nos evidencia Fernando Valderrama:

Allí pensaba, proyectaba y pintaba. No es sólo la Actividad de la Escuela la que le hacía trabajar en este alegre rincón. Eran sus cuadros también, esos cuadros maravillosos, de luz hasta ahora no imitada y que todos admiramos. Un balcón se abre al valle del Gorgues, a esos paisajes tetuaníes que tanto amamos los que hemos ligado nuestra vida a Marruecos, y que él veía además -sublime facultad- con los ojos elevados del artista. Al pie del balcón, una pequeña plaza, construida en el lugar donde antes se alzaba una vivienda y un taller de

carpintería, lleva su nombre: “Plazuela Bertuchi”. Se inauguró el 29 de julio de 1949 [1948], seis [siete] años antes de su muerte. (Valderrama, 1955, pp. 378-379)

Joaquín Venero Javierre, al que ya hemos citado en líneas precedentes, nos precisa de su estudio, que era el “lugar preferido” de Bertuchi,

donde pasaba la mayor parte de las horas del día, pintando, dibujando, leyendo y en donde a veces despachaba los asuntos oficiales de la Inspección o de la Escuela misma. Allí recibía alguna que otra visita de amigos íntimos, pues no todos tenían el privilegio de que Bertuchi les hiciese pasar al Estudio. (Venero, s.f, pp. 16-17)

El 14 de abril de 1931, se proclama la Segunda República, suponiendo la sustitución o la reforma profunda de muchas de las instituciones vigentes con la Monarquía, conforme a la idea expresada por Azaña de “cambiar el sistema político y la política del sistema”<sup>39</sup>.



Fig. 24. Bertuchi en su estudio de Tetuán.

---

39 Gil, J. (1996). “La Segunda República. Esperanzas y frustraciones”. *Historia de España*. Madrid: Historia 16.

El mismo 14 de abril, el Comité ejecutivo de la Conjunción, actuando como ente depositario del poder revolucionario, promulgó un Decreto encomendando a Alcalá-Zamora la presidencia del Gobierno provisional y, con ella, la Jefatura del Estado.

Durante este período político, Mariano Bertuchi continuará ejerciendo el mismo cargo encomendado en 1928. Coincidiendo con la República, y hasta el año 1935, reorganizará los talleres de la Escuela de Artes Indígena, imprimiéndole una nueva dimensión didáctica al centro docente.

Por otra parte, uno de los primeros encargos que recibe Bertuchi en 1932, será su participación en el Congreso y Exposición Hispano-Marroquí que se celebrará en la capital de España, teniendo como escenario el Palacio de Cristal del Retiro. En dicho Congreso, como Inspector jefe de Bellas Artes pronunció un discurso<sup>40</sup>, en el que demandó la protección de las manifestaciones artísticas de la Zona española del Protectorado; la adopción de medidas que garantizasen la calidad artística y la procedencia de los productos artísticos-industriales del territorio marroquí; la catalogación por cabilas de las industrias rurales; la creación en Tetuán de una exposición permanente de todos los productos de esas industrias; y otra serie de medidas con objeto de conservar y fomentar, igualmente, la música arábigo-andaluza. (Pleguezuelos, 2013, p. 89)

Posteriormente, en 1935, obtiene la Condecoración de Oficial de la Orden Civil de África por la República Española, “Por cuanto estimamos dignos de recompensa los méritos contraídos”. Como sostiene el investigador Pleguezuelos, en un breve período de años, Bertuchi “se ha convertido en un eficiente funcionario al servicio de España y la República, además de haber volcado su arte a favor de la propaganda de España en su zona del Protectorado” (2013, p. 91), y las autoridades coloniales así lo consideraron.

Esta época de esplendor cultural, se verá eclipsada por el estallido de la Guerra Civil, el 17 de julio de 1936, cuando las tropas instaladas en el Protectorado se sublevan

---

40 Véase el apéndice documental de nuestra tesis.

contra el Gobierno de la República. Cuando se origina la Guerra Civil (1936-1939), Bertuchi se encuentra en Tetuán, donde las tropas insurgentes se apoderan de la capital del Protectorado. No obstante, a pesar de haber tenido un importante puesto de responsabilidad durante la II República y estrechas relaciones con los gobernantes republicanos, Bertuchi es respetado, aunque su Expediente de Depuración no llega hasta 1938<sup>41</sup>.

El propio Tomás García Figueras<sup>42</sup>, en una carta dirigida a Bertuchi, fechada el 28 abril de 1938, le felicitaría por “este justo nombramiento”, correspondiendo al artista,

con todo derecho, pues es uno de los más eficaces auxiliares de la Intervenciones, a las que asesora con su buen gusto e inteligencia en todo lo que se refiere a materia artística. Vd. sabe cuanto se le quiere por aquí y que no podríamos prescindir de sus acertados consejos para realizar los trabajos; con ello se formará idea de lo que se ha alegrado todo el mundo de esa designación. (Figueras, 1938)



Fig. 25. Bertuchi con el uniforme de funcionario del Protectorado.

41 “Visto el informe emitido por la Comisión depuradora de funcionarios civiles de la Administración de la Zona [...] Esta Alta Comisaría, por resolución de esta fecha, se ha servido aprobar el dictamen de la misma, quedando Ud. confirmando en su cargo...” (Pleguezuelos, 2013, p. 92) Véase también en la copia del original en el apéndice documental de nuestra tesis, perteneciente al archivo de J. Abad.

42 Documento mecanografiado. Larache, 29 de Abril de 1938. (Archivo de J. Abad).

Por tanto, Bertuchi estará vinculado a la acción española en el Protectorado, durante los distintos regímenes de gobierno de España, desempeñando su labor artística (fig. 26) y de funcionario (fig. 25) con honestidad a su país.

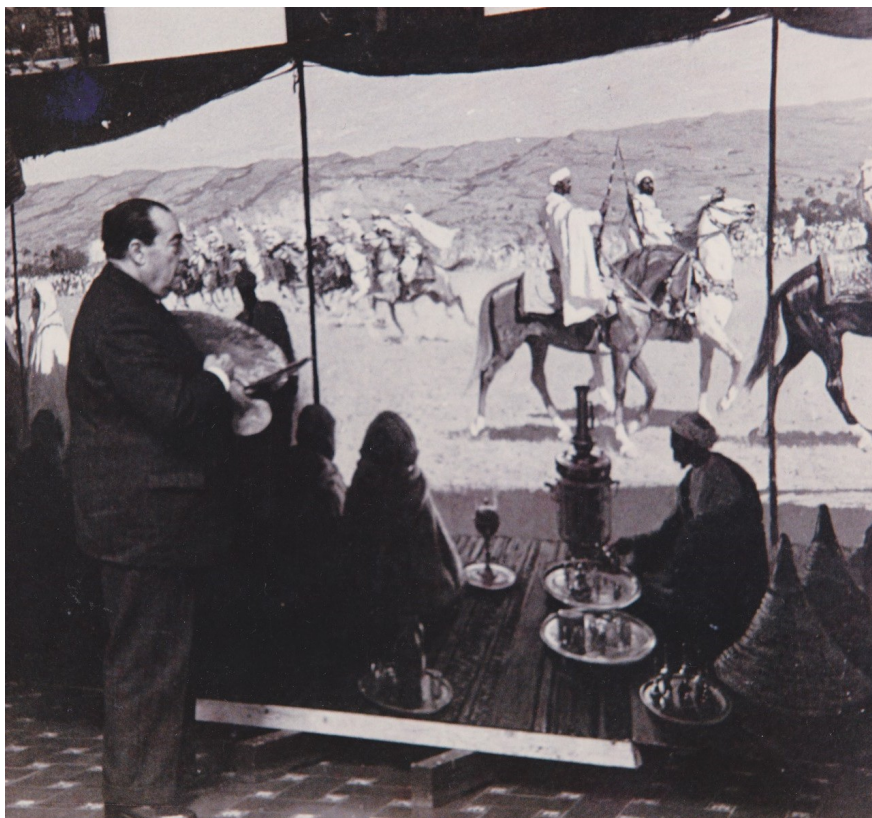


Fig. 26. Bertuchi junto a su obra *Corrida de la Pólvora* vista desde la tienda de un beduino.

En su labor como funcionario, preservador y difusor de la cultura marroquí, también contempló la fundación del Museo Marroquí de Tetuán. El Museo dirigido por Bertuchi, albergaba parte de la producción de sus discípulos de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, y objetos típicos que estaban desapareciendo de la vida marroquí. El significado de esta última fundación del artista fue enunciado por Tomás García Figueras, el día de su inauguración en Tetuán el 29 de julio de 1948:

Esta magnífica realización de Mariano Bertuchi, es toda una lección de voluntad y de eficiencia para cuantos labramos por la mayor gloria de la fraternidad de



Marruecos y España. Muchos años de tenacidad ejemplar al servicio de un conocimiento profundo de la materia, una aptitud prodigiosa para comprender y sentir Marruecos y una fe a prueba de todos los naturales altibajos de cualquier obra humana han llevado a D. Mariano Bertuchi a recoger estas magníficas piezas de Museo y de ordenarlas y presentarlas con este arte tan suyo y con esa gran pasión por este Marruecos que se va...

Es, esta inauguración del Museo Marroquí, una etapa más de la obra, dilatada y trascendente, de Bertuchi culminada con todos los aciertos. Pero es también, para quienes de antiguo le conocemos y admiramos un motivo de bella e ilusionada esperanza. Ya, alcanzada esta cumbre, y al descubrir nuevos horizontes, Bertuchi sueña con una realización más amplia y por ello, este museo, que sería justamente la afortunada realización de toda una vida, pasa a ser para él un aliento más en su marcha hacia un superar constante de su obra apasionada... ¡Cuántas páginas, emocionadas y bellas, tendrán que escribir aquí los hombres que nos sigan ante la magnitud, la profundidad y la singularidad de la obra de D. Mariano Bertuchi...! (Figueras, 1948 citado en Barceló, 1992, pp. 25-26)

Tras una penosa enfermedad, Mariano Bertuchi, fallece el 20 de junio de 1955. Al día siguiente, tuvo lugar la conducción del cadáver desde su domicilio en Generalísimo, número 26, en un impresionante duelo presidido por su familia y por las autoridades civiles y militares del Protectorado español. Recibió sepultura en el cementerio católico de la ciudad. (Santos, 2000, p. 67)

El fallecimiento de don Mariano Bertuchi, tuvo en la actualidad marroquí el significado de homenaje y recuerdo a una de las figuras más conocidas en Tetuán. Como señalaría Jalil Al Amawi (1955): “Se juntaron en este dolor la consideración a una de las personalidades oficiales destacadas en zona jalifiana como Director General de Bellas Artes”<sup>43</sup>, Bertuchi representó “un símbolo humano de la obra común hispano marroquí” en la época colonial.

---

43 Al Amawi, J. (1955). Homenaje y recuerdo a Mariano Bertuchi como símbolo hispano-marroquí. *Cuadernos Africanos y Orientales*, nº 31. Madrid. Instituto de Estudios Políticos.

De todas las semblanzas que se trazaron posteriores al fallecimiento de Bertuchi (fig. 27), destacamos entre las consultadas, la escrita por Rosa Bertuchi<sup>44</sup>, prima del artista y poetisa, que firmaba bajo el seudónimo de Rosa de Lima. La poetisa le dedicó un conmovedor poema, titulado *A la muerte del mago... Bertuchi*, que reproducimos a continuación, para concluir este apartado:

Los moritos van de luto  
 llora el Alma de Marruecos  
 el Atlas está sombrío  
 queriendo vestir de negro.  
 Un lamento de campanas  
 dice que Bertuchi ha muerto.  
 Su paleta y sus pinceles  
 se han acostado en el Tiempo:  
 son el pulso en una mano  
 que Dios se lleva lo Eterno.  
 No solo los moros lloran  
 la muerte del mago excelso  
 llora el Arte, el Sol, la Historia  
 llora...el calcinado suelo  
 convertido por el Mago  
 en sinfonía de reflejos;  
 lloran las casitas chatas  
 las chilabas con remiendos  
 los borriquitos trotones  
 los torreones bermejos... [...]  
 mágica luz de Marruecos...  
 ¿dónde pasará el embrujo  
 de su oro...y de su fuego...  
 si ya no la capta “el Mago”

---

44 Según el investigador Pleguezuelos (2013, p. 110), Rosa Bertuchi, fue motivo de inspiración de Federico García Lorca para su comedia *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

que era su divino espejo?...  
Pero, si ha muerto Bertuchi  
hay algo de él que no ha muerto:  
queda su alma palpitando  
en cada ser de sus lienzos;  
queda en el Tiempo, vibrante  
todo un complejo de ensueños  
hecho realidad... e Historia  
y Belleza... y Movimiento  
tan asequibles al Alma  
que hacen de sus cuadros, templos,  
donde dejó imagen viva  
de lo Humano...y de lo Eterno<sup>45</sup>. (“Rosa de Lima”, 1955)



Fig. 27. Mariano Bertuchi.

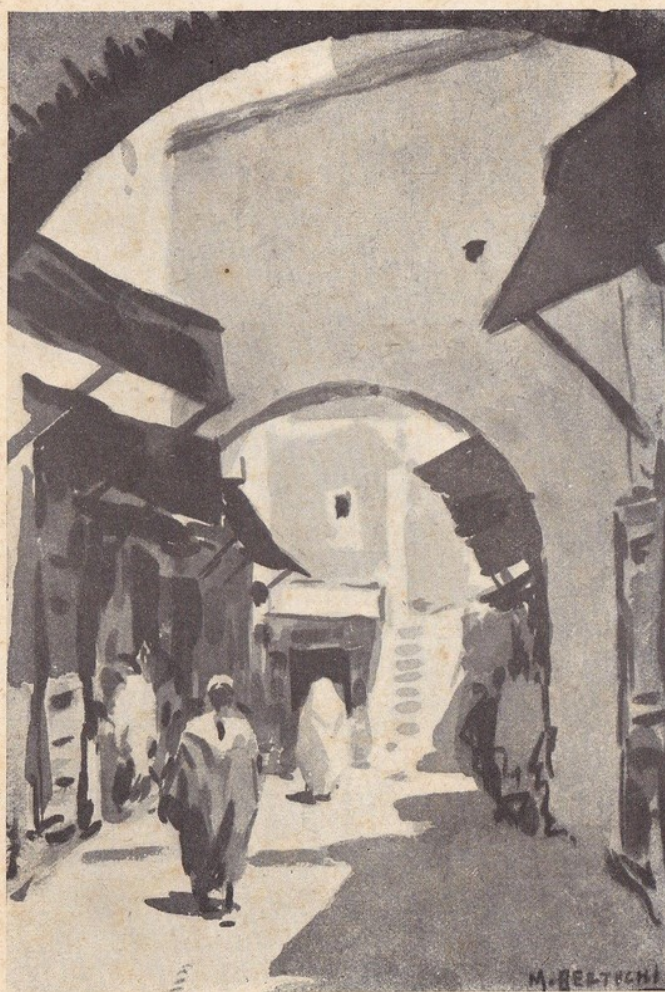
---

45 Bertuchi, R. (26-6-1955). *A la muerte del Mago...Bertuchi*. (Documento mecanografiado. Archivo J. Abad).



## CAPÍTULO 2

# COMUNICACIONES PLÁSTICAS: EL TEMA MARROQUÍ EN LAS ESTAMPACIONES DE MARIANO BERTUCHI



## **2.1.- La construcción de una imagen colonial de Marruecos.**

### **2.1.1.- El fomento del turismo en la zona del Protectorado español.**

Las iniciativas que España realizó para promocionar turísticamente Marruecos durante el Protectorado español fueron considerablemente significativas. Entre las que se instituyeron, una de las propuestas fundamentales fue, la creación de un Comité Oficial de Turismo o la celebración de numerosos certámenes y exposiciones.

Uno de los objetivos que se propuso España, de acuerdo con María Luisa Bellido Gant (2001), una vez llevada a cabo la pacificación de la zona, sería la consecución de una serie de intervenciones orientadas al fomento y la promoción turística. “España quería demostrar que era una potencia económica y cultural – aunque de menor importancia que otras potencias colonizadoras como Inglaterra y Francia- suficiente por sus características y tradicional presencia en tierras africanas para mantener un puesto preeminente” (Bellido, 2001, p. 222). De esta manera, España se convertiría en “mediador en las relaciones entre Europa y el mundo islámico en general y con el continente africano en particular”<sup>1</sup>. (de Vega, 1956 citado en Bellido, 2001, p. 222)

El convencimiento del Estado, de que la actividad turística constituiría una fuente inagotable de riqueza, esclarece la proliferación de iniciativas de esta índole. Por ejemplo, en la metrópoli, Bellido Gant menciona que:

En 1923 Mariano Rubio, Presidente de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, publicó un artículo en el que sugería la creación de un circuito nacional de excursionismo y dotar al país de una red de carreteras, mayor número de vías férreas y mayor capacidad hotelera. Junto a esto planteaba una propaganda extensa y bien organizada por medio de los periódicos de mayor circulación mundial y la edición de álbumes “con las bellezas de los parajes a

---

1 De Vega, L. (1956). Influencia española en el norte de África. Revista *África*. Agosto-septiembre, pp. 6-8, citado en Bellido, M. L. (2001). “Promoción turística y configuración de la imagen de Marruecos durante el Protectorado español”. *Cuad. Art. Gr.*, 33, 2002, pp. 221-234.

visitar”<sup>2</sup>. (Rubio,1925, p.1 citado en Bellido, 2001, p. 223)

En esta atmósfera, también destaca Bellido las opiniones de Luis M<sup>a</sup>. Cabello Lapiedra, en relación a la trascendencia del turismo, enfocado “hacia los tesoros artísticos y arqueológicos y hacia los paisajes naturales, proponiendo establecer una oficina provincial de turismo en el Gobierno Civil de Córdoba.”<sup>3</sup> (Bellido, 2001, p. 223)

Esta disposición que nos evidencia Bellido Gant, “de defensa de la tradición, tan en boga en esos años en nuestro país, se traslada también a la zona española en Marruecos” (Bellido, 2001, p. 224). De este modo, en 1919 la Comisaría Regia del Turismo promovió la conservación de los monumentos de Tetuán creando una Sociedad de Turismo con el objetivo de desarrollar de las artes industriales y el valioso patrimonio arquitectónico y artístico propios de la Zona.

Bellido Gant, fecha también en ese mismo año, la creación por parte del Alto Comisario de España en Marruecos, de una Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos de la Zona española en Marruecos, que tuvo su sede en Tetuán. Entre sus objetivos, destacados por la citada investigadora, extraídos de la *Historia de la acción cultural de España en Marruecos:1912-1956*<sup>4</sup> escrita por Fernando Valderrama, podemos señalar los siguientes, como:

Catalogar todos los monumentos artísticos e históricos que existan tomando fotografías de todos ellos y creando un pequeño museo local. Velar por el cumplimiento de la legislación existente y evitar pérdidas de objetos artísticos e históricos y pedir auxilio para su obtención y conservación. Cuidar especialmente de que los barrios musulmanes de las ciudades del Protectorado no pierdan su carácter típico y procurar que vaya desapareciendo todo lo que en sentido contrario se haya hecho durante los últimos años. Elevar a la Junta Superior proyectos e iniciativas en relación con la conservación de monumentos

---

2 Rubio, M. (1 de enero de1925). Córdoba y el circuito nacional de excursionismo. *Diario de Córdoba*, p.1.

3 El fomento del turismo en Córdoba. (25 de mayo de 1926). *La Voz*, p. 4.

4 Valderrama, F. (1956). *Historia de la acción cultural de España en Marruecos: 1912-1956*. Tetuán. Editora Marroquí.

de valor histórico o artístico y de todo lo típico, a la par que bello. (Valderrama, 1956, p. 736 citado en Bellido, 2001, pp. 225-226)

Por lo tanto, a parte del interés por la tutela del Patrimonio, captar al turismo hacia la Zona del Protectorado fue uno de sus objetivos prioritarios. De este modo, como nos detalla Bellido, la comisión proyectó la creación de oficinas de información, la unificación del servicio de guías y la edición de folletos de los principales monumentos, programas de excursiones e itinerarios turísticos; demostrando con ello, el interés por consolidar una industria turística estable, en nuestro país y también en los territorios que ocupábamos entonces.

Entre las publicaciones editadas hemos de destacar un álbum<sup>5</sup> (fig. 28-30) que cita el investigador Eloy Martín Corrales, publicado por la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos de la Zona española en Marruecos en 1927, redactado por Emilio Tubau y Mariano Bertuchi, del que destacamos la parte gráfica del folleto, todas obra de M. Bertuchi.



Fig. 28. Ilustración del álbum de la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos.

---

<sup>5</sup> Del citado álbum, disponemos una copia perteneciente al archivo de J. Abad, del que mostramos varias ilustraciones gráficas realizadas por M. Bertuchi.



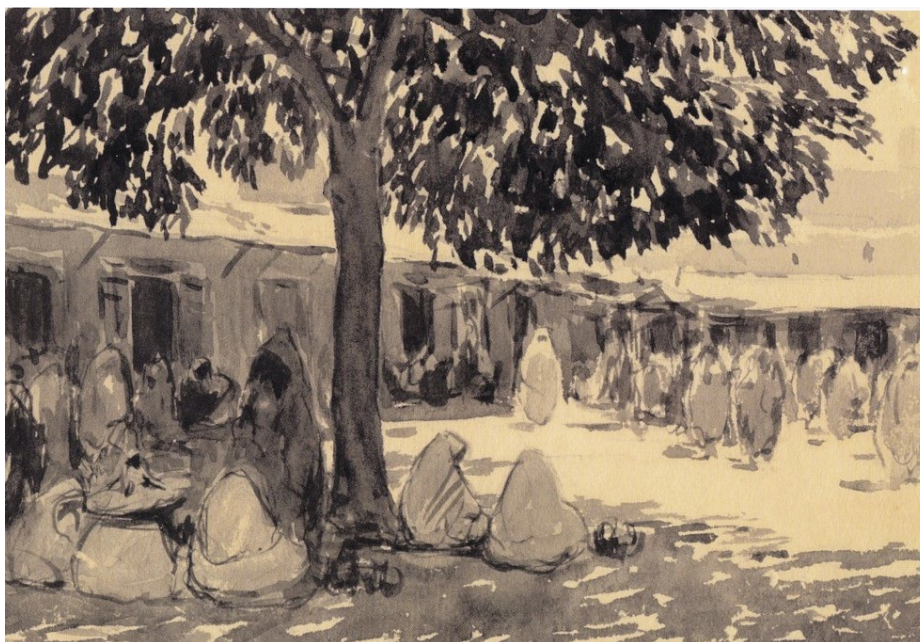


Fig. 29. Ilustración del álbum de la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos.

En la misma línea discursiva que la investigadora aludida anteriormente, hemos de nombrar a Martín Corrales, el cual expone que el fomento del turismo en la Zona española del Protectorado, debía concebirse paralelo al desarrollo del turismo generado en la propia metrópoli:

El fomento de esta actividad vino a coincidir con un ambiente en el que se impuso la defensa de la tradición concebida como el arma más eficaz para crear una arquitectura del Turismo. Dado el peso del patrimonio monumental de la época de al-Andalus (Alhambra, Giralda, Mezquita de Córdoba, etc.) los presupuestos tradicionalistas fueron trasplantados sin mayores dificultades al Protectorado de Marruecos, especialmente si tenemos en cuenta que proporcionaban argumentos a aquellos que enfatizaban acerca de una historia hispano-marroquí común, utilizada como uno de los argumentos legitimadores de la presencia colonial española en el país vecino. (Martín, 2007, p. 84)

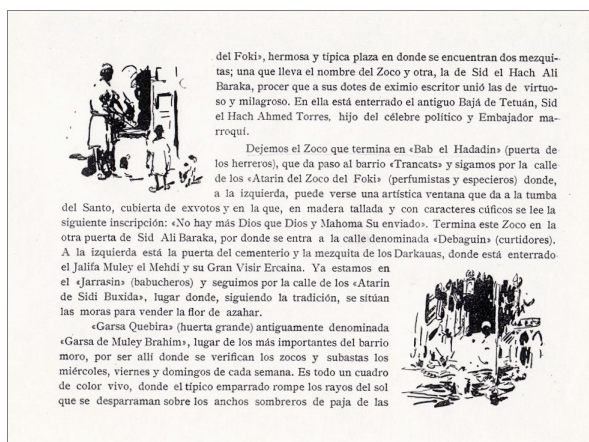


Fig. 30. Viñetas gráficas del álbum de la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos.

Martín Corrales, fecha en 1930 la creación del Comité<sup>6</sup> Oficial de Turismo de Marruecos, organismo que se orientó para el desarrollo del turismo local de la Zona española. Entre los incuestionables éxitos, Martín cita algunos ejemplos, como “la creación en 1930 del Museo Arqueológico de Tetuán”, y también decepciones, “ya que el Comité, escaso de recursos, tuvo que desprenderse del pabellón marroquí de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929 que le había cedido la Alta Comisaría”. (Martín, 2007, p. 86)

Los citados organismos e instituciones efectuaron una significativa producción de folletos y guías turísticas. Martín Corrales destaca la edición de “un despegable en tabloide, «Marruecos», en tres idiomas (castellano, francés e inglés)”, fechado poco antes de la proclamación de la Segunda República, por el Patronato Nacional de Turismo. Asimismo, se señala que a partir de 1930, el Comité Oficial de Turismo de Marruecos editó una serie de folletos en varios idiomas, alusivos a localidades y regiones concretas de la Zona española en Marruecos, como Arcila, Larache, Xauen, Larache, Alcazarquivir, Ketama y el Rif.

<sup>6</sup> El Comité mantenía un nexo de enlace con el Patronato Nacional de Turismo español, realizando la propaganda necesaria de la Zona del Protectorado, contestando a las consultas que se le hacían sobre viajes, hoteles, excursiones colectivas, medios de transporte turístico, automóviles, líneas férreas y de navegación y atendiendo cuantos encargos se le encomendaban sobre viajes por el Protectorado. Véase en: Fomento del Turismo en la zona española de Protectorado Marroquí (marzo, 1929). *África. Revista de Tropas Coloniales*.

Durante la época franquista, según Martín Corrales, también se editaron otra serie de folletos (fig.31) publicados por el Servicio de Turismo de la Alta Comisaría como: “Marruecos”, “Marruecos. Tetuán. Chauen. Ketama”, “Una semana en Marruecos”. Igualmente, se presentó un *Boletín de Información Turística*, dependiente de la Alta Comisaría, que asesoraba al futuro turista, en una especie de estratégico “plan de viaje por Marruecos”, como nos detalla el citado investigador:

sobre temas tan diversos como travesías y tarifas, combustibles para los visitantes con vehículo propio, líneas de autobuses, aeródromos, distancias, alojamientos, divisas, puestos fronterizos y documentación necesaria para visitar la zona, así como sobre las principales localidades a visitar: Tetuán, Xauen, Arcila, Larache, Alcazarquivir, Ketama, Targuist, Villa Sanjurjo, la actual Alhucemas, además de Ceuta, Melilla y los peñones. (Martín, 2007, p. 87)

En este sentido, la prensa colonial también incidiría en el aspecto reflejado por Martín Corrales en el párrafo citado. De hecho, lo constatamos en un artículo publicado en *África. Revista de Tropa Coloniales* fechado en mayo de 1929, en el que se ofrece al lector la oportunidad, no sólo de apreciar el desarrollo de las comunicaciones en la Zona española de Marruecos,

sino además el gran número de facilidades, recursos y comodidades que el viajero ha de encontrar, haciendo de nuestra zona marroquí un país en nada distinto, en cuanto aquellas, a cualquier país europeo; disfrutando de lo pintoresco y lo exótico sin disminución de ninguna de las ventajas y garantías de que puede gozar en un país plenamente incorporado a la civilización occidental. Esta es una de las características más salientes que ha de ofrecer el turismo en la Zona Española del Protectorado. En primer lugar el tránsito maravilloso entre la civilización europea y el atrayente destello de la influencia oriental que aun conserva Marruecos. (*África*, 1929)

El artículo señalaba como condiciones favorables para el fomento del futuro turismo

hacia la Zona española, “la proximidad y facilidad de comunicaciones entre las costas españolas y las marroquíes”, resaltando del viaje su “distancia emotiva y sentimental, sociológica e histórica”<sup>7</sup>.



Fig. 31. Cartel de Marruecos español.

El artículo finalizaba con unas líneas que evidenciaban la consideración que del turismo poseían las autoridades coloniales, no sólo como fuente de riqueza, sino también como “el mejor propagador de las buenas relaciones espirituales y sentimentales y que será a su vez el mejor heraldo que pregone el alto grado a que ya hemos llevado la empresa de organización y de paz en Marruecos”.

Será pues, en este contexto de proyección turística de la Zona española en Marruecos, en el que hemos de situar la trascendencia de la serie de carteles turísticos realizados casi en su totalidad por Bertuchi.

<sup>7</sup> El Fomento de Turismo en la Zona de Protectorado Español en Marruecos (mayo de 1929). *África. Revista de Tropas Coloniales*.

### **2.1.2.- El Comité Oficial de Turismo de Tetuán.**

Las funciones relativas a la propaganda y organización del Turismo dentro de la Zona del Protectorado español en Marruecos, correspondieron al Comité Oficial de Turismo con sede en Tetuán, constituyéndose como un organismo dependiente de la Alta Comisaría y establecido en la Secretaría general<sup>8</sup>.

El referido Comité se hallaba capacitado para colaborar con el Patronato Nacional de Turismo, con la finalidad de difundir en España y el extranjero “las bellezas artísticas” de la Zona española en Marruecos, concibiéndose como órgano auxiliar del mismo.

El Comité ejerció, pues, sus funciones con doble carácter: como organismo propio y perteneciente a la Zona y como entidad local copartícipe con el Patronato Nacional de Turismo, para aquellos asuntos concernientes a relaciones turísticas entre España y el territorio de Marruecos, y para la propaganda en España y el extranjero.

Entre las competencias más destacables del Comité Oficial de Turismo se distinguían las funciones divulgativas, “con la mayor amplitud e intensidad posibles, del conocimiento de las riquezas, bellezas y curiosidades que de orden cultural, artístico-cultural e histórico ofrecen el territorio y la civilización de Marruecos, principalmente en lo que respecta al Protectorado español”.

Con tal finalidad, el Comité proyectó la edición de publicaciones de guías, catálogos, carteles anunciadores, sellos, revistas, prospectos, itinerarios y demás medios de propaganda gráfica, siendo gran parte de estas producciones trazadas por el diseñador Mariano Bertuchi. Otro aspecto en el que se incidió, en beneficio del turismo, fue la planificación del desarrollo y perfeccionamiento de los medios de transporte, a fin de que las comunicaciones fueran rápidas y seguras.

<sup>8</sup> La información volcada en este apartado ha sido extraída de un artículo titulado “Marruecos Español. Comité Oficial de Turismo” publicado en *Blanco y Negro*. (Madrid), 24 de febrero de 1935, p. 151.

Asimismo, se gestionaron que los servicios públicos que el turismo utilizó, se realizara en condiciones favorables; que los monumentos, museos, parques y espacios públicos notables del territorio español en Marruecos fueran de fácil acceso para los visitantes y estuvieran en buen estado de conservación. Correspondió también al Comité, la inspección de las industrias hoteleras, de todos los medios de transporte y de cuantos servicios tuvieran relación con el fomento del turismo.

El Comité estaba presidido por Secretario General de la Alta Comisaria, y en su constitución formaban parte vocales natos y representativos. Entre los vocales natos hemos de diferenciar al Inspector de Bellas Artes (Mariano Bertuchi) (fig. 32), el interventor local de Tetuán, el secretario de la Junta Superior de Monumentos, el jefe del gabinete diplomático, el jefe del servicio de Comercio y el Almotacén de Tetuán.

Respecto a los vocales representativos, lo conformaban un vocal musulmán de la Junta Superior de Monumentos, uno de las empresas de transportes por ferrocarril y otro de las de transportes por carretera, uno de la industria hotelera, otro de las cámaras de comercio y de la prensa periódica. Como secretario del Comité actuaba un funcionario que ejercía con tal fin.

También el Patronato Nacional del Turismo tenía potestad para designar un representante cerca del Comité. La actuación del Comité Oficial de Turismo, desde el primer momento buscó el contacto con las organizaciones similares, tanto del Marruecos francés y de la zona de Tánger, como con España y el extranjero, facilitando informes relativos a los aspectos turísticos que podía ofrecer el Protectorado Español, así como los referentes a medios de comunicación y tarifas de transporte y hospedaje. Inclusive se organizó un servicio de guías-intérpretes, con reglamentación y tarifas determinadas para preservar al turista que llegaba, y así, de este modo, facilitar su estancia.

La propaganda fue muy cuidadosa y detallada, siendo sus resultados bastante eficaces. El material de propaganda gráfica, muy prolijo, consistió en carteles murales, carteles

manuales, fotografías, folletos, libros, etc. Este material fue tan demandado, que sus existencias se agotaron en numerosas ocasiones, proyectándose continuamente nuevos medios de propaganda.

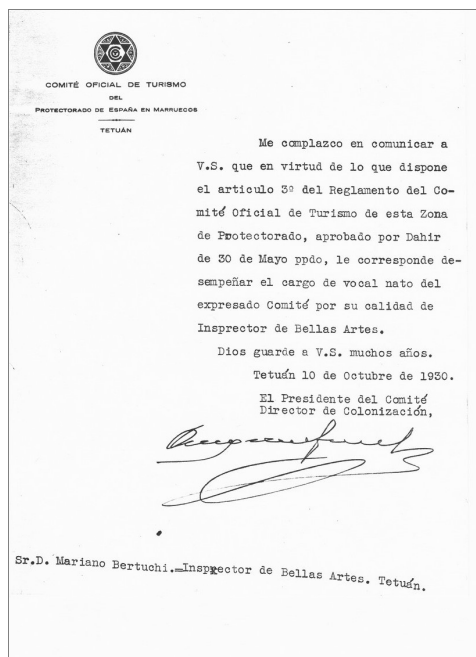


Fig. 32. Documento del Comité Oficial de Turismo de Tetuán.

Por otra parte, hallamos en un artículo publicado en septiembre de 1929 en *África. Revista de Tropas Coloniales*, recopilados los acuerdos más relevantes acordados en la última sesión del Comité Oficial de Turismo del Protectorado en esa fecha, entre los cuáles distinguimos el de solicitar a una entidad de Valencia “la tirada de 18.000 carteles anunciadores, referentes a asuntos de Tetuán, Xauen y Alcazarquivir, y pintados por el Sr. Bertuchi; o editar diferentes publicaciones de propaganda de turismo, entre ellas un plano con itinerarios de la Zona”<sup>9</sup>.

Otras resoluciones de la sesión del Comité, que se concertaron fueron las de aprobar las gestiones realizadas por los señores Cerón y Duran para conseguir facilidades y economía en el transporte de automóviles de turismo entre Ceuta y Algeciras y viceversa, gestiones que apoyaba, según el artículo de prensa, “con gran interés el Sr. Alto Comisario”. También, “aceptar la propuesta del Patronato Nacional del Turismo de España de establecer en Tánger una Oficina de Información de Turismo (fig. 33), que

<sup>9</sup> El Turismo en Marruecos (septiembre de 1929). *África. Revista de Tropas Coloniales*, p. 232.

habrá de sostener aquel organismo y el Comité”, o comunicar al Patronato Nacional del Turismo “el estudio de determinada proposición que ha formulado una importante entidad financiera para la construcción y explotación de un gran hotel en Tetuán”. Del mismo modo, también se concertó exponer a la Superioridad la conveniencia de que la carretera de Tetuán a Melilla pasara por la ciudad de Xauen.

Otro dato importante que extraemos de este artículo en concreto, es que en su disposición nº 8, se estableció “dar impulso a la propaganda turística de la Zona en la Exposición de Sevilla”, y la organización de un “archivo fotográfico del Comité y la propaganda por medio del cinematógrafo”.

Es manifiesto pues, como se detalla en el artículo de prensa, que la orientación de estos acuerdos evidenciaba la labor y función de este Comité, cuya acción iba orientada a “incrementar la corriente turística que viene procedente de España a Tetuán y otras poblaciones del Protectorado y que tiene en su porvenir seguras señales de mayor crecimiento”. (*África*, 1929)



Fig. 33. Una de las instalaciones de la Oficina de Turismo en la Dirección de Colonización.



### 2.1.3.- El logotipo del Comité Oficial de Turismo de Tetuán.

No tenemos constancia documental, que indique quien fue el autor del diseño del logotipo perteneciente al Comité Oficial de Turismo de Tetuán. Nuestras investigaciones, parecen apuntar que pudo estar ideado por Mariano Bertuchi, siendo nuestro objetivo de este pequeño apartado esclarecer, si existen vinculaciones estético formales entre el símbolo del citado Comité y determinados registros de la obra bertuchiana.

El símbolo (fig. 34), que responde a una organización visual de efecto óptico “negativo-positivo”<sup>1</sup> (Munari, 1985, p. 128), se enmarca en la forma básica del círculo, en el que se introducen los elementos gráficos y textuales que van a representar al Comité Oficial de Turismo. El anagrama compuesto por letras con una tipografía sans-serif, es protagonizado por la letra C que envuelve a la letra O, relativo al término Oficial, y dentro de la cual se ubica la letra T, que es inicial, a la vez del término Turismo, y la ciudad de Tetuán. Las siglas figuran centradas en una composición, que puede responder al “fenómeno perceptivo de imágenes dobles” (Munari, 1985, pp. 140-141), es decir, un hexagrama perfectamente regular formado por dos triángulos equiláteros superpuestos que forman una figura geométrica con apariencia de estrella de seis puntas.

El hexágono regular central, donde se ubican las siglas, está rodeado por seis triángulos equiláteros menores que él en tamaño y cuyos vértices están ligeramente desconectados, en el caso del logotipo que aparece en los carteles. El mismo logotipo, se presenta en otras publicaciones con sus vértices ensamblados. Cada uno de los lados de dichos triángulos coincide perfectamente en longitud con cada uno de los lados del hexágono. Esto implica que los seis triángulos equiláteros se conectan entre ellos pero sólo a través de dos de sus vértices, siendo la resultante de dicha disposición, una especie de “cadena cerrada” de triángulos equiláteros en cuyo centro se forma el ya mencionado, hexágono regular. Este fenómeno perceptivo de doble imagen mencionado

---

1 Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

por Bruno Munari (1985) nos muestra una “dispersión semántica” evidente.

Todos estos elementos gráficos y textuales, se encuentran, a su vez, circunscritos por una circunferencia. El espacio entre los triángulos, es el destinado a alojar las viñetas tipográficas. Curiosamente, éstas podrían estar inspiradas en los diseños de complementos tipográficos creados por el diseñador de tipos modernista alemán Friedrich Wilhelm Kleukens<sup>2</sup>. En concreto la similitud del diseño de estos detalles decorativos del logotipo del Comité Oficial de Turismo de Tetuán con el diseño de la viñeta número 4.556 de Kleuskens, es manifiesta (fig. 35-37).



Fig. 34. Logotipo del Comité Oficial de Turismo de la II República.

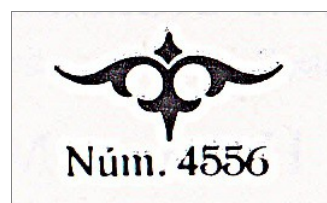


Fig. 35. Finales Kleukens.

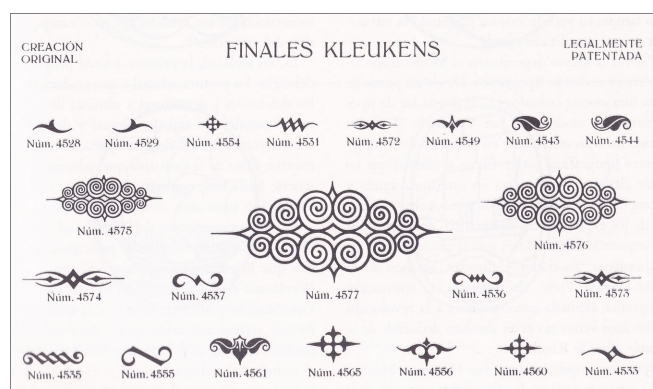


Fig. 36. Finales diseñadas por Kleukens.

2 El diseñador Enric Satué (1999, p. 116) señala, que la aportación de Kleukens al campo del diseño es más interesante en el diseño de complementos tipográficos (orlas, filetes y viñetas) que en el de alfabetos, profundizando en una línea aguda y geométrica, de raíces vienesas y escocesas, herederas de los experimentos tipográficos ensayados por los arquitectos-diseñadores que también influye en su hermano, ilustrador y director artístico de la Ernst-Ludwig Press. Véase Satué, E. (1999). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma.

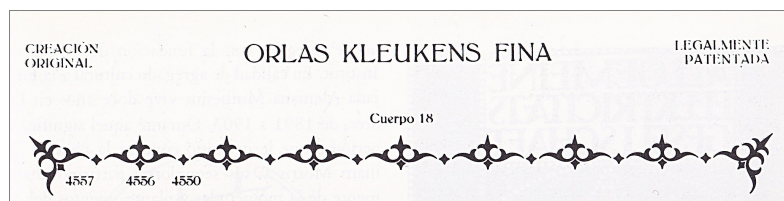


Fig. 37. Orlas diseñadas por Kleukens.

Esta primera expresión de la imagen de identidad corporativa se correspondía ya con una cierta sistemática de aplicación, tal y como se efectúa en la actualidad. El Comité Oficial de Turismo, apostó por una tipología de anagrama primordialmente tipográfico que lo representara, esbozando lo que será el concepto de logotipo en el siglo XX, al que hace referencia Satué (1997, p. 21), es decir, “una secuencia de letras característica”<sup>3</sup>.

Observando atentamente el símbolo de identidad del Comité, éste revela la pérdida de elementos retóricos de carácter nobiliario, como escudos, coronas o banderas,<sup>4</sup> más próximo a una configuración sintética y geométrica vinculada con las vanguardias europeas del diseño de imagen de identidad, en concreto con la alemana<sup>5</sup>.

La imagen de identidad del Comité Oficial de Turismo de Tetuán, formalizada en un contundente y armonioso efecto visual de “negativo-positivo”, se nos presenta despojada, de acuerdo con Enric Satué, “de la simbología heráldica tradicional y al servicio de la renovación visual mediante la simplicidad, el orden y la proximidad a la vida cotidiana, en una consideración estética de la imagen gráfica como escuela de sensibilidad popular”. (Satué, 1997, p. 26)

No obstante, el proyecto generador de un logotipo destinado al Comité Oficial de Turismo de Tetuán puede considerarse innovador para la época. El concepto de lo que hoy se denomina imagen de identidad corporativa, se originó, según Ainhoa Martín

3 Satué, E. (1997). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.

4 Recuérdese en este caso, el símbolo gráfico de identidad del Patronato Nacional de Turismo cuyo logotipo constaba de las iniciales P.N.T., insertadas dentro de una corona ornada de banderas con el escudo monárquico español en la parte superior.

5 En este sentido es conveniente considerar el diseño del sello, que como imagen de identidad de la Bauhaus, realizara Oskar Schlemmer en 1922.

Emparán (2008, p. 242), “en 1908, con el desarrollo que hizo Peter Behrens para la marca AEG”. La investigadora, nos precisa que fue esta empresa alemana la que asumió, por primera vez, el diseño como “una concepción unitaria a sus producciones, instalaciones y comunicaciones”. Este concepto fue establecido, menciona Martín, por el artista gráfico, Peter Behrens<sup>6</sup>, y posteriormente por el sociólogo austriaco, Otto Neurath el cual “enlazaría las relaciones humanas con las comunicaciones y el mercado”.

El logotipo del Comité Oficial de Turismo de Tetuán responde formalmente, a las premisas enunciadas por Dieter Rams<sup>7</sup>, el cual sostiene que:

Uno de los principios fundamentales del diseño es omitir lo que no es importante con el fin de enfatizar lo que sí lo es. Buen diseño significa el menos diseño posible. No por razones de economía o de conveniencia. Lograr una forma armoniosa y convincente es ciertamente una tarea difícil. Hacerlo de otra manera es más fácil, por paradójico que parezca. (Rams, 1984 citado en Zimmermann, 2003, p. 68)

Concluyendo, los caracteres estructurales que conforman el diseño del logotipo del Comité podrían ser sintetizados a grosso modo en: justificación centralizada de los elementos textuales, recurso de una tipografía sans-serif, funcional y moderna para la época, uniformidad geométrica como símbolo de orden, creación de espacios neutros permitiendo alojar a los distintos elementos ornamentales que intervienen, juego de relaciones geométricas en la composición a partir de una imagen circular, simplicidad y claridad visual del conjunto y una armonía cromática consonante. En consecuencia, la elección de una serie de elementos ordenados de acuerdo a paradigmas comunicativos, sinónimos de funcionalidad y eficacia. Por lo tanto, una concepción del diseño gráfico

6 Conforme a Enric Satué (1993, p. 118): “La figura singular de Peter Behrens puede constituir el paradigma de toda su generación. Arquitecto, diseñador industrial y gráfico, es contratado por la poderosa empresa AEG para la que, en un avanzado concepto de la dirección artística, proyecta edificios (fábricas y establecimientos comerciales), diseña productos (lámparas industriales, juegos de té, material eléctrico, etc.), y en su estricta faceta de diseñador gráfico marcas, logotipos, carteles, anuncios, folletos y catálogos, en un inédito servicio de diseño integral de imagen de empresa”. Satué también destaca del autor sus experimentaciones en el diseño tipográfico para la fundición Klingspor, así como su colaboración en el campo editorial, especialmente para la editorial de Frankfurt Insel Verlag.

7 Zimmermann, Y. (2003). “El arte es arte, el diseño es diseño” en *Arte¿?Diseño. Nuevos capítulos de una polémica que viene de lejos*. Anna Calvera (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., pp 60-73.

próxima a lo que Francisco Providência enunciara, al escribir acerca del diseño de marcas y enfatizando en su papel funcional: “Hacer diseño gráfico no es hacer arte o recrearse en la estética, como muchos creen, sino que es hacer comunicación no verbal; es decir, comunicación visual.” (Providência, 2003, p. 203)

Son varias las hipótesis que barajamos en la búsqueda del origen del símbolo del Comité Oficial de Turismo. Una posible sugerencia en relación a su procedencia o inspiración, la localizamos en el repertorio de elementos iconográficos en forma de viñetas pertenecientes a la publicación *África. Revista de Tropas Coloniales* (fig. 38-39). La primera propuesta del logotipo la hallaríamos en una ilustración conformada por una estrella de seis puntas con detalles ornamentales en su interior que, a su vez, se muestra en la contraportada del álbum que editó la Junta Superior de Monumentos Artísticos en el año 1927, cuyo director artístico fue Mariano Bertuchi.

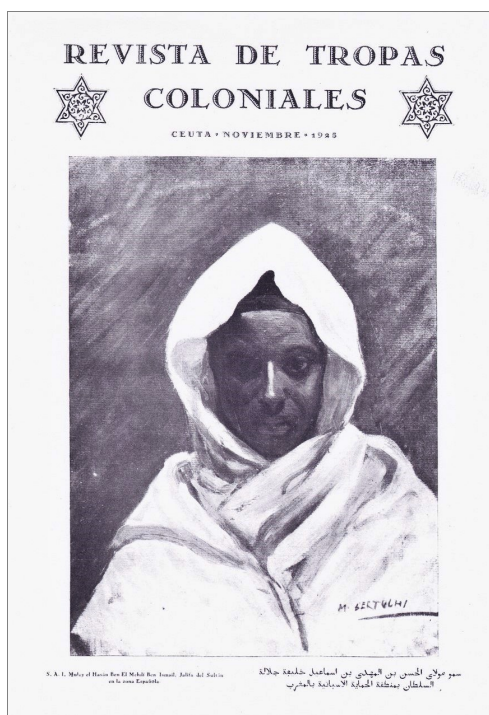


Fig. 38 (izq.). *África. Revista de Tropas Coloniales*, noviembre, 1925. Fig. 39 (dcha.). Viñeta gráfica.

Por otra parte, la presencia de signos iconográficos de similar registro formal es palpable en otras viñetas gráficas de la publicación *África. Revista de Tropas Coloniales*, situadas su contraportada en su época I y II (fig. 40). En concreto, la ilustración que más se asemeja al logotipo del Comité, corresponde a un diseño representado por una estrella de seis puntas con detalles decorativos en sus espacios internos.

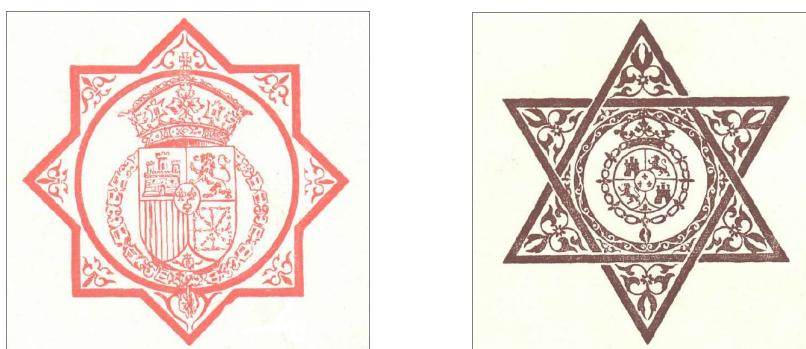


Fig. 40. Viñetas gráficas pertenecientes al repertorio iconográfico de *África. Revista de Tropas Coloniales*, 1927.

Si indagamos externamente al entorno de la revista citada, es singular como la estructura base del anagrama del Comité se asemeja al logotipo del emblema de la Federación de Comunidades Judeoalemanas de Berlín de 1917 (fig. 41). Aunque una de las imágenes más curiosas que hemos encontrado en nuestra búsqueda del origen del logotipo del Comité, encaja a la perfección con el diseño de una moneda de bronce de Marruecos de finales del siglo XIX (fig. 42). ¿Sería ésta la inspiración del símbolo?



Fig. 41 (izq.). Emblema de la Federación de Comunidades Judeoalemanas de Berlín, 1917. Fig. 42. (dcha.). Imagen de una moneda de 4 Falus (1873-74).

Lejos de más elucubraciones al respecto, la teoría que cobra mayor peso, y la que nos puede conducir a la respuesta de si fue Mariano Bertuchi el diseñador del logotipo del Comité analizado, la hallamos en la proyección de la primera emisión de timbres fiscales de la Zona del Protectorado Español en Marruecos diseñados precisamente por Bertuchi.

El investigador José María Hernández Ramos (2013, p. 129), menciona que el nuevo modelo de pólizas (fig. 43-44) correrá a cargo de Mariano Bertuchi, “el cual utilizará la estrella de seis puntas sobre el Palacio de Bajá en Tetuán, residencia de S.A.I. el Jalifa y todo ello enmarcado en un arco de herradura, como dibujo único para todos los valores que componen esta emisión”. En el pie de imprenta como podemos observar en el modelo se aprecia el nombre del diseñador, “M. Bertuchi” y la también la casa impresora londinense, “Thomas de la Rue”.

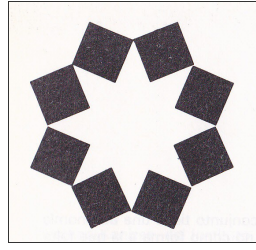
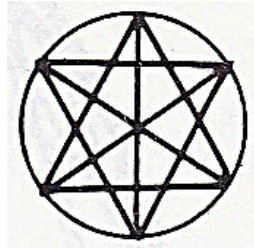
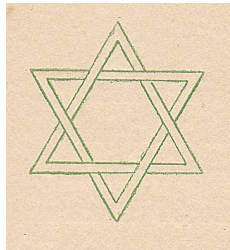


Fig. 43. Primera emisión de Pólizas de Timbres Fiscales diseñadas por M. Bertuchi para la ZPEM.

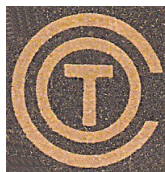


Fig. 44. Diversas pólizas Pro Mutilados de África diseñadas por Mariano Bertuchi para la ZPEM.

Estrella de seis puntas. Estructura base. Fenómeno perceptivo de doble imagen.



Estructuras del logotipo que permanecen prácticamente invariables.



Las únicas estructuras gráficas que sufren variación.





Aplicación del logotipo en diversos soportes comunicativos.



Folleto de Larache y Tetuán editado por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, II República.

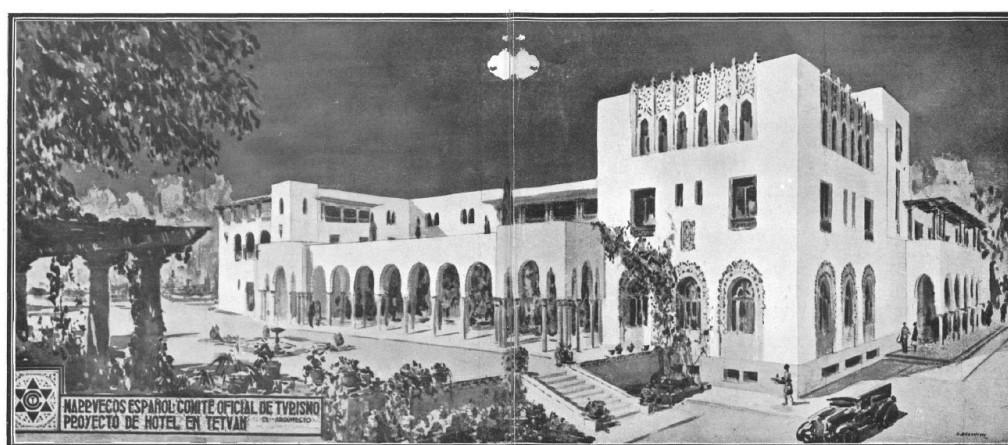
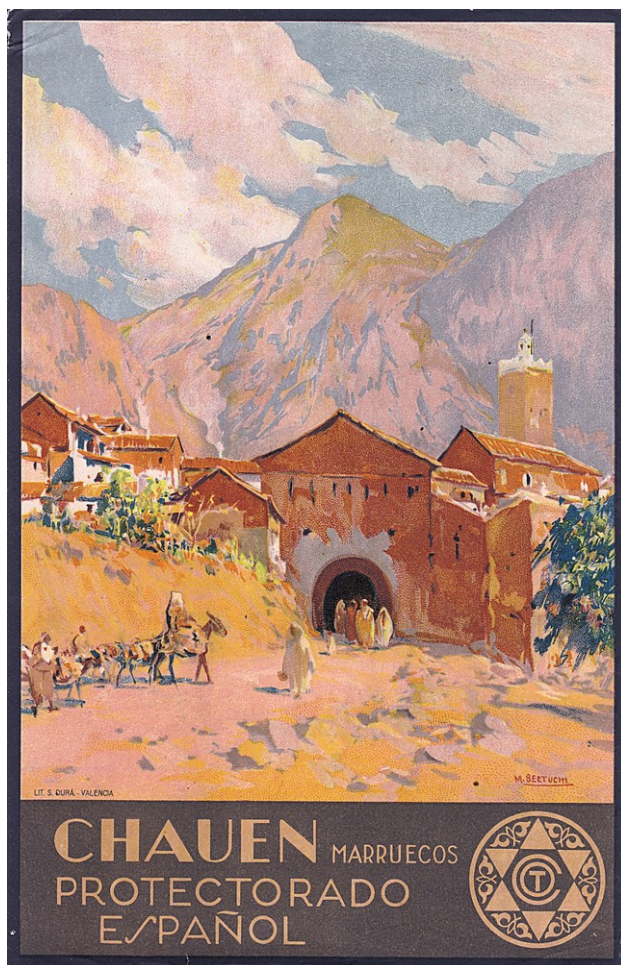
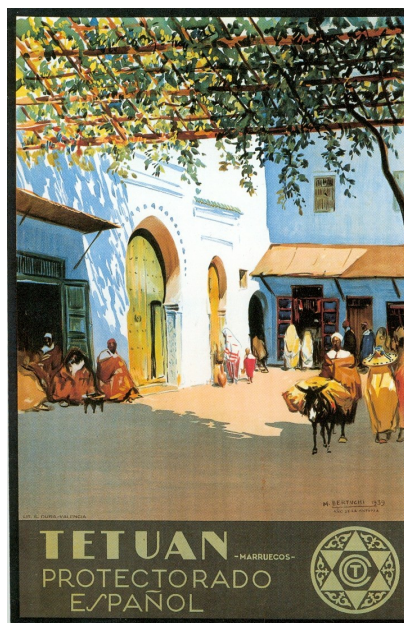


Ilustración gráfica realizada por M. Bertuchi publicada en *África. Revista de Tropas Coloniales*, mayo de 1929. En este caso, el símbolo se ha modificado respecto al diseño original del logotipo.

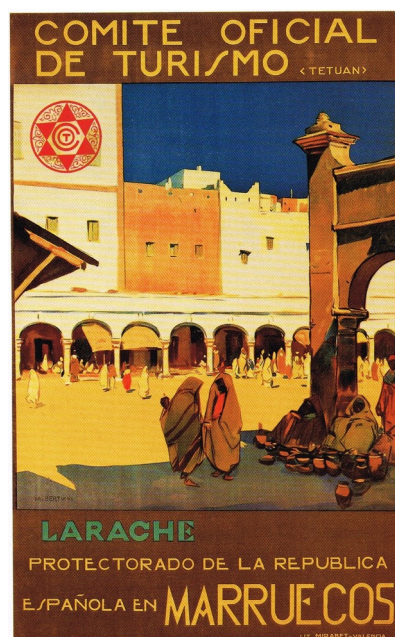
Carteles. El símbolo se presenta con diferentes estructuras ornamentales y variaciones cromáticas.



Cartel dedicado a Chauen en formato 14,9 x 23,2 cm.



Cartel de Tetuán, 1939.



Cartel de Larache en la II República.

#### **2.1.4.- Los carteles del Patronato Nacional de Turismo.**

Durante años, los organismos oficiales de turismo, como la Comisión Nacional Permanente (1905-1911) o la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928), escasamente proyectaron acciones de comunicación, limitándose a la edición de folletos o libros de arte, centrando sus esfuerzos en la restauración de monumentos y la creación de interés turístico (como la Casa Museo del Greco en Toledo o el Museo Romántico de Madrid). Hasta el momento, nos precisa Raúl Eguizábal (2014, p. 147-148), los anuncios turísticos habían estado a cargo, o bien de instituciones provinciales y locales, como la catalana Sociedad de Atracción de Forasteros, o por parte de organismos privados. Varias fueron las ciudades, destaca el citado autor, que contaban con una extensa tradición de carteles de fiestas patronales y ferias, como Sevilla, Pamplona, Valencia, Córdoba, San Sebastián, Galicia, y que fueron plasmadas en carteles diseñados por Renau, León Astruc, Segrelles, Capuz, Cabanas, Federico Ribas o Maruja Mallo.

No obstante, evidencia Eguizábal (2014, p. 149), “las dos grandes campanas turísticas fueron la del Patronato Nacional de Turismo y la Exposición General Española”. En la segunda se distinguieron dos grupos de carteles, uno con ese título y leyenda “Sevilla 1928-Barcelona 1929”, donde despuntaron los carteles del Penagos (fig. 46-47), Téllez, Bartolozzi, Hidalgo de Caviedes, y el otro con el lema Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, con carteles de Capuz, Nogués, Galí, entre otros.

El Patronato Nacional de Turismo (fig. 45) se creó el 25 de abril de 1928, dependiente del Ministerio de la Presidencia, con el objetivo de establecer una “política turística” y un “plan de propaganda”, originándose casi paralelamente a la Exposición General de Sevilla y Barcelona.

La creación del Patronato Nacional de Turismo y la sustitución del obsoleto modelo personal de la Comisaría Regia, como bien señala Carolina Miguel Arroyo (2014, p. 36), asentó los cimientos de “la creación de una industria turística a nivel estatal”. A lo que había que añadir la fuerte inversión de capital con que este organismo dispuso en

sus orígenes, posibilitando la proyección “de un plan estratégico y general que aunó políticas de gestión, desarrollo y propaganda, tanto a nivel nacional como en el extranjero”.



Fig. 45. Contraportada del folleto *La nueva España*, 1928.

Carolina Miguel Arroyo sostiene que, uno de los éxitos del Patronato fue elaborar una estrategia a varios niveles y que abarcaba distintas demandas, como “el desarrollo de un plan de publicaciones, la creación de propaganda especializada, la formación de personal cualificado y el establecimiento de una red de oficinas en distintas ciudades de nuestro territorio, pero también en las principales capitales europeas” (Miguel, 2014, p. 36). Pero sin lugar a dudas, una de las producciones más emblemáticas del Patronato fueron los carteles.

De esta manera, pintores, cartelistas, dibujantes, fotógrafos, cineastas, publicistas o ilustradores se transformarían a través de sus comunicaciones plásticas en el eje vertebrador de las nuevas creaciones al servicio del turismo. Este hecho, que en la actualidad concebimos como habitual, supone, “una ruptura con las creaciones de la

Comisaría Regia, ya que el arte pasa de ser uno de los principales reclamos turísticos, a convertirse a su vez en un medio propagandístico de primer orden”. (Miguel, 2014, p. 36 y 38)



Fig. 46-47. Carteles diseñados por Penagos para el Patronato Nacional de Turismo.

Los carteles se editaron entre 1928 y 1930. A partir de esa época, según Eguizábal (2014, p. 50) no se imprimieron nuevos motivos, reimprimiéndose los ya publicados, que eran distribuidos desde las oficinas de turismo. Eguizábal distingue dos series, una de carácter fotográfico en blanco y negro, y otra ilustrada en color, con ilustraciones de Saénz de Tejada, Loygorri, Capuz, Renau, Vercher, Baldrich, Penagos, Bartolozzi, Federico Rivas y otros. Conceptualmente los carteles abarcaban un amplio abanico estético plástico, distinguiéndose entre sus autores, por ejemplo a Roberto Domingo, con su cartel promocional para el Parador de Gredos, en un estilo de cartelismo pictórico muy tradicional, mientras que el de Antonio de Guezala, según Eguizábal, se insertaba dentro de un concepto de “cartel futurista” (fig. 48).

En términos generales, el nivel de las ilustraciones fue alto y, en la mayoría de los casos, con una concepción moderna del cartel. Por ejemplo, Eguizábal destaca el cartel

de Tejada para Córdoba, así como el de Baldrich para Madrid y el de Hidalgo de Caviedes para San Sebastián.

La temática común se centró en España, aunque también se representaron temas locales, como el cartel de Renau, en el que mostraba una barraca tratada de forma geométrica o el de Vázquez Díaz, con el Alcázar de Segovia. También hemos de nombrar otros que estaban dedicados a ciudades como San Sebastián (fig. 49), Asturias (fig. 50), Santander, Santiago (fig. 51) o Salamanca, y localidades como las Rías Gallegas, Valle de Aran o Roncesvalles (fig. 52). Asimismo, no debemos olvidar, los diseñados por Bertuchi para la Zona del Protectorado español en Marruecos, que se incluirían en esta campaña visual propagandística.

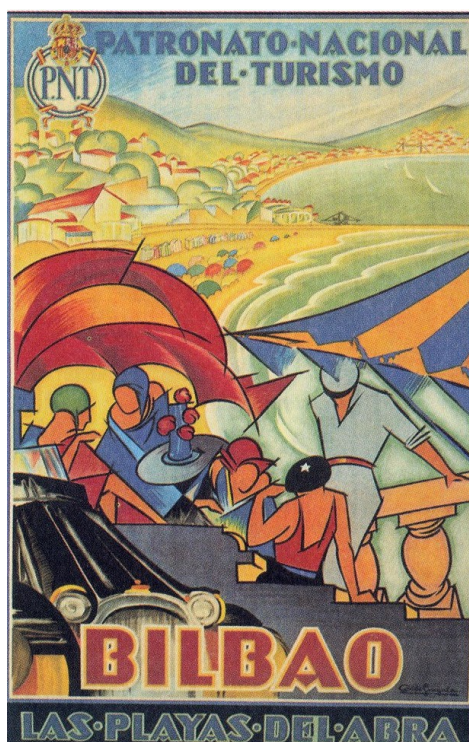


Fig. 48 (izq.). Cartel de Bilbao. Fig 54 (dcha.). Cartel de Córdoba.



Fig. 52 (izq.). Cartel de Roncesvalles. Fig. 51 (dcha.). Santiago de Compostela.

El reconocimiento de las prestigiosas firmas de los artistas diseñadores de estos carteles los convirtió, según Ana Moreno Garrido (2013), en materiales bastante conservadores desde un punto de vista artístico, más ligados a la tradición decimonónica de las Bellas Artes y al concepto de artista. Según la autora, estos carteles turísticos fueron de los menos innovadores dentro de la industria del cartel, caracterizándose por la elección iconográfica de motivos tradicionales como “paisajes naturales, folklore, monumentos o ruinas medievales”. No obstante, Ana Moreno Garrido, también señala que, lentamente con el devenir del tiempo, los carteles irán incorporando preceptos conceptuales desde el punto de vista del diseño gráfico aproximativos a las vanguardias: “Del realismo a la bidimensionalidad, del detallismo pictórico a los colores fuertes, puros y brillantes, de la imagen que lo llenaba todo a la ausencia de fondo, del cartel ilustrado al fotográfico”.

Los carteles del Patronato se adecuaron a la nueva estética promulgada por las corrientes vanguardistas, sin embargo, y de acuerdo con la investigadora Ana Moreno

Garrido, se desprendieron de “ese preciosismo y evocación seductora que caracterizaban a los carteles de los años veinte que siguen estando considerados, precisamente por su enorme poder de seducción, como la cima de la cartelería turística”.

Si en las ilustraciones de los carteles, los artistas manifestaron un nivel artístico relevante, los eslóganes, sin embargo, en algunos casos, como señala Eguizábal, “resultaban con frecuencia ingenuos o rebuscados”. Así por ejemplo, para publicitar diferentes ciudades se emplearon las leyendas, “Ávila, la mística ciudad amurallada”, “Málaga, clima delicioso en todo tiempo” o “Tarragona, la ciudad de los escipiones” (Eguizábal, 2014, p. 151); “Baleares, la isla de las maravillas” (fig. 53) o “Córdoba, corte de los Califas” (fig. 54).

Sin duda, la realización de esta colección de carteles, impresos en diferentes idiomas, de acuerdo con Carolina Miguel Arroyo (2014, pp. 40-41), constituyó “un paso adelante en la configuración de la imagen propagandísticas de España en la que, a diferencia de otras producciones anteriores, se huyó de lo tópico y anecdótico”, ofreciendo al espectador perspectivas diferentes a las habituales como vistas, monumentos y paisajes en un lenguaje visual que abarcaba desde el modernismo a la vanguardia.

Los carteles presentaron un formato unificado, “con un objetivo que parecía preciso a la vista de los mensajes: hacer de España un país turístico para todas las temporadas y potenciar un turismo de interior” (Eguizábal, 2014, p. 151). Tanto por las dimensiones de la campaña (una tirada de ocho mil ejemplares, cinco mil en castellano, mil para cada uno de los otros idiomas) y la variedad de la temática (veinticinco localizaciones diferentes, varias con más de un original distinto); como por la calidad de los artistas que intervinieron en ella, se trató, como subraya Eguizábal, de una campaña enormemente singular para la época.

El cartel constituyó un elemento más en el conjunto de soportes ilustrados que proliferaron en este período. Si desde el punto de vista del diseño gráfico para los carteles fueron quizá los mejores años de su historia, como sostiene Eguizábal (2014, p. 152), “también lo fueron para las revistas, los folletos, las novelas de bolsillo y otros formatos; donde al valor artístico de sus producciones, se unió la precisión técnica, con



el desarrollo de conocimientos sobre comunicación y diseño”, desprendiéndose conceptualmente del modernismo, en la búsqueda de un lenguaje comunicativo más conciso y específico.

En este sentido, Carolina Miguel Arroyo (2014, p. 42), apunta que “las publicaciones tendrán también un importante protagonismo, como parte del proyecto general de propaganda”. Estas publicaciones que siguieron el modelo de diseño gráfico de las ediciones italianas, se convirtieron en otro medio de comunicación visual donde exhibir nuevas imágenes de España y también de sus colonias.



Fig. 53 y 49. Carteles de Baleares y San Sebastián. Patronato Nacional de Turismo, 1929-1930.

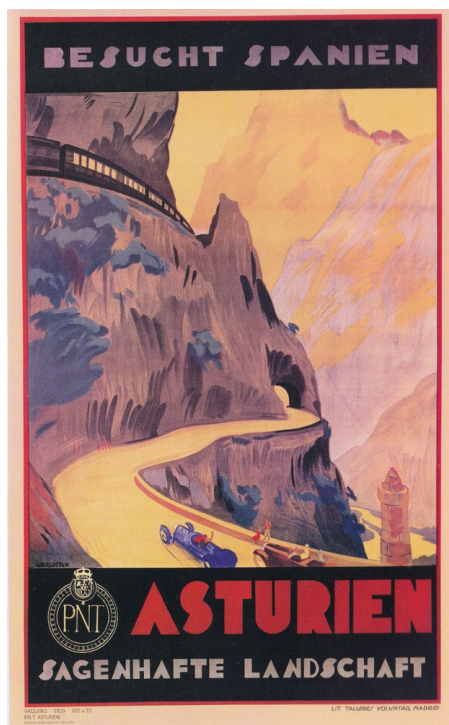


Fig. 50. Carteles de Asturias. Patronato Nacional de Turismo, 1929.

Por otra parte, también hemos de señalar que en relación a la publicidad como en la ilustración que se desarrollaba en España, prevalecía la destreza de los dibujantes comerciales, mientras, como evidencia Eguizábal (2014, p. 152), “la fotografía<sup>1</sup> ocupaba un espacio reducido en la mayor parte de las publicaciones”. En este sentido, es cierto que España presentaba cierto retraso respecto a otros países, como Alemania, donde organizaciones como la Bauhaus promulgaron el nueva concepción del diseño gráfico donde el papel desempeñado por las nuevas tecnologías de la época, es decir la fotografía y la tipografía, fue sustancial.

<sup>1</sup> Sin embargo, también hay que evidenciar de acuerdo con Carolina Miguel Arroyo (2014, p. 43), que el Patronato fue “consciente desde sus inicios de la importancia de contar con fotógrafos de talento que immortalizasen ciudades, parajes, monumentos y obras de arte, para poder difundir posteriormente esas imágenes en publicaciones, prensa, etc.” Entre los fotógrafos que distingue Miguel Arroyo, podemos citar Otto Wunderlich, Loty, Vicente Moreno o Joaquín Ruiz Vernacci. Asimismo, entre 1928 y 1936 se realizó una de las obras más ambiciosas del Patronato, el magnífico Catálogo monumental de España, compuesto por 3.861 fotografías, conformando una valiosa fuente documental, no sólo por su interés turístico y cultural, sino también por su calidad artística.

El hecho es que los ilustradores se encontraron en una atmósfera creativa idónea, en la que anunciantes, editoriales y publicaciones de calidad demandaron sus funciones, estimulando, no sólo el número, sino la creatividad de los artistas gráficos de la época.

Asimismo, en la etapa republicana del Patronato se añadió el sello de la República Española sobre los diseños ya existentes, que fueron reeditados en tiradas menores y apenas tuvieron difusión debido, entre otras cuestiones, a la merma presupuestaria que sufrió la institución. Por otra parte, el Patronato en el período de la Guerra Civil, el bando republicano desempeñó numerosas campañas de protección del patrimonio, concretamente a través de la Junta del Tesoro Artístico (Miguel, 2014, p. 41). El Patronato se integró en el Ministerio de Propaganda, empleando los carteles para denunciar las acciones del bando nacional, en este caso como nos evidencia Carolina Miguel Arroyo (2014, p. 42), “a través de imágenes fotográficas en las que se mostraban monumentos devastados, insertos en composiciones sencillas pero de gran impacto”.

Las producciones cartelísticas del Patronato (fig. 55-56) constituyeron una especie de, acorde con Carolina Miguel Arroyo (2014, p. 17), “ventanas abiertas”, que durante este período de tiempo conformaron “uno de los medios más efectivos para mostrar el mundo, o al menos, la imagen que los artistas tenían de él”. Los carteles fueron visualmente “un reclamo turístico de primer orden”. Desde esta perspectiva, como bien sostiene Miguel Arroyo, “el uso de estas imágenes para incentivar la afluencia de visitantes dando a conocer las excelencias de un país está en la base de lo que hoy llamamos turismo cultural, un fenómeno que, sin embargo, se remonta a siglos atrás” (Arroyo, 2014, p. 17). Por otro lado, señala la citada autora en líneas posteriores que, la industrialización del turismo se benefició “del arte y de sus artífices para crear una imagen más o menos idealizada de los distintos lugares, con el fin de atraer nuevos turistas”. Es decir, impulsando la creación artística con fines turísticos.

De hecho, una de las claves en “esta revolución propagandística”, apunta Ana Moreno Garrido (2013), “fue la coincidencia entre arte y mensaje, o dicho de otro modo, la forma en la que las manifestaciones artísticas de la época (ilustración, diseño,

arquitectura...) colaboraron con la poderosa industria turística”. Esto hizo de la propaganda de los años de entreguerras una verdadera edad de oro del turismo internacional y un capítulo más del arte y de la historia cultural europea de esas décadas.

Concluyendo, podemos señalar que la correlación entre el arte y el turismo, ha sido prolija desde sus orígenes. En este sentido, el papel desempeñado por el fomento del turismo es crucial, ya que, como sostiene Carolina Miguel (2014, p. 44), “no será hasta que éste se profesionalice, con el Patronato Nacional de Turismo, cuando se aprovechen los recursos artísticos y se recurra a expertos que gozarán de reconocimiento y de una amplia difusión de sus trabajos”.

Así pues, la nueva cartelería turística proyectada por el Patronato Nacional de Turismo generó la construcción de una imagen despojada del exceso de su función informativa, sintetizándose en una sola imagen predominante, lo más sugestiva y colorista posible, y minimizando los elementos textuales a un sintético eslogan, “que fuese, al mismo tiempo, impactante y fácilmente reconocible” (Garrido, 2013); con la finalidad de definir a la España turística<sup>2</sup>, para posteriormente exportarla en el extranjero, lo cual también incluiría a sus territorios coloniales.

---

<sup>2</sup> Para ello, como nos detalla (Garrido, 2013), el Patronato contó con todos los métodos modernos al servicio de la propaganda turística: publicaciones, un servicio fotográfico, carteles, inserciones en prensa internacional especializada, creación de oficinas de información turística, formación profesional de guías intérpretes, invitación de periodistas extranjeros e incorporación de los más novedosos medios, como el cinematógrafo.



Fig. 55 (izq.). Oficina de Turismo en Roma, 1932. Fig. 56 (dcha.). Oficina de Información del PTN en Sagunto, 1930.

## **2.2.- Estudio y análisis de su producción iconográfica marroquí: Diseño Publicitario.**

### **2.2.1.- Los Carteles. Un lenguaje gráfico comunicativo.**

“Cuando el artista encuentra la voz, es para utilizarla con continuidad, para difundirla y hacerla llegar a todos, como el vigía constante que debe ser, símbolo duradero y siempre atento, tan útil en la conciencia y la libertad.<sup>1</sup>” (Tàpies, 1982)

El cartel ha sido, no sólo una forma de comunicación en el campo comercial, cultural y político, también, como acertadamente evidencia Raúl Eguizábal (2002, p. 85), “una manifestación de rango artístico que ha proporcionado, en varias ocasiones, algunas memorables obras maestras del arte moderno, desde el modernismo hasta nuestros días.”

La obra de Bertuchi, con variedad de técnica, se extendió a temas y escenarios muy diferentes, y dentro de éstos, a una pluralidad de asuntos y formas importantes, unos debidos a la necesidad de comunicar sus vivencias, otros por encargos.

A parte de sus cuadros, lo más difundido de su obra probablemente fueron los carteles de propaganda, apreciadísimos en su momento y difíciles de encontrar hoy. “La reproducción de tres de ellos, muy característicos, se encuentran en la Sección de África de la Biblioteca Nacional, dentro del Fondo García Figueras: representan un paisaje de Ketama, la Vega de Alhucemas y Xauen”. (Utande, M., 1992)

En sus carteles y postales, Bertuchi nos demuestra que el Estrecho no separa, sino que une, que el mar que se interpuso una vez entre las dos tierras sólo es un accidente físico, una broma eterna que la naturaleza gastó en esta parte del mundo. Y ese mar, a fuerza de ser cruzado y atravesado por pueblos enteros durante generaciones enteras, acabó al

---

1 Tàpies, A. (1982). *La realitat com a art*. Barcelona: Editorial Laertes. (Cita que fue empleada por el investigador José Abad en su único ensayo publicado en vida, en el catálogo de exposición *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*. (2000), pp. 93-101. En homenaje a su persona, la reproducimos en nuestra tesis.

final por ser un nexo más que una cuña, una conjunción más que un paréntesis. De esa conexión se dio cuenta Mariano Bertuchi, expresándola plásticamente y mediante un medio de comunicación tan simple y en apariencia fácil como puede ser el Cartel<sup>2</sup>. (Abad, 1999)

Desde el inicio del cartel contemporáneo, que podemos situar cuando, a mediados del siglo pasado, Jules Chéret<sup>3</sup> empezó a aplicar la técnica de la litografía en color al arte del cartel, hasta la actualidad, esta forma de expresión a medio camino entre el arte y la funcionalidad ha sido utilizada con las más diversas finalidades y sirviendo a su vez a las ideologías opuestas.

A través del cartel se han expresado grandes pintores, entre los que distinguimos a Toulouse-Lautrec<sup>4</sup>, Honoré Daumier o Edouard Manet, entre muchos otros, o simplemente, grandes cartelistas, auténticos profesionales que buenos conocedores de su oficio, lo han puesto al servicio de la sociedad de consumo o una ideología, ya sea, por citar algún ejemplo, la República Española o el gobierno autárquico franquista.

Por su carácter de obra múltiple, el cartel ha sido desde siempre el aspecto menos apreciado en el conjunto de la creación de cualquier artista. Ese criterio, perfectamente discutible, generalizado por el mercantilismo que caracteriza nuestra sociedad, se puede rebatir, en el caso de Mariano Bertuchi, con diversos argumentos que sitúan su producción cartelística en un plano equivalente, en cuanto a importancia, al de su pintura, obra gráfica, obra filatélica e ilustraciones, y que, en conjunto, ponen de manifiesto el lugar, decididamente único, que ocupa, como creador de carteles, entre los artistas de su generación.

---

2 Abad, J. (1999). "El Cartel y la Postal, una simbiosis comunicativa en M. Bertuchi: Europa-África". Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla.

3 Una de las razones por las que Chéret ha llegado a ocupar el primer lugar en la historia del cartel, no reside, como señala Barnicoat (1976, p. 12) en que "sus diseños sean obras maestras del arte publicitario, sino que sus carteles, más de mil, son magníficas obras de arte. En lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para el público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle".

4 Toulouse-Lautrec (1864-1901), nos detallan Jordi Carulla y Arnau Carulla (1995, p.19), fue el gran innovador, que combinó por primera vez una perfecta síntesis de imagen y texto y marcó claramente el futuro de este medio de expresión. En el corto período de los 36 años que vivió, se conocen 400 litografías, 31 de ellas carteles. Toulouse-Lautrec fue un gran entusiasta del aspecto manual y artesanal del oficio de litógrafo, ejecutando personalmente el dibujo en las piedras litográficas.

Bertuchi se ha revelado tan extraordinario cartelista como pintor -condiciones que no siempre se compendian en un mismo artista- al ser capaz de cumplir con los fines propios del medio: “transmitir un mensaje al observador anónimo, en el que se quiere provocar una respuesta de participación”<sup>5</sup>. (Malet, 1984, p.20)

La temática dominante en la producción catelística de Bertuchi está obviamente vinculada a África, y de manera especial, al norte de Marruecos, que durante un extenso período de su vida fue su residencia. Los carteles de Mariano Bertuchi son el testimonio gráfico-plástico de sus experiencias marroquistas en la época del Protectorado español en Marruecos.

Con sus carteles, Bertuchi nos ha descubierto la belleza de las cosas sencillas anunciando los rasgos definidores de la identidad del pueblo marroquí a través del poder evocador de seductoras imágenes con un extraordinario impacto visual. Podríamos considerar la obra cartelística de Mariano Bertuchi de “testimonio del silencio” (Malet, 1984, p. 169), ya que aquí son las señales iconográficas las que sigilosamente nos provocan efectuar una lectura que va más allá de ella misma. En sus carteles su percepción de la realidad no está representada sino sugerida, girando entorno a la presencia del factor humano y el paisaje marroquí.

Bertuchi ha demostrado, tanto a través de su obra pictórica como a través de su obra gráfica, con la que los carteles guardan estrecha relación, el dominio que tiene del color, la técnica y los elementos del lenguaje visual; siendo el medio empleado por el diseñador para estimular al receptor, un lenguaje plástico inconfundible.

De acuerdo con la clasificación de la obra cartelística de Bertuchi establecida por investigadores como Gómez Barceló (1992), José Antonio Pleguezuelos (2013, p. 145), Villanueva y González (2006) o Rey (2012), esta puede compendiarse en dos etapas claramente diferenciadas atendiendo a un criterio cronológico: La primera abarca desde los primeros años del siglo XX hasta su colaboración con el Patronato Nacional de Turismo, que coincide con la Exposición Iberoamericana; y posteriormente, para el

---

5 Malet, R. M. (1984). *Los carteles de Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. S.A.



Comité Oficial de Turismo del Protectorado Español en Marruecos, con sede en Tetuán. Un segundo período, correspondería desde esta época hasta su fallecimiento, y estaría centrado primordialmente en los carteles turísticos del Protectorado Español en Marruecos, a parte de encargos relacionados con la promoción de exposiciones y fiestas como la Exposición Hispano-Marroquí en el Palacio de Cristal de Madrid (1932), la Gran Feria de Muestras de Tetuán (1934), y Grandes Fiestas de Septiembre de Tetuán (1934).

Así pues, en relación a sus orígenes cartelísticos, la noticia más antigua sobre la dedicación de Bertuchi al diseño de carteles es precisada por los investigadores Villanueva y González (2006, p. 279) en su estudio sobre Bertuchi como diseñador gráfico, remontándose ésta a 1902, “cuando participó y ganó, en colaboración con otros dos ilustradores, (C. Verger<sup>6</sup> y J. Cardona<sup>7</sup>), un concurso convocado con motivo de la subida al trono de Alfonso XIII”. El Cartel (fig. 57), que obtuvo “el segundo premio, -el primero quedó desierto- respondió estéticamente a un híbrido de Art Nouveau y anecdotismo decimonónico”.

El cartel ejemplifica un tipo de imagen en la que predominan los aspectos decorativos por encima de los elementos figurativos. La imagen refleja una clara tendencia a la profusión del repertorio ornamental apreciable en una presencia de arabescos, exceso de elementos vegetales, y aureolas. Todo ese alarde de ornato visual contribuye a crear en el espectador un efecto estético modernista de *horror vacui*, que se refleja en la

6 El cartel aparece firmado en el margen inferior izquierdo de la ilustración por este orden : C. Verger, J. Cardona y M. Bertuchi. Como señala Raúl Eguizábal (2014, p.324), respecto a la figura de Carlos Verger y Fioretti (París,1872-Madrid,1929), es destacable no solo su labor como pintor, sino también su labor como grabador y cartelista. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1904, obtiene la cátedra de grabado calcográfico de la Escuela de San Fernando en 1910. En 1912 marcha a París, becado para estudiar el grabado en color. Ganador de concursos de carteles. Su obra en este campo es también sobresaliente, ganando además del concurso comentado anteriormente, el concurso del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes en 1906. Excelente también, puntualiza Eguizábal, será su cartel dedicado a *Barcelona. Ciudad de invierno* (1911), obteniendo el 2º premio del correspondiente concurso. Véase en Eguizábal R. (2014). *El Cartel en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.

7 Respecto al otro colaborador del cartel, Juan Cardona y Tió (Tortosa, Tarragona,1877- Barcelona,1958), colaboró como ilustrador en publicaciones nacionales y extranjeras, como la alemana *Jugend* y la francesa *Le Rire*. Participó en numerosos certámenes y exposiciones, obteniendo mención honorífica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1892, 1895, 1897 y 1899. Fue galardonado con segunda medalla en las Internacionales de Barcelona de 1907 y con medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Véase Francés, J. (1924).“El pintor Juan Cardona”. *La Esfera*, Madrid. Observando la trayectoria artística que tuvieron los tres pintores, C. Verger, J. Cardona y M. Bertuchi, podemos afirmar que el cartel proyectado grupalmente por los tres artistas, fue un verdadero augurio de sus éxitos artísticos.

recargada distribución de los elementos iconográficos y textuales en el espacio plástico: elementos vegetales, diferentes tipos de paisajes, presencia del escudo coronado o en la forma de decorar los peinados que lucen las tres figuras femeninas. Sirvan de ejemplo de esta particularidad los tocados que cubren las cabezas de estas modelos, formados por diademas que adquieren formas caprichosas, o las mangas y los escotes, bordados con formas florales y vegetales, de los vestidos vaporosos.

Es evidente que esta obra por su apariencia externa se envuelve en una ambientación de elegancia formal, acentuada por la elección de un cromatismo en el que predominan los tonos tierras, ocre, sienas y amarillos; ejemplificando por su decorativismo recargado, el espíritu de fin de siglo. La artificiosidad que circunda a la composición resta importancia al texto, largo y detallado, que acaba siendo engullido, sin demasiadas contemplaciones, situado en la parte inferior y ocupando 1/3 del espacio compositivo del cartel.



Fig. 57. Cartel alusivo a las Fiestas Reales de Madrid, 1902.

La fuente tipográfica del texto es romana, modificada con fines ornamentales. La tipografía, alterna los colores rojo y negro de sobre fondo amarillo. En la parte superior del cartel aparece centrada la leyenda “MAYO”, presentando una manipulación estilística la “m” y la “y” con una terminación redondeada, cuyas astas se han extendido exageradamente, entrecruzándose y sirviendo de base a la palabra. A continuación la fecha del cartel “1902”, cuyos números aparecen entrelazados. Ambos en color beige. Puede decirse que este de tipo de cartelismo, deudor del repertorio formal que despliega el movimiento *art nouveau*, es paradigma de la tendencia estereotipada del estilo modernista.

En este sentido, Raúl Eguizábal (2014, pp. 99-102) sostiene que “el modernismo es iconográficamente muy rico no solo por la variedad de sus motivos sino por su valor como símbolos”. Entre los principales motivos menciona aspectos formales que hemos constatado en el cartel citado, como “las omnipresentes decoraciones vegetales” la cuales nos especifica el autor, evidencian “la reivindicación de la naturaleza en el apogeo de la sociedad industrial”, igualmente “las flores tienen un valor simbólico además de ornamental. Cada una de ellas (el lirio, el girasol, etc) representa algo (la pureza, la fidelidad, la muerte, el amor) y constantemente aparecen en los carteles asociadas a la figura femenina, en un tipo de composición que se inspira en los retratos italianos del Renacimiento”. Y del mismo modo, la mujer ocupando en estos carteles un espacio destacado, “como símbolo dispensador de cuantas cosas pueden serle agradables al hombre” (Aguirre,1985, p.28 citado en Eguizábal, 2014, p.102). De acuerdo con Eguizábal, el modernismo fue con “la valoración de los elementos emotivos y simbólicos del cuadro, en sí un movimiento de vocación femenina; aunque, obviamente, tratado desde una perspectiva masculina”, apreciación claramente palpable en este cartel iniciador de la obra cartelística de Bertuchi.

Eguizábal (2013, p. 102) especifica que las figuras femeninas modernistas parecen agruparse fundamentalmente en dos tipologías inconfundibles. Por una parte distingue el prototipo “espiritual”, en el que “las mujeres aparecen con la mirada extraviada o dirigida a una flor, hieráticas, rodeadas de cierto misterio o de misticismo, como un ser

ideal e inalcanzable” (fig. 58), que es el modelo que se correspondería con el cartel aludido. Y un segundo ejemplo, es “el mundano: recostada en un diván, indolente y seductora. Tiene toda la elegancia y la indolencia que anuncia la llegada de la *belle époque*”, que concordaría con un primer proyecto de este cartel del que disponemos una imagen fotográfica perteneciente al archivo de José Abad (fig. 59).

Esta primera producción cartelística, encuentra su contrapunto estilístico, en un segundo conjunto de carteles que se sitúan en las antípodas estéticas del anterior. A grandes rasgos, podemos definir este lenguaje como abiertamente opuesto al anterior, una contraposición plástica que, a pesar de todo, se enmarca en el mismo contexto histórico y cronológico. Sin embargo, estas producciones vienen definidas por la búsqueda de un lenguaje mucho más sintético, alejado de la tendencia barroquizante que presidía la obra perteneciente al primer modelo. Uno de los primeros carteles de esta categoría estética, el cartel fechado en 1903 para las fiestas de Carnaval del Centro Gallego en Madrid (fig. 60), es mencionado por Villanueva y González (2006, p. 279). Los investigadores sostienen que: “Se trata de una obra de fuerte imagen pictoricista”, en la que las tres figuras protagonistas de la escena, un hombre, con porte aristocrático, y dos mujeres; una de las cuales, en primer plano, como especifican los citados autores en el mismo párrafo, presenta notables concomitancias “por su tratamiento a la imagen femenina del famoso cartel de Ramón Casas<sup>8</sup> para Anís del Mono de 1898, y un encuadramiento neutro sobre el que van los textos cuyas letras denotan la influencia del modernismo tan en boga por entonces.”



Fig. 59. Una segunda opción del cartel en un formato horizontal.

---

<sup>8</sup> En la misma línea también podemos nombrar el cartel de la *Nueva Plaza de Toros* de Barcelona de 1987, también de Ramón Casas.



Fig. 58. El cartel original carente de tipografía.

El cartel encarna todas las características de un modelo ambivalente en el que priman la simplicidad formal y el esquematismo lineal de las figuras, como la femenina situada a la derecha del plano compositivo, que adopta unas formas muy sinuosas conviviendo con un cierto decorativismo, sin llegar a unos niveles excesivamente exagerados. La prueba es que el mantón que luce la modelo femenina es un complemento accesorio, que lejos de distraer al espectador, se convierte en centro de interés visual y en intencionado elemento cromático destinado a resaltar la elegante plasticidad de una figura que aparece sugerentemente resaltada sobre un llamativo plano azul de fondo. El diseñador, rompe el encuadre de la compacta composición al desplazar ligeramente a la figura femenina de la derecha fuera del plano azul intenso sobre el que están dispuestos los protagonistas.

Por otra parte, es importante señalar que, aunque puede ser concebida como una obra temprana, de acuerdo con Villanueva y González, este cartel contiene unos rasgos que van a ser definidores en la faceta comunicativa de Bertuchi como diseñador gráfico: “el

carácter fuertemente pictórico de la imagen normalmente encuadrada por bandas o marcos en los que se concentran los textos”. (Villanueva & González, 2006, pp. 279-280)

También es significativo apuntar las muestras de folklorismo, en cierta manera herederas de la reivindicación que la ilustración del XIX había hecho de los tipos populares. Hay elementos que denotan una influencia costumbrista y otros más estereotipados como la representación femenina con tipología de “maja” o *manola*, el atuendo del mantón y el sombrero. Por tanto, esta creación entraría en este apartado de lo folklórico o costumbrista. Aunque, a pesar de todo, el diseño no puede sustraerse a cierto sentido decorativo procedente del modernismo, visible en el empleo de una tipografía con carácter *art decó*, distribuida sobre un encuadre neutro en las zonas superior e inferior del cartel.



Esquema compositivo.

Fig. 60. Cartel de Carnaval de Madrid de 1903 para el Centro Gallego (131x 92 cm.).

Raúl Eguizábal<sup>9</sup>, apunta que fue en la ciudad de Madrid de principios de siglo, donde el carnaval se convirtió en “uno de los temas favoritos de los artistas comerciales”. Aunque el citado investigador destaca que es,

el carnaval del Círculo el que abre el camino a un número excepcional de artistas del cartel<sup>10</sup>: Juan Francés en 1902; el gaditano Eulogio Varela en 1904; el madrileño, aunque nacido en París, Carlos Verger en 1906; Agustín López y Fernando Alberti en 1908, entre otros muchos. Estos carteles del Círculo participan plenamente del festín modernista, elegantes, vistosos, sin caer en el exceso decorativo al que tan proclive era este estilo. (Eguizábal, 2014, p. 109)

El investigador Eguizábal nos precisa el origen del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, que fue constituido “como una forma de paliar las dificultades de financiación de esta sociedad” (Eguizábal, 2014, p. 72). A parte de las actividades propiamente culturales, el Círculo organizaba una serie de actos de carácter social entre los que Eguizábal distingue como “los bailes de máscaras pasaron a ser un acontecimiento de las fiestas de carnavales en Madrid. El primero se celebró en 1891 en el Teatro de la Comedia, y en los años siguientes alternó esta sede con la del Teatro Real” (Eguizábal, 2014, p. 72). Con la finalidad de dar a conocer estos eventos, se origina la moda de los carteles anunciadores de estas celebraciones.

Continuando estas breves anotaciones sobre los inicios cartelísticos de Bertuchi, otra etapa que podemos establecer, es la vinculada a su estancia durante años en la ciudad de San Roque y a su actividad en el mundo cofrade iniciada en 1914, “año en el que

---

9 En esta misma página el investigador R. Eguizábal (2014, p.109) cita a Bertuchi como autor de este cartel: “Mariano Bertuchi, llamado el pintor de Marruecos (pintó un considerable número de carteles turísticos sobre el protectorado), granadino de nacimiento, realiza uno para el Centro Gallego de Madrid en 1903.”

10 Eguizábal, también puntualiza en este sentido que este fervor por los carteles dedicados al carnaval y otros eventos festivos de esta índole se extendió también a Cataluña, plasmándose “en dos actividades que articularon y proyectaron a la sociedad el impulso inicial: los concursos y las exposiciones”. Como ejemplos, el investigador nombra al concurso de años del Mono (1897), al que precedieron, en 1898, el de Codorniu, y en 1900, el de los Carnavales, el de la Caja de Previsión y Socorro o el de la Casa Fiter i Planas. Ese año y el siguiente se convocaron los de los Cigarrillos París, desde Buenos Aires, por iniciativa del industrial catalán Manuel Malagrida. En la segunda convocatoria el alcance fue realmente internacional y se presentaron los mejores ilustradores de muchos países. En 1902 se realizaron otros para las fiestas de la Merced y para el papel de fumar Roca. En 1903 fue el de la Perfumería Ladivfer, que ganó Francisco de Cidón. Eguizábal afirma que “la expectación y a veces la polémica que suscitaban estos concursos demuestran el interés levantado por el cartelismo”. (Eguizábal, 2014, pp. 107-109)

comienza su andadura una nueva Junta Directiva de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores, de la que es elegido uno de sus miembros” (Pleguezuelos, 2013, p. 56). Dentro de la cofradía se configuraría una comisión, de la que formaría parte el propio Bertuchi, aportando su percepción innovadora. Como señala el investigador Pleguezuelos, Bertuchi confeccionará los programas de mano y carteles de Semana Santa de 1915, 1916, 1917 y 1918<sup>11</sup> de San Roque (fig. 61-64).

En 1917 utiliza como modelo a su propia esposa, Esperanza Brotons, en un cartel de Semana Santa de la ciudad campogibraltareña (fig. 65). La figura femenina plasmada en el cartel responde a un estereotipo de mujer decimonónica de caderas anchas y cubierta de la cabeza a los pies, la cual se establece en un primer plano, con pose de bailarina rusa a lo “Anna Paulowa”, y tipología costumbrista. Vestida de un negro riguroso, como requiere la costumbre española de la época, y con mantilla, destaca sobre un sintético plano de color amarillo. Dicha imagen de mujer, vuelve a presentar concordancias plásticas con las protagonistas del famoso anís del Mono de Casas.



Fig. 65. Cartel de Semana Santa de 1917, donde su mujer, Esperanza Brotons, ejerce de modelo.

<sup>11</sup> Su colaboración con la Semana Santa sanroqueña no sólo se limitará a la creación de esta singular colección de carteles de Semana Santa, sino, que también restaurará imágenes religiosas entre las que el investigador Pleguezuelos (2013, p. 56) cita la restauración de la imagen de Nuestro Señor de la Humildad y Paciencia, entre otras.



Similares características formales pueden extrapolarse al referirnos a los demás carteles de Semana Santa de San Roque<sup>12</sup> antes aludidos y que, como el anterior, también comparten una idéntica estructura formal y tratamiento compositivo semejante.

Apreciándolos en su conjunto, puede concluirse que el sintetismo gráfico, acompañado de una economía de medios, es uno de los rasgos que mejor definen este tipo de carteles. En este mismo sentido, uno de los aspectos que más sorprenden es la simplicidad que les rodea, cuya estructura compositiva y formal de las figuras protagonistas de las escenas cartelísticas se muestran sin apenas artificios, desprovistas de ese recargado repertorio ornamental tan propio del modernismo que entorpecía la dimensión funcional de la comunicación plástica.



Fig. 61-62. Cartel y programa de Semana Santa diseñados por M. Bertuchi fechados en 1918 y 1925.

12 Bertuchi se instala con su familia en San Roque durante el otoño de 1911. En relación a su vida en San Roque, según nos menciona Pleguezuelos (200, p. 50), “será a partir de 1914 cuando Mariano Bertuchi tenga una notoria presencia social, siendo sus facetas más significativas la de concejal, cofrade y, ya en 1917, miembro del Consejo Local de los Exploradores de España, una actividad muy poco conocida en la vida de don Mariano. No obstante, acabándose el año 1918 abandona San Roque y se traslada a Ceuta”.

Si bien, estos carteles parecen adoptar un procedimiento intermedio entre el lenguaje más convencional y las nuevas tendencias plásticas que se introducen en el escenario artístico español de la época.

En otro orden de aspectos, Pleguezuelos (2013, p. 56) nos detalla que Mariano Bertuchi también se ocupará del diseño del vestuario de los soldados vestidos de romanos que procesan tanto a pie como a caballo y su mujer participará activamente bordando “el estandarte de los romanos con las iniciales SPQR, inaugurado en la procesión de 1916”. (Pleguezuelos, 2013, p. 56)

Los elementos iconográficos de los carteles observamos como varían según el año de creación del cartel: el primer cartel en 1915 será un nazareno sujetando un cirio, en 1917 la protagonista será un estereotipo de mujer decimonónica y, en los años 1918 y 1925 (programa de mano) la figura masculina del soldado romano portando el estandarte.

Aunque la iconografía de los carteles se modifique según el año de realización, la estructura formal será muy similar en el conjunto de esta obra cartelística: figura protagonista de la escena posicionada en el margen derecho ocupando la totalidad del espacio compositivo del cartel, predominando un esquema constitutivo piramidal o triangular de las figuras en el plano con el juego de las diagonales trazadas por los elementos accesorios, tipo estandarte -en el caso de las figuras de romanos-, o cirio -en el caso de los nazarenos-, en contraposición con la verticalidad predominante de las figuras.

La monótona utilización de este esquema compositivo, sólo es interrumpida por el cartel realizado en 1916, eligiendo en esta ocasión un formato de gran horizontalidad, con la imagen procesional de un grupo de nazarenos y soldados vestidos de romanos a caballo, enmarcada por dos faldones en ambos márgenes, superior e inferior, situando el texto en su interior.



Fig. 63-64. Carteles de Semana Santa de 1915 y 1916 en diferentes formatos.

Otra etapa en su carrera como cartelista es la establecida por Villanueva y González (2006, p. 280) hacia 1915, cuando realiza el “Cartel de la Feria y Fiestas de Algeciras” (fig. 66), del que se tiene constancia a raíz de las investigaciones de José Luis Gómez Barceló (1992, pp. 33-36). No obstante, como bien anota el propio José Luis Gómez “la falta de conservación de estos impresos en toda la zona del Estrecho nos impiden rastrear entre los exponentes de la cartelera de festejos taurinos, patronales y de juegos florales de los que Bertuchi debió dar a la imprenta algunos ejemplares”. (Barceló, 1992, p. 36)

Posee España, como bien señala Raúl Eguizábal (2014, p. 50) “una añeja y peculiar tradición cartelística que se debe a la costumbre de la fiesta de los toros”, siendo en España “el cartel taurino el de más vieja reciedumbre<sup>13</sup>”. En relación a los elementos visuales del cartel de toros, nos especifica Eguizábal (2014, p. 53), que “fue, con el paso del tiempo, ganando en riqueza visual hasta constituirse en las últimas décadas del XIX, y con la ayuda de la cromolitografía, en una modalidad de cartel ilustrado.”

13 El autor cita como el cartel más antiguo que se conoce el de 1737, que anunciaba una corrida en Madrid. También en 1761 data a un cartel de toros sevillano, “considerado durante años pionero, hasta la aparición del anteriormente mencionado” y otro de 1765 también de la plaza de Madrid”. Estos carteles respondían a un prototipo de carteles tipográficos, de aproximadamente 30x40 m. horizontales de composición y en letras romanas, sin otros adornos que alguna orla, encabezados habitualmente con la referencia “S. M. El Rey”, pues para la organización de las corridas se necesitaba el permiso real. (Eguizábal, 2014, p.50)

Desde un punto de vista artístico, el cartel de toros se ha caracterizado estructuralmente de cierta rigidez, “lo que le ha impedido evolucionar al ritmo de los cambios estéticos que, sin embargo, fueron determinando el estilo de otros<sup>14</sup>”. (Eguizábal, 2014, p. 54)

“El cartel de toros, dentro de su habitual rigidez iconográfica y estilística, contó asimismo con grandes especialistas como Emilio Porset y un joven Ruano Llopis que empezó su trayectoria hacia 1910” (Eguizábal, 2014, p. 99). Esta tipología de cartel a la que alude el investigador Eguizábal, “muestra su disposición a darle una vuelta de tuerca a los temas tradicionales”. En esta época, la mujer, como podemos apreciar en el cartel de toros diseñado por Mariano Bertuchi, “se ha vuelto también un elemento recurrente en el cartel de toros, y no hay pintor que se resista a pintar alguno en el que ella no sea la protagonista” (Eguizábal, 2014). Era costumbre que el lugar que ocupara la representación de la mujer fuera como espectadora, pero en el cartel de toros de Bertuchi la mujer cobra total protagonismo de la escena comunicativa.

La escena cartelística está compuesta por tres personajes protagonistas, un hombre y dos mujeres, sobre un plano de fondo en el que se aprecia el Peñón de Gibraltar en la lejanía. Las mujeres, ataviadas con los característicos accesorios, mantón y peineta, en primer plano, con el mismo registro que la figuras femeninas apreciadas hasta el momento dentro de la cartelería bertuchiana, es decir, respondiendo al arquetipo de imagen de mujer que presenta notables concordancias estéticas con las protagonistas del anuncio publicitario de anís del Mono, de Ramón Casas.

Precisamente, este artista realizó un cartel de toros en Barcelona, citado por Eguizábal (2014, p. 100), titulado *Barcelona. Nueva Plaza de Toros*, 1897. La figuras del cartel de Bertuchi están enmarcadas por dos franjas en las zonas superior e inferior, que las envuelve y acota, siendo el espacio destinado a la tipografía. Como peculiaridad tan solo reseñar un recurso visual que utiliza Bertuchi cuando, hace que el mantón de la

---

14 A finales del siglo XIX, apunta Eguizábal (2014, p. 55), que fue por influencia de los grandes maestros como Daniel Perea o Marcelino de Unceta, cuando se creó “el canon de cartel de toros, sobre todo en lo que se refiere a la iconografía, a partir de la cual casi no ha habido modificaciones, y de hecho algunos intentos de renovación, ya en el siglo XX, fueron recibidos con frialdad o rechazo frontal”.

mujer situada a la derecha salga de la escena y ocupe la banda inferior, juego compositivo que, por otra parte, ya pudimos apreciar en el cartel dedicado al carnaval de Madrid de 1903.



Fig. 66. Cartel de Toros y Ferias. Algeciras, 1915.

Esta predilección por la representación de la imagen femenina se corresponde también, como sostiene Nuria Prats (2013), “con la línea estética modernista de ensalzamiento de lo femenino, que después también se daría en los años treinta con el Art Déco”. Y más concretamente, puntualiza la autora citada, esas imágenes femeninas de la época “responden a los rasgos prototípicos de la mujer del sur peninsular, de la andaluza, quien ya estaba fagocitando cualquier otra peculiaridad regional para representar a la española, siguiendo el modelo romántico”<sup>15</sup> (Nuria Prats, 2013). Criterio que, por otra parte, se puede adaptar perfectamente al modelo prototípico de mujer diseñado por Bertuchi en esta etapa de su proyección artística. En otro registro comunicativo del autor, este mismo arquetipo de mujer fue plasmado en sus peculiares series de postales (fig. 67-69) bajo el epígrafe de “Costumbres Andaluzas” publicadas por Juan Bargañó en Barcelona<sup>16</sup>.

15 Nuria Prats Fons, «El ojo que mira: La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo». Recuperado de URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1042>. (Visitado el 22-8-2015)

16 José Luis Gómez Barceló (1992, p. 48-49) nos precisa que: “En los mercados de postales y coleccionismo suelen aparecer con frecuencia postales impresas por estos los talleres que, generalmente,

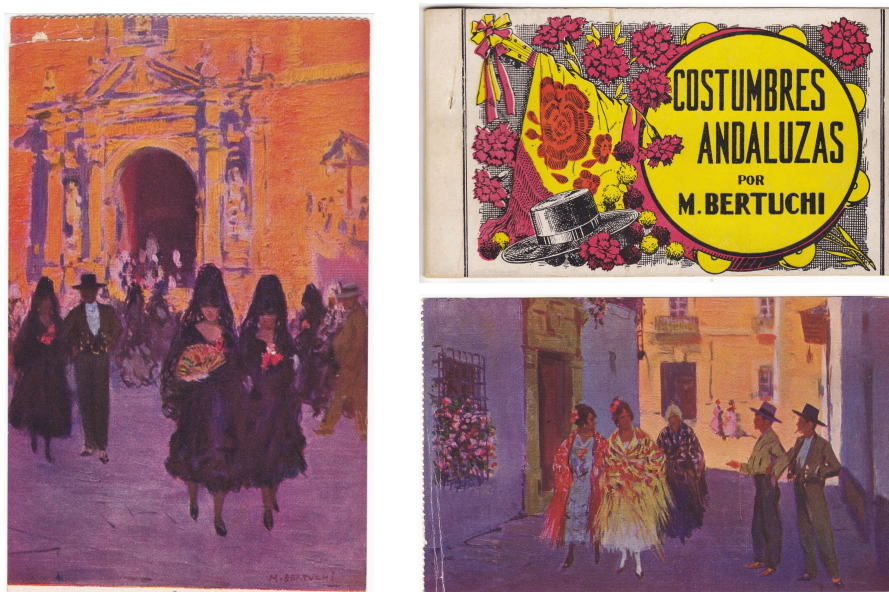


Fig. 67-69. Portada y postales de *Costumbres Andaluzas*. Postales, “Semana Santa” y “El piropo” .

Los autores Villanueva y González (2006, p. 280), apuntan en este sentido, sobre esta edición de postales, que Bertuchi desarrolló en ellas un planteamiento similar al de algunos carteles pertenecientes a sus inicios, como el Cartel de la Feria y Fiestas de Algeciras. A través de sus postales, precisan los autores, que Bertuchi plasma “la mujer andaluza, los toros, los mantones y mantillas, etc., una temática diferente a su típica imagen norteafricana, pero sin dejar de lado el costumbrismo, ni su pasión por la luz, el color y la forma abocetada”. (Villanueva & González, 2006, p. 280)

En su etapa en Ceuta, también tenemos constancia de la realización de un cartel muy peculiar, encargo del Comité Local de Turismo, editado por S. Durá-Valencia, y que como nos especifica Pleguezuelos (2013, p. 146) se editará en dos tamaños; el cual en el

---

se ofrecen en cuadernillos completos”. El autor establece cuatro series divididas en dos grupos: “*Costumbres andaluzas*. Se presentan en forma de Carnet postal, numerados en dos grupos diferentes con diez tarjetas cada uno. La temática de las mismas es costumbrista, con títulos como *Semana Santa*, *Sevillanas* o *Pelando la pava*... Acostumbran a llevar la firma de Bertuchi y presentan un colorido abigarrado. Las cubiertas de los dos, aunque de dibujo, no son del pintor.” Y, “*Taurinas*. Como es obvio, se trata de colecciones postales referentes a la fiesta del toro. Sus escenas completan faenas tanto de a pie como de a caballo, sin despreciar los momentos más sangrientos como la muerte del toro, la cogida del torero y la imagen de los caballos tumbados en el ruedo cuando aún no se exigía el uso del peto. Las características de número de imágenes y cubiertas coinciden con las anteriores”. La primera serie a la que alude el cronista es la que podemos interrelacionar con algunas imágenes plasmadas en estos carteles costumbristas de su primera época.

apartado del análisis de una selección de su obra cartelística, en páginas posteriores, analizaremos más en profundidad.

No obstante, el período más importante de la trayectoria de Bertuchi como cartelista se iniciará, como evidencian Villanueva y González, en los años veinte, “sobre todo en su segunda mitad cuando tras el desembarco de Alhucemas y la pacificación del territorio controlado por España al norte de Marruecos, se decide como destaca Bellido Gant, poner en marcha la promoción turística del Protectora” (Villanueva & González, 2006, p. 280). Será, pues, en este período, con el Patronato Nacional de Turismo, cuando Bertuchi desarrollará “de forma efectiva su producción como cartelista”. (Villanueva & González, 2006, p. 281)

Por lo tanto, en Marruecos, Bertuchi realizará carteles para el Patronato de Turismo de los años 20, como el que lleva el escudo monárquico español sobre el anagrama P.N.T. correspondiente al Patronato Nacional de Turismo y el encargado durante la Segunda República, con el tema de Larache, por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán .

Más conocidos, nos determina Barceló, son los realizados a partir del Alzamiento Militar de 1936, todos ellos litografiados en Valencia, por el Taller de S. Durá. De los carteles relacionados con el Comité, destaca Barceló que, “las calles y mezquitas de Tetuán (fig. 70), con el contraste de las montañas y las edificaciones -entonces no tan enaladas- de Xauen, conforman sus motivos predilectos” (Barceló, 1992, p. 36). Larache y Tánger (fig. 71) provocan la curiosidad del espectador asomándose desde sus puertas, sin abandonar el retrato costumbrista que acentúa en las dedicadas a Alhucemas y Alcazarquivir. Por último, en Arcila mostrará el espigón que se apoya en las murallas, mientras que Ketama, siempre vinculada la Monte de Llano Amarillo mostrará una pequeña caravana a través de las nieves y bordeando sus pinares. (Barceló, 1992, p. 36)



Fig. 70-71. Carteles posteriores a la Guerra Civil.

Respecto a la época de la Segunda República, destacan sus carteles para el Comité Oficial de Turismo de Tetuán (fig. 72-74). La nueva línea estructural cartelística responde ahora a dos bandas oscuras, una superior y otra inferior. En el primero de los impresos, figura como impresor Mirabet, litografía valenciana, y en él aparece, en la parte inferior el Comité Oficial de Turismo (Tetuán), que lo patrocinaba y, debajo, el texto: LARACHE: PROTECTORADO DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA EN MARRUECOS. Por vez primera, figura el anagrama del Comité, que analizaremos en una sección a parte.

Con el cambio de talleres a la litografía, valenciana también, de S. Durá, se producen modificaciones en el diseño. Durante toda la República se continuará viendo en la franja superior la leyenda Marruecos protectorado Español, mientras que en la inferior se distinguen dos campañas diferentes: en la primera, sobre la vista pintada por Bertuchi, aparecerá el nombre de la ciudad a que corresponde, mientras que el texto tendrá la frase “A hora y media de España”, completado por el anagrama, que cambia su circunferencia por otra doble, con la interior de trazo más grueso a la exterior, y el título del Comité. En una segunda tirada, el lema alusivo a la distancia entre la Península y Marruecos se sustituye por el nombre de la ciudad representada, en grandes caracteres, como los del Comité Oficial. (Barceló, 1992, p. 37)



Durante el Gobierno del general Franco se mantendrá la autoría y estilo de Bertuchi, incluso los talleres para su confección, aunque se produzcan determinadas variaciones. Desaparece la banda superior, por término general, y en la inferior, con los mismos caracteres rectos del período republicano, continuará apareciendo la ciudad que lo motiva y, en un tamaño menor, “Marruecos Protectorado Español”.

El término Comité Oficial de Turismo deja de exhibirse pero, curiosamente, las siglas se mantienen dentro del logotipo en el que sólo varían los adornos de los triángulos exteriores de la estrella por otros más sencillos. Otra novedad de esta época es que, algunos de ellos -muy pocos- cuentan en la firma de Bertuchi con la fecha de ejecución.



Fig. 72-74. Carteles del Comité Oficial de Turismo de Tetuán con la mención Protectorado de la República Española en Marruecos. Tetuán, Larache y Xauen.

No obstante, además de los carteles propios del Protectorado, podemos encontrar otros que realizó para otros organismos e instituciones como los dos de *Ala Littoria, servizi aerei* (168 x 64 cm.), uno con una vista de Sevilla (fig. 75) y el otro con una vista de Tetuán, fechados en 1939 (Pleguezuelos, 2007, p. 125). Asimismo, Bertuchi realizó diseños cartelísticos para diversos organismos e instituciones, como el que hiciera para la Exposición Hispano-Marroquí de octubre de 1932 (fig. 77), que tuvo lugar en el

Palacio de Cristal del Retiro de Madrid y el de la Feria de Muestras celebrada en Tetuán en septiembre de 1934. También hemos de citar la confección de un cartel para la Valenciana S.A. (Litografía de S. Durá-Valencia) (fig. 76), empresa que publicitaba los “Servicios diarios por ómnibus de gran lujo” entre las poblaciones del Protectorado francés y español de Marruecos. (Pleguezuelos, 2013, p. 150)



Fig. 75 (izq.). Cartel para *Ala Littoria, servizi aerei*. Fig. 76 (dcha.). Cartel para la Valenciana S.A.

Concluyendo, Bertuchi efectúa con maestría estos carteles sumándose al elenco de pintores de diferentes nacionalidades que optaron por este medio de comunicación visual y expresión artística como Toulouse-Lautrec y Manet en Francia; Durand y Crane en Inglaterra; Hohlwein, Bakst, Steinlen y Carriers en Alemania, Rusia, Suiza y Bélgica respectivamente; o en España los grandes genios de la especialidad José Renau y Rafael de Penagos.

Otra característica de estas obras, como bien apunta Gómez Barceló, será su reproducción en otro tipo de registros comunicativos, “como en las postales y cubiertas, y la aparición de algunos como obras pictóricas propiamente dichas”, a través de las cuales y, de acuerdo con el cronista Barceló, siempre nos quedará “la duda de si

aprovechó un cuadro previo o si, por el contrario, el boceto del cartel fue considerado obra independiente con posterioridad”. (Barceló, 1992, p. 40)



Fig. 77. Cartel de la Exposición Hispano-Marroquí, 1932.

### **2.2.2.- La Visión del Marruecos Colonial en los carteles turísticos de Mariano Bertuchi: Ceuta, Tetuán y Ketama.**

Hemos podido comprobar en líneas precedentes, que la labor de Bertuchi como diseñador de carteles se proyecta a lo largo de los diversos regímenes políticos y diferentes gobiernos presentes en España durante la época del Protectorado. Así es constatado por autores como el profesor Juan Rey (2012, p. 241), el cuál nos menciona que Bertuchi: “Trabaja para la Comisaría Regia de Turismo bajo la dictadura de Primo de Rivera, para el Comité Oficial de Turismo bajo la Segunda República y para el Instituto Nacional de Turismo bajo la dictadura de Franco”, cuya continuidad subraya Rey, “expresa de manera evidente la consolidación de Bertuchi como pintor oficial de Marruecos”.

Juan Rey (2012, p. 242), sostiene que a pesar de la diversidad de regímenes (monarquía, dictadura militar o república) y de la cantidad de piezas cartelísticas efectuadas, “su temática no varía”. Constantemente mostrando “la misma imagen, imagen que, si bien es una (el Marruecos “orientalizado””, manifestándose de diversas formas que, el citado autor, clasifica en cinco apartados distribuidos de la siguiente manera: 1. Promoción genérica del país (dos carteles: en 1936 y 1940); 2. Promoción de ciudades: Tetuán (fig. 78-79) (cuatro carteles: dos en 1933 y dos 1936), Xauen (cuatro carteles: dos de 1936 y dos en 1940), Larache (dos carteles: en 1936 y 1939), Alcazarquivir (fig. 81) (dos carteles: en 1936 y 1939), Arcila (fig. 80) (dos carteles: en 1936) y Ceuta (un cartel: en 1935); 3. Promoción de comarcas: Ketama (tres carteles: en 1940) y la Vega de Alhucemas (un cartel: en 1940); 4. Promoción de exposiciones y fiestas: Exposiciones Hispano-Marroquí en el Palacio de Cristal de Madrid (un cartel: en 1932), Gran Feria de Muestras de Tetuán (un cartel: en 1934), y Grandes Fiestas de Septiembre de Tetuán (un cartel: 1934); 5. Servicios: Autobuses *La Valenciana* (un cartel: en 1935).

De acuerdo con los postulados de Rey, la cartelería turística de Bertuchi, “no es sino la versión publicitaria de su única temática”, ya que, Bertuchi seleccionó Marruecos como

eje vertebrador de sus comunicaciones plásticas. Por tanto, como apunta Rey (2012, p. 242), “su cartelería turística viene a ser la visión promocional de la única realidad que, a lo largo de su vida, abordó desde otras actividades (pictórica, gráfica o filatélica)”.



Fig. 78-79. Carteles del Comité Oficial de Turismo de Tetuán con la leyenda Marruecos Protectorado Español. A hora y media de España. Tetuán.

De los cinco apartados en los que Juan Rey ha dividido la faceta cartelística bertuchiana, en la cual nos hemos apoyado, seleccionaremos los tres primeros puntos, de los que extraeremos un repertorio de carteles con la intención de desarrollar un estudio más exhaustivo de esta faceta comunicativa de Bertuchi e intentar a través de su análisis, corroborar algunas de las hipótesis que el investigador Juan Rey ha trazado en su ensayo “La imagen de Marruecos en los carteles turísticos del Protectorado español”.

A groso modo, el investigador Rey sustenta que sobre la proyección de los carteles turísticos realizados por Bertuchi en la época del Protectorado, promovida por las instituciones españolas durante el período colonial, subyace “el objetivo del discurso oficial de ofrecer una imagen amable del Marruecos español con el fin de atraer inversores, colonos y turistas”.

Un discurso sustentado sobre la ideología colonialista que generó la construcción de una imagen “institucional” atrayente con la finalidad de hacer marchitar su representación opuesta, la percepción negativa, cuyo origen, nos especifica Rey (2012, p. 237), “es el resultado de la confluencia de dos corrientes similares conceptualmente, aunque distantes en el tiempo”:

La primera es el enfrentamiento bélico<sup>17</sup> surgido a raíz del proceso de colonización a mediados del siglo XIX y comienzos del XX; y la segunda -consecuencia de la primera- es la recuperación de las viejas leyendas medievales relativas al *moro fiero*. (Rey, 2012, p. 237)

El nuevo intento de expansión de España en Marruecos, denominado como la penetración pacífica fue, en palabras de Juan Rey, una forma sutil, “aunque no por ello menos contundente, de las potencias europeas de asentarse en otros países apoyándose en el falaz criterio de que las naciones civilizadas y desarrolladas deben civilizar aquellas otras que no lo son o no lo están”. (Rey, 2012, p. 237)

En consecuencia se proyectó, según Juan Rey, una imagen para consumo interno, generada para consumir un triple objetivo:

a) contentar y contener a una población que es reacia a participar en una guerra que le es lejana y ajena, b) exculpar a los políticos y militares de sus ineptias y errores, y c) culpar al otro -cruel, feroz, criminal- de la pérdida de tantas vidas, tanto esfuerzo y tanto dinero. (Rey, 2012, p. 238)

Así pues, cuando las condiciones de la colonización le son favorables al Estado español, la Administración Colonial Española propiciará la creación de una imagen afirmativa de la Zona de Protectorado español en Marruecos. Es esta nueva representación del país marroquí la que se trazará a través de carteles turísticos, series

---

<sup>17</sup> El autor se refiere a la Guerra de África (1859-1860). Rey recoge unas palabras de Eloy Martín Corrales (2002, p.73), que manifiestan en relación a las consecuencias del desenlace bélico como “la victoria española no solo supuso una frustración ante lo que se creía escasa ganancia conseguida en el tratado hispano-marroquí, sino que tampoco sirvió para zanjar todos los problemas pendientes con los habitantes del norte de Marruecos. Ambos factores contribuyeron a empeorar notablemente la imagen de los marroquíes”.

filatélicas, revistas propagadoras de la ideología colonialista y tarjetas postales.

Los carteles turísticos de Bertuchi (fig. 82-84), según Rey (2012, p. 239), “han terminado configurando la imagen (colonial) de Marruecos”. Conforme a una apreciación de Martín Corrales recogida por Juan Rey en el ensayo aludido, a través de los carteles turísticos de Bertuchi, éste “consiguió concretar en su extensa obra [...] la imagen exterior del Marruecos jalifiano” y, al mismo tiempo, “contribuyó decididamente a imponer una imagen respetuosa de Marruecos”. (2002, pp.121 y 146 citado en Rey, 2012, p. 239)

Un dato importante que apunta Rey, y hemos de destacar, es la consideración por parte de muchos críticos de arte, -y de cronistas de prensa de la época-, sobre la concepción que poseían de Bertuchi, al que denominaban de manera unánime como “el pintor oficial de Marruecos”. Esta apreciación es significativa, como evidencia Rey, “pues en ella queda reflejada la visión “oficial” de Marruecos, es decir, en ella se encarna -mediante la selección y ordenación de los elementos- la ideología de las instituciones españolas.” (Rey, 2012, p. 239)



Fig. 80 y 81. Carteles del Comité Oficial de Turismo de Tetuán con la leyenda Marruecos Protectorado Español. Arcila, Alcazarquivir.

Si compendiamos las frases<sup>18</sup> de otros autores que describen a Bertuchi, enunciadas por Rey (2012, pp. 242-243) en su ensayo, entre las que distinguimos que era “el pintor oficial de Marruecos”<sup>19</sup> o que a través de su obra “consiguió concretar en su extensa obra la imagen del Marruecos jalifiano”, o que su labor era “un completo catálogo turístico del Marruecos de la época” o “un verdadero catálogo de escenas costumbristas marroquíes plasmado con maestría por el que fuera su mejor pintor”; nos debemos cuestionar, al igual que Rey, cuál es la visión o representación plástica seleccionada y construida por Bertuchi y las autoridades oficiales coloniales.

Es a partir de estas premisas, donde nos debemos de cuestionar realmente cual fue la percepción visual del Marruecos colonial proyectada por las autoridades responsables de esta planificada y orquestada casi campaña de marketing publicitaria, que conformó la marca “Marruecos-Protectorado Español” a partir de la segunda década del siglo XX, donde parece evidente que, fue Bertuchi, uno de los personajes que “marca el ideario político y cultural”. (Sánchez, 2006, p. 1058)

A continuación damos paso al análisis<sup>20</sup> de una selección de carteles diseñados por Bertuchi vinculados a su visión marroquí, con la intención de indagar cual fue la imagen que nos ofrece el diseñador, a través de sus seductoras y cromáticas narraciones

---

18 En el mismo sentido, también aportamos a estos argumentos, otros que fueron publicados, por ejemplo, en *La Vanguardia* en 1948, en homenaje a Bertuchi, donde afirma el periodista Vial de Morla que “Mariano Bertuchi es el pintor español que ha recogido mejor la luz y la vida de Marruecos”. Manifestaba el periodista que: “Pocos hombres, posiblemente ninguno, dejarán de su paso por Marruecos una huella tan profunda como Mariano Bertuchi, ninguno como él ha incorporado toda una vida y toda una obra, brillante e incansable, a este país que tiene tan hondamente adentrado en su corazón”. Véase en Vial de Morla, (2 de julio 1948). Homenaje a Bertuchi. *La Vanguardia*.

19 Marino Antequera, en un artículo publicado en Granada (21 de junio de 1955), lo denominaría “el creador de la pintura representativa de Marruecos”.

20 Para el estudio de los documentos relacionados con los carteles de Bertuchi -aunque consideramos el método Panofsky (1998)- hemos seguido el modelo establecido por Raúl Eguizábal efectuado en su libro *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*. Del modelo constituido por Eguizábal, el cual se basa en una “rejilla de análisis e interpretación”, hemos seleccionado las siguientes categorías: Elementos constitutivos del cartel (registro textual); Iconografía (registro visual); Rasgos estilísticos, y Comentario (ensayo de interpretación de estos documentos cartelísticos en función de las inferencias que pueden hacerse sobre los propios datos en ellos incluidos). Véase en Eguizábal, R. (2002). *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 96-100. En el análisis técnico hemos seguido los postulados de J. Frascara sobre los elementos y relaciones que constituyen el lenguaje visual del diseño gráfico, (Frascara, J. (2000). *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Infinito). Asimismo, Dondis, D.A (2010). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili; Villafañe, J. (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. También señalamos que tanto de los carteles, como de otros soportes expresivos de Bertuchi, se han efectuado esquemas compositivos realizados por nuestra persona, y que en determinadas ocasiones acompañan a la imagen en cuestión.



plásticas, relacionadas con la crónica oficial de la Zona del Protectorado Español en Marruecos. Trataremos de vislumbrar los posibles mensajes que subyacen detrás de ese decorado teatral escenificado por el Protectorado Español.

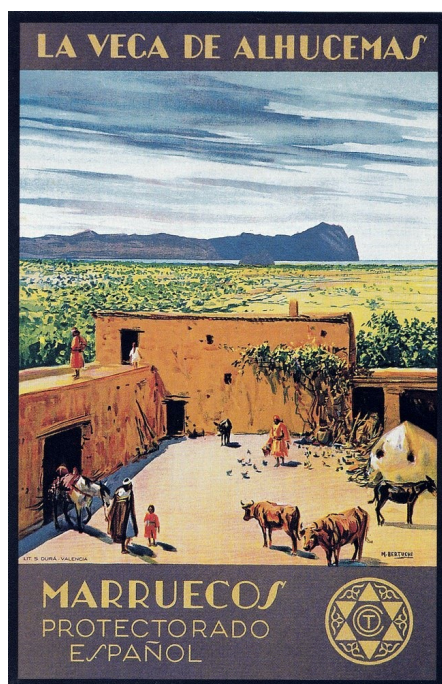
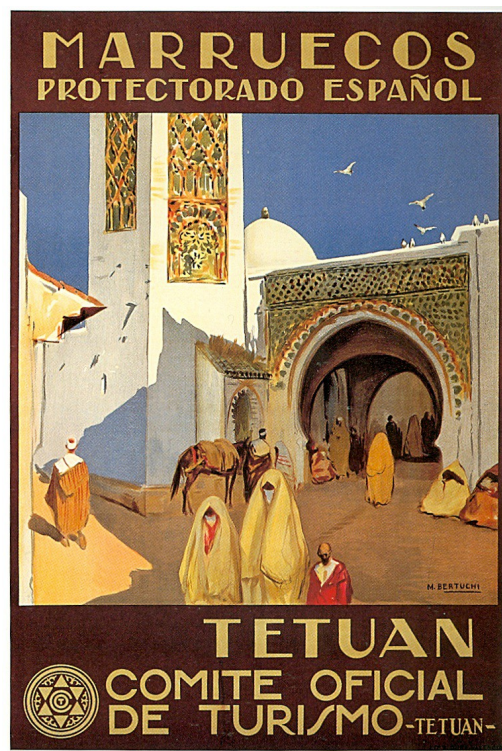
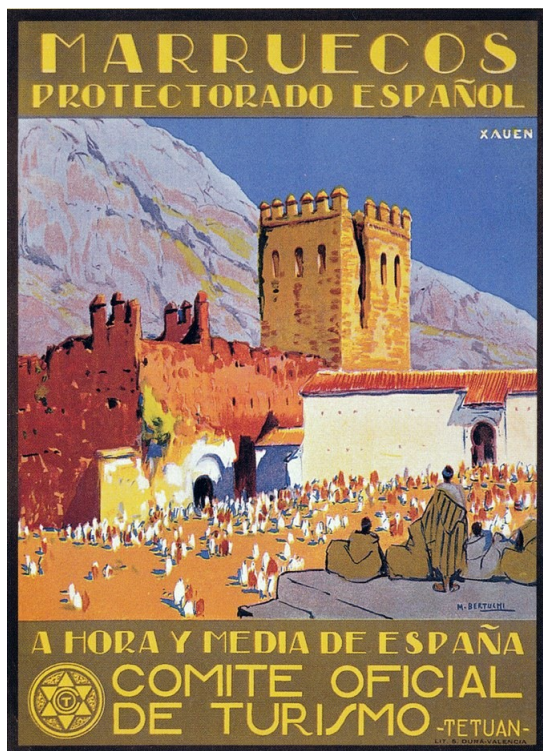
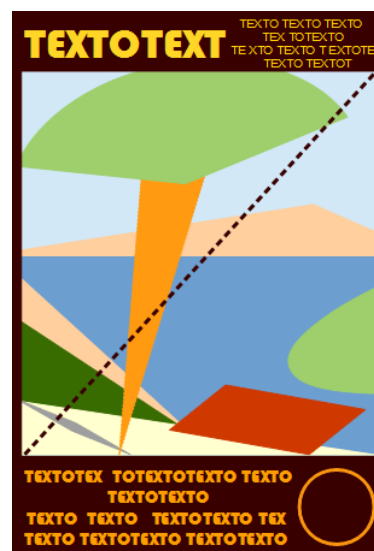


Fig. 82-84. Carteles del Comité Oficial de Turismo de Tetuán con diversas leyendas. Tetuán, La Vega de Alhucemas.

**Ceuta.**



Esquema compositivo

Fig. 85. Cartel para el Comité Local de Turismo de Ceuta.

**Elementos constitutivos.**

Su configuración es muy semejante a los carteles editados por el Patronato Nacional de Turismo, respondiendo a un prototipo de “armazón estructural” similar a los editados por dicho organismo.

Bertuchi, diseñador-escenógrafo, concibe la estructura formal del cartel (fig. 85) basada en una especie de periacto o bastidor oscuro sobre el cual superpone o adapta la imagen plástica, como si de un telón de fondo de teatro se tratara. Este rasgo

configurador, el marco, como tendremos ocasión de apreciar a lo largo de la investigación, será estéticamente, un denominador común del diseño cartelístico bertuchiano, y una característica definidora de su proceso plástico; análogo al percibido por Rudolf Arnheim (2001, p.69), es decir, como un “marco sólido que asuma el papel de ventana tras la que el mundo continúa”<sup>1</sup>, en nuestro caso, el universo africano.

Sobre un formato de cierta verticalidad, -sólo acotado por el encuadre de la ilustración, lo que le otorga una leve sensación de horizontalidad- los elementos tipográficos se ordenan por encima y debajo de la imagen -distribuidos en un faldón.

El espacio destinado a las leyendas textuales se disponen en dos franjas de color marrón oscuro, una en la parte superior del cartel, donde se puede leer la palabra “CEUTA” en letras capitales, y a la derecha, con una tipografía de menor grosor y tamaño, a modo de frase publicitaria, “EL GRAN PUERTO DE AFRICA A UNA HORA Y CUARTO DE ESPAÑA”. En la parte inferior, debajo de la ilustración, se dispone una segunda franja más ancha que la superior, en la que se puede leer “PODEIS RECORRER TODO MARRUECOS EN VUESTRO PROPIO COCHE POR MAGNÍFICAS CARRETERAS”, ubicándose a la derecha del texto el logotipo del Comité Local de Turismo de Ceuta. El símbolo del Comité, basado en el escudo de la ciudad, está rodeado por una doble circunferencia en la que se posiciona el texto -COMITÉ LOCAL DE TURISMO CEUTA- en caracteres romanos, con serif y en el mismo color del lema publicitario. Estos elementos textuales actúan, por lo tanto, de acuerdo con F. Enel (1974, p. 23), “para amplificar el mensaje principal, con el fin de garantizar una transmisión óptima del mensaje publicitario. El texto interviene para garantizar una asociación correcta del producto con el conjunto de valores y de situaciones orquestadas por el artista con vistas al efecto publicitario”<sup>2</sup>.

La tipografía elegida es una moderna tipografía de palo seco o sans-serif, con rasgos *art déco*. Compuesta con un tipo ancho y grueso, caracterizada por “una apariencia técnica y aspecto uniforme de la línea sin remate”<sup>3</sup>. En este caso el hombro de las letras

---

1 Arnheim, R. (2001). *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*: versión definitiva. Madrid: Akal.

2 Enel, F. (1974). *El cartel. Lenguaje, funciones y retórica*. Valencia: Fernando Torres Editor.

3 Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. (eds.). (2008). *El pequeño sabelotodo. Sentido común para*

es exageradamente estrecho, lo que imprime a la composición de los caracteres un aspecto extremadamente compacto. Mientras que el texto del faldón superior se muestra levemente algo más expandido, el resto de la frase del faldón inferior (fig. 86) se condensa de manera concentrada, probablemente como recurso para ocupar el recuadro o para ajustar toda la información, quedando ciertamente saturada. En el texto de la franja inferior, los contrastes entre las astas son extremos, siendo muy cortas las transversales de la “E” y la “F”. La característica fundamental de esta fuente modificada es la colocación por debajo de la línea de base de la asta transversal de la “A”, y los vientres o anillos superiores de la “P” y la “R”. Asimismo sucede con las letras “E” y la “F”, estando sus astas transversales por encima de la línea de base. Los caracteres presentan un alto contraste entre los trazos ascendentes y descendentes. Como particularidad, la exagerada composición de la letra “S”, que ha perdido su angulación natural y casi convirtiéndose en una línea recta, con un eje de construcción que forma un ángulo de 90 grados con la línea de base.

La disposición del mensaje publicitario es horizontal y posibilita la lectura. El texto, de color amarillo, destaca sobre el fondo marrón oscuro de ambos faldones, que unido a su disposición horizontal, facilita la legibilidad del eslogan.

La parte central, es la destinada a la ilustración en color. Abarca la totalidad del espacio compositivo del cartel y en ella, se puede observar una panorámica de la ciudad que se publicita. En el margen inferior izquierdo de la ilustración, el autor firma su obra, como es habitual en sus comunicaciones plásticas. El cartel editado por Litografía S. Durá de Valencia, vio la luz en dos tamaños.



Fig. 86. Leyenda inferior del cartel incluyendo mensaje publicitario y logotipo del Comité Local de Turismo de Ceuta.

### **Iconografía.**

Iconográficamente, destaca en primer plano la representación de un árbol, cuya madera es de un anaranjado rojizo. Cual árbol rilkeano fuese, se alza sobre el azul vivo del espacio escénico-plástico elegido por Bertuchi: “Árbol, siempre en medio, de todo lo que te rodea, árbol que saborea, la bóveda entera del cielo<sup>4</sup>”. (Bachelard, 1986, p. 278)

El excelso tronco del árbol, “representación de la vida inmortal, con firme y rígido eje vertical, imposibilitando que la fuerza de los vientos pueda doblegarlo” (Abad, 2000, p.96); se eleva casi en el centro de la escena. No en un lugar cualquiera, perdido y solitario. Él se aloja claramente en el foco de la acción, que se va volviendo menos densa a medida que nuestra visión se aparta de él. “Sus profundas raíces anunciadoras de caminos o senderos nuevos; es el símbolo comprometedor adquirido por él, en el espacio y el tiempo, para que otros hombres, otros lugares de este país, puedan comunicarse entre sí, y a su vez con los vecinos del otro continente”. (Abad, 2000, p.96)

Si trazamos una línea transversal imaginaria que una el vértice superior derecho con su vértice opuesto, comprobamos que la figura del árbol, que está posicionada prosiguiendo la diagonal, ocupa casi la totalidad del espacio compositivo izquierdo. El árbol de Bertuchi, al igual que el árbol de Rilke, difunde, “en orbes de verdor, una redondez conquistada sobre los accidentes de la forma y sobre los acontecimientos caprichosos de la movilidad”. (Bachelard, 1986, p. 279)

El árbol, se encuentra emplazado en el plano constituido por una carretera ligeramente inclinada sobre la que circula, en sentido ascendente, un automóvil, guiño plástico del autor a la velocidad y a la modernidad de la época. El artista introduce en la obra un elemento que atestigua el desarrollo de una sociedad innovadora y adelantada, como es la presencia del vehículo, un medio de transporte que ya comenzaba a destacar en este

---

4 Como especifica el filósofo francés Gaston Bachelard (1986, p. 278), en los *Poemas franceses* de Rilke “vive y se impone de esa manera el nogal. También allí, en torno al árbol solo, centro de un mundo, la cúpula del cielo va a redondearse siguiendo la norma de la poesía cósmica”. Véase en Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. Mexico: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.

período.

El plano inclinado en el que están ambos elementos -coche y carretera- ejercen una tensión visual que contraresta con la tensión ejercida por la leve inclinación del árbol, cuyas ramas y hojas están direccionalmente orientadas hacia el ángulo superior derecho; estableciéndose un verdadero diálogo visual entre árbol y automóvil en el juego de fuerzas compositivas, imprimiéndole un carácter dinámico a la escena.

En un segundo plano, al fondo, en la lejanía, como un telón de un escenario inmenso, la horizontalidad del paisaje de la ciudad restablece la sensación de reposo y equilibrio. Realidad plástica inundada por el azul retador del cielo, donde el mar, perenne tránsito entre Europa y África, “duerme con laxitud de siesta”. (M. de la Escalera, 1928, p. 40)

Para proporcionar profundidad a su perspectiva vista desde un nivel superior, Bertuchi ha dedicado aproximadamente 2/6 de la altura de su ilustración a la franja del cielo. El diseñador elige un punto de vista situado en una zona elevada en relación con el horizonte; de este modo privilegia el plano de la carretera como base horizontal en un primer plano, intentando equilibrar la sensación de estabilidad.

El espacio plástico está concebido para ir más allá de la retícula-ventanilla pero, en vez de eso, se ve detenido por el oscuro contorno del “armazón estructural” del cartel. Cuando observamos el cartel, coincidiendo con R. Arnheim (2001, p. 69) “éste no está sujeto a semejante limitación: parece que continúe más allá del marco en todas direcciones, lo que por otra parte no afecta a su composición”.

Ciertamente, aunque la escena continúa más allá de la retícula-ventanilla, no lo hace con el mismo grado de contemplación explícita que posee en el seno de la ilustración. La mirada del espectador se ve forzada a penetrar en el espacio que queda oculto en busca del fragmento que le falta al árbol o a las montañas. El diseñador insiste en el carácter incompleto de la vista ofrecida por la ventana del marco al desplazar una parte del peso compositivo al espacio exterior.

Esta ubicación de los elementos constitutivos de la ilustración del cartel sitúa al espectador frente a los protagonistas de la historia, cuya atención puede focalizarse sobre una u otra figura, árbol, paisaje y automóvil; bajo una perspectiva privilegiada, en la que prevalece el equilibrio compositivo, atrayendo diagonalmente el pesado árbol desde el ángulo inferior izquierdo, de tal manera que el tronco apenas resulta detenido por la vertical central. Incluso las líneas perspectivas de los campos parecen fluir en la dirección general que marca ese foco.

### **Paleta cromática del cartel.**

La percepción de la imagen, con la elección de un cromatismo en el que predominan los colores cálidos en diversos elementos de la escena, hace que la mirada del observador, en vez de dirigirse al fondo, sea conducida hacia un primer término. En segundo plano, prevalece el color azul del mar y del cielo, tonalidades que proporcionan profundidad y que se alejan de los colores cálidos, reforzando a la separación por planos de la obra y a la creación de un efecto visual de profundidad.



1



2



3



4

Los colores complementarios resaltan sobre las tonalidades del fondo: 1) la sombra violácea sobre la carretera en un tono amarillo claro, 2) el azul intenso del mar junto a los anaranjados complementarios de los fragmentos arquitectónicos de la ciudad, 3) el azul claro del cielo en contraste con los tonos tierras anaranjados y ocre amarillentos de las montañas, 4) el rojo bermellón del automóvil junto a su complementario tono verde de los pinos, ayudando a que el primer plano se desplace visualmente en primer término.

### **Rasgos estilísticos.**

El espectador viajero, si es incondicional de comparaciones y referencias, probablemente piense en otros puertos del Mediterráneo y compare la visión presente del cartel con el recuerdo de alguna estampa antigua de una vista de Nápoles o de la Costa Brava.

Esta dimensión cosmopolita se advierte si efectuamos un simple recorrido visual por la extraordinaria colección de carteles atesorados en las hemerotecas, pudiéndose afirmar, que el repertorio ilustra imágenes que siguen el mismo patrón iconográfico al cartel de Bertuchi, o viceversa: árbol dispuesto en primer plano -situado a la izquierda o a la derecha de la escena-, desde donde puede visualizarse una panorámica de la ciudad que se publicita, ciudad del litoral peninsular o europeo.

Nos viene a la memoria, por ejemplo, la obra del ilustrador francés Rogers Broders (París, 1883-1953), “responsable de algunos de los carteles turísticos franceses más cautivadores de la época, promocionando en ellos tradicionales destinos de ocio y deporte del país galo, como la Costa Azul o los Alpes Franceses”<sup>5</sup> (Herrero, 2011, p. 100). Al ver alguna de sus producciones resulta inevitable no sentir una sensación de *déjà vu*, de familiaridad con unas formas artísticas que evocan el uso de diferentes fuentes y tradiciones artísticas que recorren el arte europeo cartelístico de principios del siglo XX.

En muchos casos, el comportamiento más habitual, fue el de mimetizar las soluciones compositivas de diferentes modelos importados, que en raras ocasiones, fueron acompañadas del correspondiente cambio de paradigma estético. Hecho precisamente constatable, en la serie de carteles editados por el Patronato Nacional de Turismo,

---

<sup>5</sup> Sus composiciones destacan por la utilización de colores planos y por un continuo intento de plasmar la belleza de los paisajes abruptos y recónditos. Se dejó seducir por la influencia del orientalismo y de la figura geométrica, características inconfundibles del Art Decó. Las figuras destacan por su elegancia y por reflejar un estilo de sociedad aristocrática y adinerada, como corresponde a los turistas de principios de siglo y al ambiente de entreguerras europeo. La compañía de ferrocarril PLM -París, Lyon, Mediterráneo, propiedad de la familia Rothschild- contrató al artista para promocionar sus destinos. Véase en Herrero, R. (2011). Madrid en los carteles de turismo 1900-1970. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Rey Juan Carlos.



donde también encontramos ejemplos de una iconografía similar (fig. 87-89).



Fig. 87-88. Carteles para el Patronato Nacional de Turismo, promocionando Cádiz y Galicia.

Por otra parte, la contemplación del cartel de Bertuchi, nos sugiere percibirlo con cierto carácter asociado a la publicidad automovilística<sup>6</sup>. En este sentido, Casal y Grau (1983) evidencian que:

La publicidad fue el escaparate privilegiado a través del cual se presentaron los nuevos productos que comenzaron a inundar el mercado, a la vez que se constituyó en la herramienta por excelencia para introducir nuevas pautas y hábitos de consumo en las sociedades del primer tercio del siglo XX.

La publicidad fue la anticipadora y la difusora de los nuevos estilos de vida, de

<sup>6</sup> La industria del automóvil se fragua a lo largo del siglo XIX y en 1885 cristaliza en el primer automóvil con motor de gasolina, creado por Carl Benz y que sólo contaba con tres ruedas. Este último y Gottlieb Daimler pueden ser considerados como los pioneros del motor de gasolina, que más tarde se irá perfeccionando y que se convertirá en una de las industrias más importantes del siglo XX. Véase en Casal, A. & Grau, R.M. (1983). *Carteles 1800-1900*. Madrid: Erisa.

las nuevas costumbres y de los nuevos roles tanto masculinos como femeninos de la sociedad de consumo. (Casal & Grau, 1983, p. 61)

Por lo tanto, el cartel viene a ser reflejo, del concepto de modernidad irrumpido en la sociedad española de los años 30, en un proceso paralelo en el tiempo, a las transformaciones que se estaban desarrollando en otros países europeos durante la misma época.

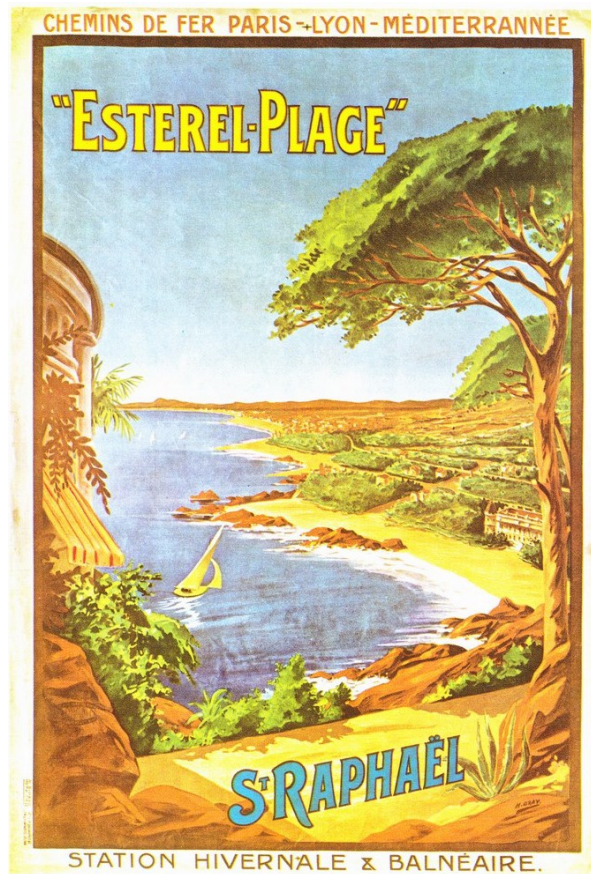


Fig. 89. Henry Gray. *Esterel-Place*. Año 1920. Francia.

### **Comentario.**

Durante su estancia en Ceuta, donde Mariano Bertuchi fijará su residencia durante varios años (1918-1928), proyectará el siguiente cartel para el Comité Local de Turismo de la ciudad de Ceuta. El cartel, viene a inaugurar la serie de encargos proyectados para organismos oficiales destinados a velar por el fomento del turismo nacional.

Es precisamente en Ceuta donde empieza a desarrollar un tipo de paisaje industrial en su obra pictórica al socaire del ambiente que conlleva el ingente avance que se está viviendo en la ciudad. Como indica Tomás García Figueras: “No escapa Ceuta a los pinceles de Bertuchi, y, en apuntes, acuarelas, óleos en madera, papel y lienzos, capta las bellas perspectivas de esta ciudad, y su puerto, costas, cielo, atardecer y amanecer son reflejados en sus cuadros<sup>7</sup>” (Pleguezuelos, 2013, p. 74). Y tampoco escaparía Ceuta<sup>8</sup> de ser reflejada en uno de los medios de comunicación más característicos del siglo XX, nos referimos al citado cartel.

El cartel plasma el pensamiento del africanista Rodolfo Gil Benumeya, registrado por Gómez Barceló (1992, p. 37), cuando evidenciaba que “en la labor propagadora hay dos elementos cruciales: el cartel y la carretera, propaganda plástica del color local, y facilidad de comunicaciones modernas”.

La perspectiva de la ciudad plasmada en la ilustración, es el punto de vista estratégicamente escogido por Bertuchi para el diseño del cartel, lugar turístico por excelencia, espacio privilegiado donde se lleva al forastero para que desde él abarque en una sola mirada los términos de la ciudad de Ceuta<sup>9</sup> o para que la vea desfigurada

7 García Figueras, T. (s.f). “Bertuchi en Marruecos” en Archivos del Instituto de Estudios Africanos, pp.34 y 35, citado en Pleguezuelos, J. A. (2013). *Mariano Bertuchi, los colores de la luz*.

8 Bertuchi también plasmaría en un lienzo fechado en 1920 titulado *Panorámica de Ceuta* (1,95 x 1,16 m.), propiedad del Ayuntamiento de Ceuta, exactamente la misma imagen del cartel, pero sin el elemento del vehículo, pudiéndole haber servido de modelo al diseñador.

9 La ciudad de Ceuta se asienta sobre una península dispuesta de oeste a este. La zona continental, conocida como campo Exterior, comprende la mayor parte del territorio. El istmo, en el que se desarrolló el poblamiento, se continúa con la Almina, que muestra una orografía marcada por la presencia de suaves colinas que deben estar en el origen del primitivo nombre, Septem Fratres, con el cual fue conocida en la antigüedad. En su extremo oriental, se yergue el monte Hacho que, con sus doscientos cincuenta metros

artificialmente en un escorzo idealizado por la curiosa retina del turista que conduce su automóvil en la escena del cartel.

El viajero observador, que posee una percepción privilegiada, desde su posición frente al espectáculo que el monte Hacho tiene extendido a sus pies, presiente la arquitectura de un majestuoso panorama, de la inmensidad de la escena visual. Desde el lugar donde cree dominar estéticamente la naturaleza, sintiéndola bajo sí, no dudamos, que exclamaría las mismas palabras que en su día escribió A. M. de la Escalera refiriéndose al paisaje de la ciudad de Ceuta: “¡Qué geográfica y arquitectónica la esplendidez de este trozo de mapa que el minúsculo Hacho tiene abierto a sus pies!” (M. de la Escalera, 1928, p.35). Para posteriormente, recrearse con su semblanza del decorado casi pictórico, que podría ser la fidedigna descripción de la imagen plástica diseñada por Bertuchi en su cartel:

Es una realidad tangible y plástica, inundada por el sol, cuya vitalidad, cuya vibración, cuya laboriosidad aparecen perceptibles y valuales en el centelleo blanquísimo de sus ciudades, sus aldeas y sus caseríos, en la azulada silueta de sus bosques, en el verdor pálido de sus vegas, en el amarillo oro de sus mieses y en las rojizas manchas de sus tierras labrantías. (M. de la Escalera, 1928, p.37).

Tampoco titubeamos al sugerir que el propio personaje llevando el volante de su llamativo vehículo clamaría, al igual que nos evoca Jean Guichard-Meili en su libro *Como mirar la pintura*<sup>10</sup>: “¡Qué hermoso tema para un pintor! [...] Paisaje turístico y paisaje pintado son dos cosas de naturalezas distintas como prosa y poesía, por ser el cuadro, como hemos visto, el rarísimo lugar de concentración de las formas y colores que están en libertad en la realidad”. (Guichard-Meili, 1970, p. 88)

Así, el turista espectador podía observar la naturaleza que le rodeaba y sentirse engrandecido, tanto por lo que observaba como por su propia capacidad para observar, formando él mismo parte esencial del personalísimo espacio escénico del decorado de la

---

de altura, constituye una privilegiada atalaya sobre el Estrecho. De planta casi circular, su abrupto relieve forma parajes de increíble belleza a la par que favorece su defensa. Véase en Barceló, J. L., Hita, J. M., Valriberas, R. & Villada, F. (1998). *Ceuta*. España: Lunweg Editores, p.11.

10 Guichard-Meili, J. (1970). *Como mirar la pintura*. Barcelona: Labor.

naturaleza reproducido en el cartel:

apenas contenido por el feble hilillo de un istmo diminuto, recamado por la policromía cubista de la ciudad, está el oscuro y diminuto continente. Hondísimo, insondable, preñado de misterio, de paradoja y de salvajismo, guarda sin embargo civilizaciones tan viejas como el mundo y estados mas modernos que los de América. La alta, gris y camelluda joroba de Abila- Yebel Musa- se esfuma en una violácea procesión de sierras que se escalonan en el infinito, recortadas y sucesivas como los telones de un escenario inmenso”<sup>11</sup>. (M. de la Escalera, 1928, p.37)

El cartel podría estar concebido dentro de una campaña proyectada para reforzar la imagen turística de España por parte del Patronato Nacional de Turismo<sup>12</sup>, concretamente en el año 1929, en la que se contempló, como nos especifica Carolina Miguel Arroyo (2014, p.40), “la creación de carteles enfocada al verano, centrada en las playas y zonas pintorescas del norte. El resultado serán unas bellísimas recreaciones de Santander, San Sebastián o Roncesvalles, entre otros”. Los carteles fueron realizados por artistas de renombre, como Roberto Martínez Baldrich, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Eduardo Santoja Rosales, respectivamente. Carolina Miguel, también menciona que “posteriormente se hicieron otros carteles dedicados a Madrid y alrededores y a los paradores de Oropesa y Gredos”, citando asimismo, a Bertuchi como realizador de “carteles significativos sobre el Protectorado Español en Marruecos”. (Miguel, 2014, p.40)

Precisamente este cartel de Bertuchi aparecerá reproducido en una fotografía de la

---

11 De la Escalera, A. M. (1928). “Contemplación y panegírico de Ceuta” en V.V.A.A. (1928). *Libro de Ceuta*. Ceuta: Ediciones C.H.C., pp. 35-40.

12 El Patronato Nacional de Turismo fue, desde sus inicios, sensible al poder visual del cartel turístico, que ya habían usado con éxito compañías como Caminos de Hierro o Wagon-Lits. A nivel institucional de nuevo el ejemplo de Italia, entre otros, venía a demostrar las posibilidades de este soporte gráfico. Entre 1928 y 1929 se llevó a cabo una primera campaña de la que saldrían veinticinco carteles con motivos monumentales y de playas, realizados por los mejores cartelistas del momento como Rafael de Penagos (Madrid, 1889-1954) o José Loygorri Pimentel (Valladolid, 1889-Madrid, 1957). Para más detalles sobre este aspecto consúltese: Miguel, C. (2014). “Arte y turismo. De la construcción del mito romántico a la imagen propagandística de España” en *Visite España. La memoria rescatada*. Biblioteca Nacional de España., pp. 17-45.

oficina de Información del Patronato Nacional en Sagunto fechada en 1930<sup>13</sup> (fig. 90).



Fig. 90. Oficina de Información del Patronato Nacional en Sagunto, 1930.

La visión propagandística del Patronato<sup>14</sup> fue muy meticulosa. Carolina Miguel Arroyo sostiene que “además de tomar como modelo las experiencias de otros países con mayor desarrollo turístico (como por ejemplo, Italia o Francia), se sirvieron por primera vez de las estadísticas, lo que permitió conocer mejor al turista, y por tanto, elaborar unas campañas concretas y dirigidas a las necesidades específicas” (Miguel, 2014, p. 36). La autora, advierte la intencionalidad por definir una imagen de España aprovechando los recursos existentes,

pero también observando las posibilidades que la creación artística, en todas sus ramas, ofrecía a estos fines. Así, pintores, cartelistas, dibujantes, fotógrafos, cineastas, publicistas, ilustradores, etc. se convertirían en el eje de las nuevas creaciones al servicio del turismo. Este hecho, que hoy asumimos como natural, supone, sin embargo, una ruptura con las creaciones de la Comisaria Regia, ya que el arte pasa de ser uno de los principales reclamos turísticos, a convertirse a

13 Fotografía (17,3 x 23,4 cm.) AGA, Fondo PNT, caja 12273. [p.305] publicada en el catálogo *Visite España. La memoria rescatada*.

14 En este mismo sentido, la investigadora Nuria Prats Fons (2013), sostiene que “la impresión predominante que nos deja la campaña del PNT es de modernidad”, Se concibió, según nos detalla la autora, una campaña dirigida a un turismo de élite, “amante de la cultura, de los deportes –vela, regatas, montañismo, pesca–, de las estaciones balnearias del norte –San Sebastián y Santander– o de otras más soleadas situadas al sur, como las de Málaga o Cádiz, visitadas frecuentemente por los turistas ingleses llegados desde Gibraltar”. Para ofrecer esta orientación cultural y elitista, se destacaron los bienes naturales –paisajes, montañas, costas, clima– y los patrimoniales. Véase en Prats, N. (2013). *El ojo que mira. La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo*. Recuperado de URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1042>. (Visitado el 15/08/2015)

su vez en un medio propagandístico de primer orden”. (Miguel, 2014, pp. 36-38)

Por lo tanto, Mariano Bertuchi formaría parte de ese repertorio de creadores artísticos que generaron una de las producciones más emblemáticas del Patronato a través de sus carteles. La entidad pronto se enfrentaría, como bien constata la autora aludida, “con dos grandes retos, que si bien ya estaban planteados con anterioridad, era necesario llevar a cabo con éxito”. Nos referimos a las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona, celebradas en 1929.

De igual modo, dentro de la corriente turística que se experimentó desde finales de la segunda década del siglo XX en España, según manifestaban las páginas de prensa del periódico *El Faro* de Ceuta, como nos detalla Ricardo Lacasa Martos<sup>15</sup> (2010, p. 19), se reclamaba que los futuros turistas pudieran hallar “servicios abundantes, rápidos y tarifados de coches autocars y guías e intérpretes, cafés y restaurantes”, y asimismo, se les ofreciera “la visita de los lugares desde los que puede recogerse la espléndida visión de conjunto de la ciudad y su situación, tales como el monte Hacho y Posición A.” Incluso se proyectó la posibilidad, una vez finalizada la terminación de la carretera del Hacho -similar a la que Bertuchi nos muestra en su cartel- de un propósito realmente ambicioso:

Una vez las alturas sean accesibles será necesario la instalación de establecimientos con servicios de café, restaurante, venta de postales, donde podrán organizarse fiestas y establecer atracciones como tiene el Tibidabo de Barcelona e Igueldo en San Sebastián. (...) No pretendemos, ni remotamente, restar un solo turista a la capital del Protectorado cuyos atractivos únicos somos los primeros en admirar y propagar. (Lacasa, 2010, p. 19)

En definitiva, el cartel proyectaba publicitar como Ceuta (fig. 91), puente entre Europa y África, que debía de ser la escala obligada del tránsito entre la Península y la zona occidental de Marruecos, aspiraba a convertirse en imán para las corrientes turísticas: “la proa marroquí hacia España” o “el estribo de Marruecos para aproximarnos hacia tierras andaluzas”.

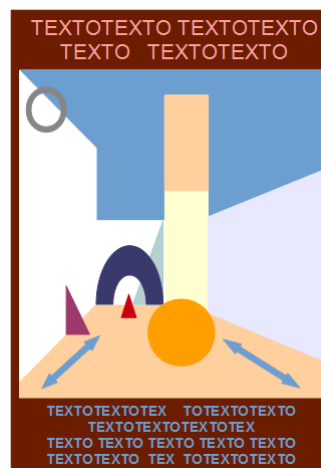
<sup>15</sup> Lacasa, R. (2010). *El Faro de Ceuta. 1934-2010*. Ceuta: Edición *El Faro* de Ceuta.



Fig. 91. Folleto de la 2ª Feria de muestras de Ceuta, 1935.



**Tetuán.**



Esquema compositivo

Fig. 92. Cartel de Tetuán para el Patronato Nacional de Turismo.

**Elementos constitutivos.**

El marco-retícula vuelve a ser la base sobre la que se construye la composición del cartel, determinando el contenido y los límites de la obra.

La ilustración del cartel (fig. 92) -centrada en una calle tetuaní con un alminar al fondo- se encuentra enmarcada por dos franjas o bandas oscuras, siendo la inferior el doble de tamaño que la superior. En la superior, con letras de color rosado, se puede leer

“PATRONATO NACIONAL DE TURISMO”; en la inferior “MARRUECOS ESPAÑOL TETUÁN” - en letras de mayor dimensión- “A HORA Y MEDIA DE ESPAÑA, VIA ALGECIRAS”, en un tono de color azul celeste.

Se distinguen dos modelos de tipografías claramente diferenciadas. Para la leyenda posicionada en la banda superior (fig. 93) se emplea una letra de fuente romana modificada, con un acusado contraste entre el trazo y la terminación de cada letra. El espacio entre los hombros de algunos caracteres es mínimo, generándose un proceso denominado “Kerning”<sup>1</sup> entre algunos de ellos. Por ejemplo, en la palabra “PATRONATO”, apreciamos que la “A” y la “T” finales, se encuentran vinculadas por los remates inferiores de las letras, sucediendo lo mismo con la “A” y la “L” de la palabra “NACIONAL”. Asimismo en la palabra “TURISMO”, la “U” y la “R” se muestran fusionadas por los remates superiores.

Por otra parte, la letra “O” se define por un eje inclinado en ángulo agudo, presentando una leve desproporción entre los trazos finos y gruesos. Las terminaciones de la “T”, la “C” y la “S” no respetan el eje horizontal y se inclinan hacia la izquierda. Sucede algo similar con los remates inferiores de la “E” y la “L”, pero esta vez, los ejes están inclinados hacia la derecha. Las astas transversales de la “A” se han modificado decorativamente en forma ondulada. El color de las letras, al ser un tono rosado, destacan sobre el fondo oscuro de la franja.

---

<sup>1</sup> El término “Kerning” es atribuido a la adición o eliminación de espacios entre pares de caracteres. Cuanto más cuidadosamente se realice el ajuste y la forma de los caracteres, menos esfuerzo será necesario en el Kerning. No obstante, el Kerning es siempre esencial en la creación de zonas blancas de aspecto similar entre determinados pares de caracteres. El punto clave del Kerning sólo se debe realizar entre los pares de caracteres más importantes, como “AT”, “AV”, “Av”, “AC”, “DY”, “FA”. Cuando el espaciado de las letras no es suficiente para lograr una anchura armoniosa para los tipos, se emplea el proceso conocido como “Kerning”. El “Kerning” supone cambiar el espaciado tradicional en determinados pares de letras. El valor del Kerning normalmente es negativo, estableciéndose valores para los caracteres más importantes, lo que permite a la anchura del segundo carácter ser absorbida en la anchura del primero. Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. (eds.). (2008). *El pequeño sabelotodo. Sentido común para diseñadores*. Barcelona: Index Book, pp. 86 y 89.



Fig. 93. Leyenda superior del cartel.

Dentro de la ilustración, en el ángulo superior izquierdo y siguiendo la diagonal, el diseñador sitúa el logotipo del Patronato Nacional de Turismo con las iniciales P.N.T., en el mismo tipo de letra, dentro de una corona ornada de banderas con el escudo monárquico español en la parte superior, un emblema reiterado en los carteles de esta entidad destinados a la promoción turística de las ciudades española.

Para la tipografía del lema publicitario, situada en la franja inferior del cartel, se recurrirá a un tipo de letras también en caja alta, pero esta vez, de palo seco, con caracteres gruesos y geométricos. Sobre el lema se hace destacar el nombre de la ciudad, “TETUAN”, no sólo al aumentar el tamaño de la letra, sino también, por intensificar el grosor de las astas, confiriéndole a la palabra mayor peso visual. Se opta por variar el color de las letras de esta banda, siendo éstas, de color azul celeste. La elección de un color claro sobre un fondo oscuro y la disposición del texto en sentido horizontal, tanto en la banda superior como en la inferior, facilitan la lectura visual de las mismas y la legibilidad del eslogan.

La parte central, es la dedicada a la ilustración gráfica en color. Abarca la totalidad del espacio compositivo del cartel y en ella, se aprecia un paisaje urbano de la ciudad de Tetuán que sirve de escenario en perspectiva sobre el que transitan personajes anónimos ataviados con indumentaria a la usanza marroquí y en actitudes habituales. La firma M. BERTUCHI es perfectamente visible, situada en el ángulo inferior derecho. El cartel fue editado por Litografía Voluntad Serrano en Madrid.

### **Iconografía.**

Como ya introducíamos en las líneas preliminares, la imagen del cartel representa iconográficamente, una calle tetuaní. La escena, en perspectiva, con un alminar al fondo, sirve de decorado sobre el que deambulan los personajes: los hombres vestidos con chilabas pardas y las mujeres envueltas hasta los ojos con el jaique.

Se trata de una estructura visual estable, remarcada por la simetría de los edificios, en luminosas tonalidades ligeramente amarillentas que se abren sobre la franja azul del cielo, en la que destacan las sombras proyectadas, recortadas y geométricas, en primer plano reforzando el fondo del escenario. Las siluetas de las sombras proyectadas de las figuras y las sombras de la propia arquitectura dividen el espacio en dos zonas complementarias.

La composición, que se inscribe en una “X” visual imaginaria cuyos brazos se diferencian en varios aspectos, ha sido cuidadosamente equilibrada en torno a su punto medio establecido por el minarete que corona la vertical central del espacio compositivo, convirtiéndose en el primer centro dominante. Centro, que como apuntaría Arnheim (2001, p. 23), posee casi “presencia retiniana”. En este sentido, los pesos de las formas y de los colores dispuestos por el diseñador Bertuchi, se equilibran alrededor de este punto medio generado por el alminar.

De esta manera, el centro no está dado como un punto marcado en el medio, sino como un vector que apunta hacia la zona superior e inferior. La vertical central es una resultante de dos sistemas compositivos: por su posición y su función, es céntrica; por su extensión vectorial en el espacio, es excéntrica. Pero aún mayor resulta el efecto del centro de equilibrio sobre las áreas que lo rodean.

Si seguimos visualmente la dirección de la vertical central trazada por el alminar en sentido descendente, la atención se focaliza sobre una pareja de figuras -masculina y

femenina<sup>2</sup>- transitando con paso al frente. El epicentro generado por estos dos personajes se bifurca direccionalmente hacia ambos ángulos inferiores del plano compositivo. En este recorrido difundido localizamos dos nuevos núcleos de interés.

En primer plano, observamos en el cuadrante inferior derecho, un personaje masculino acompañado por el único personaje animal en escena, un burro porteador, ambos caminando de espaldas al espectador en dirección hacia el punto de fuga colocado por el diseñador en la oscura embocadura del arco del pasaje. La convergencia de radios perspectivos crea un poderoso centro compositivo en el citado arco, pues sus vectores cruzan todas las zonas de la ilustración. Todas las líneas perspectivas del campo de la escena parecen fluir en la dirección general que marca ese foco.

Este elemento iconográfico, el opaco arco de la embocadura, es el segundo núcleo más importante de la imagen plástica, a pesar de su posición alejada del eje de simetría, y en realidad, justamente a causa de ella, pues su desviación respecto del centro añade tensión a su núcleo de energía. Justo en el ángulo inferior derecho, Bertuchi continúa recreando la calle entoldada con zarzos de cañas y las tiendas laterales, que aparecen en forma de alacena encajadas en la pared, con sus originales puertas de color azul, amarillo o verde.

Por otra parte, y equilibrando el peso visual formado por los elementos analizados, en el cuadrante inferior izquierdo, aparece una figura masculina sentada rodeada de piezas cerámicas, que responden a una estructura compositiva en forma de cuña. Justo detrás del hombre, distinguimos un complemento peculiar del mismo itinerario urbano tetuaní, un emparrado, que hace de techo a lo largo del camino de la calle. El sol incide sobre él recortando las siluetas en el suelo. Bajo el emparrado, un grupo de hombres sentados y de pie se cobijan bajo la sombra que les proporciona el frondoso parral de color verde.

Si dividimos el espacio en dos planos horizontales iguales, y a su vez, el plano inferior

---

<sup>2</sup> De todos los personajes que recorren la escena, el porcentaje de figuras femeninas es mucho menor que el de masculinas, siendo siete mujeres bien visibles frente a los aproximadamente veinte personajes masculinos. En este pequeño detalle empezamos a vislumbrar el papel representativo la mujer.

lo inscribimos en un “X”, observamos que sus brazos se distinguen en varios matices. Del ángulo inferior derecho al ángulo superior izquierdo de la perpendicular de este plano compositivo, una diagonal discurre a lo largo de una sucesión de personajes (de la sombra arrojada por el toldo en el ángulo derecho, atravesando la pareja del hombre y el burro en primer término), hasta alcanzar el paisaje urbano que desemboca en la sucesión de arcos, culminando en el espeso parral y el toldo de color anaranjado. La segunda diagonal, que fluye a partir de la figura sentada en el ángulo opuesto al anterior, penetra de nuevo en los viandantes de color carmín, amarillo ocre y siena oscuro, para concluir de nuevo en los toldos de las tiendas laterales.

Observando la imagen del cartel, nos viene a la memoria unas líneas del escritor francés Pierre Loti de su crónica por tierras magrebíes, en 1889. Curiosamente podríamos encontrar la transcripción literaria de la imagen plástica analizada, en la poética descripción de la ciudad de Tetuán, descrita por Pierre Loti en su breve texto, *Los Encantadores de Serpientes*<sup>3</sup>, del que extraemos este párrafo:

En Tetuán, sobre las terrazas, sobre las viejas y pequeñas cúpulas, sobre todo el conjunto de viejas casitas centenarias, se extiende la blancura infinita de la cal, de los muros encalados; por todos lados se extiende el misterio de ese mismo sudario blanco. Lentos viandantes, vestidos de matices exquisitos, pasan inmersos en sus sueños, y sus largos ojos negros, magníficos, no parecen observar las cosas terrenales. El atardecer se enciende de oro, de rosa y de los recovecos de las viejas casas casi sin forma ni edad, los muros encalados poco a poco se azulean, como las nieves a la sombra. Hay transeúntes amarillo oro, verde pálido o de color salmón; (...) otros han elegido más raros e indecibles tonos; todos majestuosos y graves, con rostro de bronce y mirada intensamente

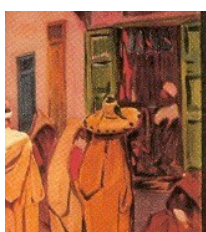
---

3 En el mes de marzo de 1889, el nuevo Ministro de Francia de Tánger, Jules Patenôtre, proyectó ir a Fez a presentar sus cartas credenciales al monarca y negociar diversos asuntos políticos, obteniendo del Sultán los salvoconducto, los medios, los animales y la tropa, sin los que era imposible adentrarse en Marruecos. Patenôtre invitó al viaje al conocido escritor francés “Pierre Loti” (sobrenombre literario de Lous-Marie Viaud. 1850-1923), quien, al regresar a Francia, publicó sus impresiones en la revista *L’Illustracion*. Artículos recopilados en 1890 en el libro *Au Maroc*, traducidos al español (*Viaje a Marruecos*. Abraxas, Barcelona, 1999). Véase en Garófano, R. (2002). *Andaluces y Marroquíes. En la colección fotográfica de Lévy. (1888-1889)*. Cádiz: Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones.

negra (...). A lo lejos, se escucha el prelude de la flauta triste y el sordo tamborín de los encantadores de serpientes. Entonces, los lentos viandantes que hasta entonces se movían sin destino en este blanco dédalo, se dirigen poco a poco hacia el mismo punto, respondiendo al llamado de la música (...). (Garófano, 2002, pp. 201-202)

### Paleta cromática del cartel.

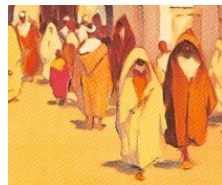
Los colores son los que habitualmente se encuentran en la paleta cromática de Bertuchi: tonos cálidos, sienas, rojos, anaranjados y ocre amarillentos se funden y conjugan con los tonos fríos, celeste, violeta, azul de ultramar y verde, que resaltan al respetar determinada zonas de la ilustración en blanco.



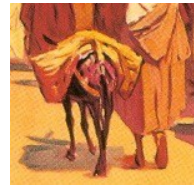
1



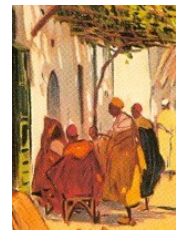
2



3



4



5

El color se transforma en el juego de las armonías y de las asociaciones de tonos aportando gran luminosidad a la imagen plástica, siempre con la misma búsqueda de los acordes entre los tonos cálidos y los fríos, próximos y lejanos. Percibimos las asociaciones de color, en particular en las consonancias existentes entre: 1) las puertas de color azul, amarillo o verde de las tiendas insertadas en la pared, 2) el anaranjado de cadmio del minarete y el luminoso azul del cielo, 3) los personajes con sus atuendos de colores: amarillo, ocre de Nápoles y carmín, 4) la sombra violácea proyectada sobre el plano del suelo de color amarillo medio, 5) el emparrado de color verde que actúa de techo donde, bajo su penumbra se cobijan un grupo de personajes sobre los que el sol incide recortando las siluetas de sus sombras arrojadas azul violáceas en el escenario.

### **Rasgos estilísticos.**

La imagen del cartel se corresponde con la calle de Fez (fig. 94), una de las más peculiares del barrio árabe de Tetuán. La calle es descrita por las revistas de la época como una vía muy transitada en todas las horas del día, en parte porque es muy comercial, y en parte porque es camino de la Alcazaba. Al finalizar la calle de Fez, por la parte de Dar Bomba, uno se halla en el distrito más lírico de Tetuán, en el del Aiun, que significa Las Fuentes.

Contemplando la ilustración del cartel, fácilmente puede uno imaginarse como, desde las alturas del minarete, el almuecin recita la oración del “Eddohorez-zanal”. Bertuchi plasma en la estampa que configura el cartel, su visión de europeo en el laberinto de las calles tetuanés donde, como enunciaría Lorenzo López Sancho<sup>4</sup>,

el sol está en lo más alto de su carrera y recorta con su luz, como una tijera de fuego los perfiles de los edificios blancos. Estamos en la «medina» de Tetuán [...] La vida musulmana empieza allí, a dos pasos de las casas de cemento, los autobuses y los grandes hoteles, pintoresca, coloreada, misteriosa. Lo mismo que en los tiempos de Idris, el descendiente de los Omeyas, hace diez siglos, y quizá como mañana, cuando lleguen raros turistas sobre extraños artefactos volantes, nietos de los tapices mágicos de Persia. (López, 1954, p. 62)

Esa multitud confusa y desordenada de la medina marroquí que habitualmente podemos hallar en las calles laberínticas de la medina, arropadas con la arquitectura de sus casas blancas, con arcos árabes, con pequeñas celosías, “bacalitos” o algún “riad” fresco y verde en el hueco de sus muros encalados, es la representada por Bertuchi en muchas de sus comunicaciones plásticas, no sólo en el cartel analizado. Como ejemplo de ello, mostramos en este apartado una imagen pictórica coincidente con la estampa

---

4 López, L. (1954). “Un europeo en el laberinto de las calles moras”. *España*, año VIII, nº 28. (Dedicado a Marruecos). Madrid: Viajes Meliá, S.A., pp. 62-63 y 85.



del cartel, similar a la citada ilustración. Estampa que parece evocarnos de nuevo las palabras del periodista Lorenzo López, cuando menciona que por esas calles tetuaníes “circulan lentos los viandantes al paso de sus borriquillos cargados de mercancías”, pudiéndose imaginar como se percibe “el suave resbalar de las babuchas sobre el pavimento, sin la gutural algarabía del “xelha” [...] mezclada con el dialecto de los rifeños, el arcaizante español de los judíos, los pregones de los vendedores, repetidos sin cesar en todas las lenguas del Protectorado”. (López, 1954, p. 63)



Fig. 94. Fotografía de la calle de Fez. Calatayud. (Colecc. J. Abad).

Es evidente como Bertuchi dispone muchas de sus obras (fig. 95) en relación con las sombras. En este sentido, Sonsoles Vallina (2000, pp. 80-81), subraya que “la sombra proyectada y producida por los campos expuestos al sol crea una lectura dialogada entre luz y sombra plenamente justificada en la obra del artista”.

Igualmente Antonio Martín Mayor<sup>5</sup> apuntaría un aspecto interesante que viene a colación. Nos menciona Martín que: “El afán esquematizador de la crítica ha lanzado acerca de Bertuchi un “slogan” que, si bien es acertado, carece de amplitud como definición de toda su pintura”, y extensible también a los carteles del autor. Martín destaca que se ha comentado “hasta la saciedad que es el pintor del sol africano, mojando sus pinceles en la cruda luz del Magreb. Tal afirmación contiene tan sólo una hermosa verdad parcial, porque Bertuchi es un pintor de todas las horas marroquíes”. (Martín, 1950, p. 3)

En una línea discursiva similar, evidenciaba A. Martín de la Escalera<sup>6</sup> (1926), “Bertuchi, como hacía observar un crítico francés en ocasión de una de sus exposiciones del maestro en la vecina Zona, no es por excelencia el pintor de sol marroquí, que lo es también de la sombra”, cuestionándose el autor:

¿pero y la sombra?... En ella el artista bucea y rebusca siempre con éxito y en su lobretez, al parecer vacía, halla siempre las más puras tonalidades del espectro, que parecían humildemente refugiadas en los poéticos rincones para no ser arrastradas y expatriadas de la huida del sol. Bástenle en estos trances para iluminar sus lienzos, a veces los altos reflejos del sol sobre los blancos torreones, ya el fresco resplandor de algún espeso parral, bienhechor refugio de las horas del zenit o bien algún atrevido y contumaz rayo de sol que [...] se posa sobre la blancura lanosa de la chilabas o los jaiques y rebordean graciosamente los personajes como un halo de divinidad. (M. de la Escalera, 1926)

---

5 Martín, A. (11 de marzo de 1950). “Perfiles de Bertuchi a contraluz de Marruecos”. *Diario de África*.

6 De la Escalera, A. (febrero 1926). “Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos”. *Revista de Tropas Coloniales*.

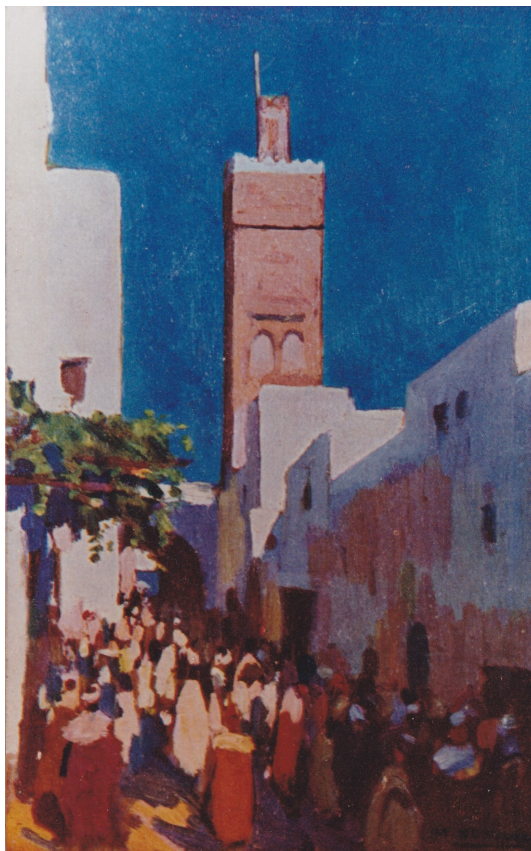


Fig. 95. Estampa pictórica de la calle de Fez, Tetuán. M. Bertuchi.

### **Comentario.**

Dentro de la campaña de promoción turística de España proyectada por el Patronato Nacional de Turismo, también se incluyó la promoción de las colonias africanas y del Protectorado español en Marruecos. La creación del Patronato, en 1928, es una fecha muy próxima a la exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona<sup>7</sup>. Siendo en este contexto, en el cual se le encomienda a Mariano Bertuchi la proyección de un cartel para la promoción turística del Protectorado Español en Marruecos, siendo éste

---

<sup>7</sup> Sánchez Gómez (2006, p. 1061), nos detalla al respecto que: “De hecho, el mismo preámbulo del Real Decreto de 25 de abril explicita la necesidad de potenciar el turismo a través del nuevo organismo con el fin de aprovechar de forma inmediata el reclamo internacional que suponen las exposiciones de aquel año.” Véase en Sánchez, L. A. (2006). “África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”. En *Hispania. Revista Española de Historia*, 2006, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, pp. 1045-1082.

precisamente, el cartel analizado. Dado el carácter internacional de las dos Exposiciones de 1929 se edita el cartel en cuatro idiomas: inglés, francés, alemán y español, y a un solo tamaño.

Tetuán será el escenario elegido como ilustración del cartel, no sólo para publicitar Marruecos internacionalmente, sino también el lugar predestinado para el devenir histórico y social de Mariano Bertuchi, el cuál como enunciaría José Abad (2000, p. 95), “-pasado el ecuador de su vida- pueda comenzar a filmar su auténtica película de Marruecos”.

El propio Mariano Bertuchi la describiría en un álbum<sup>8</sup> publicado por la Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos de la Zona española, dependiente de la Alta Comisaría y con sede en Tetuán en 1927, el cuál apuntaría el modelo de exhibición de Marruecos. Tetuán será delineada por Bertuchi de esta manera:

Tetuán, la bella ciudad mora, de carácter profundamente oriental, misteriosa por el misterio de sus sombríos callejones, la ciudad de las fuentes y de las mezquitas, enclavada en las faldas del Yebel Dersa, es una mancha blanca que triunfa sobre el verde brillante de las huertas y cubre la extensa vega regada por el Uad el Helu.

Ciudad de rancio abolengo literario y aristocrático, cuna de hombres eminentes y guardadora de apellidos hispanos y de ricos y conmovedores tesoros históricos, tales como la capilla donde oyó la primera misa en 1860 nuestro Ejército, el cementerio de los héroes de aquella gloriosa etapa, la Plaza de España, la casa

---

<sup>8</sup> El álbum, como nos menciona Eloy Martín Corrales (2007), fue redactado por Emilio Tubau y Mariano Bertuchi, marcando la pauta de la presentación de Marruecos que se impondría en las tres décadas siguientes por encima de los cambios políticos operados en el citado período. La parte gráfica del folleto, nos detalla Martín Corrales, se componía de nueve dibujos (uno en la portada y los ocho restantes intercalados en el texto) más cinco láminas a una sola página cada una («El Borx del Mendri, «Garsa Quebira», «Plazoleta de Uasaa», «Tintoreros» y «Babucheros»), todas obras de M. Bertuchi. Al final aparecía un plano de la ciudad a escala 1:2.500 con un recorrido recomendado y señalado con flechas. En definitiva, una aproximación a Marruecos a través de diversos aspectos de la vida cotidiana de Tetuán, en la que se presentaba a los marroquíes como vitalistas, laboriosos y pulcros. Véase en Martín Corrales, E. (2007). “Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912-1956)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, pp. 83-107.

del Barón de Riperdá, Ministro de Felipe V, la de Alarcón<sup>9</sup>, donde escribió su «Diario de un testigo»...<sup>10</sup> (Bertuchi, 1927, s.p.)

Es apreciable en su argumento, de acuerdo con Eloy Martín Corrales (2007), como al trazar la semblanza de la ciudad de Tetuán<sup>11</sup>, capital del Protectorado español en Marruecos, acentúa la presencia hispana, como “argumento utilizado para legitimar el dominio colonial español”.

La ciudad de Tetuán fue habitualmente descrita en folletos propagandísticos de la época. Precisamente en una de las páginas de un folleto dedicado a la ciudad editado por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, en la época de la II República Española (fig. 96), apreciamos a parte de una descripción de la capital, una fotografía realizada por el fotógrafo Calatayud similar a la estampa del cartel plasmado por Bertuchi. En este sentido, el cronista José Luis Gómez Barceló (2010, p. 51), evidencia como los hermanos “Calatayud realizaban para el pintor las fotografías que necesitaba para trabajos de ilustración de revistas o piezas postales”, y de este modo “la casa de los fotógrafos se fue llenando de pinturas de Bertuchi”, en una relación de amistad<sup>12</sup> entre

9 El propio Alarcón (2009, p.189) la apreciaría de este modo: “Tetuán, contemplado así a vista de pájaro, es todavía la ciudad mas bella que yo he encontrado en toda mi vida. Su planta tiene la forma de una perfecta estrella de cinco puntas. Las calles son tan angostas y el caserío tan apiñado, que toda la población parece componerse de un solo edificio”. Véase en Alarcón, J. A. (ed.). (2009). *Diario de un testigo de la guerra de África*. Ceuta: Biblioteca Pública de Ceuta.

10 Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos. Inspección de Bellas Artes y Turismo, Tetuán, 1927, s. p. (Archivo de la familia de M. Bertuchi cedido a J. Abad).

11 La ciudad de Tetuán ha sido profusamente descrita, rescatamos una descripción de la misma de un folleto de Tetuán editado por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, en la época de la II República Española, el cual describe de esta manera la ciudad: “La bella ciudad mora andaluza de carácter profundamente oriental, maravilla de las maravillas, la misteriosa por el misterio de sus sombríos callejones, la ciudad de las fuentes y las mezquitas, es bandada de palomas blancas, muy blancas, con el buche azul, que vinieron de Andalucía, y fatigadas por tan largo viaje, encontraron descanso en las faldas del monte “Dersa”, donde abatieron las alas, y su mancha blanca triunfó sobre la esmeralda brillante de las huertas y de los jardines y cubrió la extensa vega regada por el Uad el Jelú. Tetuán es Málaga, Sevilla, Ronda... Andalucía, en fin. Es chorro de luz deslumbradora y pujante, donde la blanda molicie del Islam Sarraceno, su misticismo y sus santones conviven con la energía cosmopolita y las corrientes modernas. Ciudad de rango abolengo literario y artístico, cuna de Xorfás y hombres eminentes, y guardadora de apellidos hispanos y de ricos conmovedores recuerdos históricos, [...]”. Folleto de Tetuán editado por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, II República Española. Véase en G. Barceló, J.L. (2010). *El estudio Calatayud. Fotografías y postales de Ceuta y Marruecos 1914-1990*. Ceuta: Archivo General de Ceuta, p. 50.

12 G. Barceló (2010, pp. 49-51), menciona en relación a la colaboración artística entre los hermanos

ambas familias recíproca.



Fig. 96. Folleto de Tetuán editado por el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, II República Española.

Por otra parte, en la campaña de promoción turística de España proyectada por el Patronato Nacional de Turismo, a la que ya nos hemos referido, y de la que forma parte este cartel de Tetuán diseñado por Bertuchi, también colaboraron con sus diseños los autores más relevantes de este periodo participando en la muestra cartelística, entre los que Rocío Herrero Riquelme (2011, p. 209) distingue, “Rafael de Penagos -cartel Ávila-, Federico Ribas -cartel Barcelona-, Roberto Baldrich -cartel Toledo-, Josep Renau -cartel Baleares-, Carlos Saenz de Tejada -cartel Córdoba- o Francesc Galí -cartel Gerona-”.

La investigadora especifica también detalles de las normas sobre las que se

Calatayud y Mariano Bertuchi, que se originan en el medio periodístico, cuando ambos visitan Xauen en 1920: “Seguramente será con la *Revista de Tropas Coloniales* cuando trabajen juntos por vez primera, para estrecharse los lazos entre ellos en los años en los que Bertuchi trabaja para el Patronato Nacional de Turismo en Marruecos. Calatayud hará entonces numerosas fotografías para el Patronato.” Dentro de la serie de Guías de Ciudades -Alcazarquivir, Arcila, Xauen, Ketama y el Rif, y Tetuán- impresos en *Huecograbado Mumburu* de Barcelona, nos detalla Barceló, se pueden encontrar numerosas fotografías, algunas de las cuales podrían ser de los hermanos Calatayud, pero al aparecer sólo firmadas las de Tetuán, el citado cronista, da por segura más que la que presenta la calle Fez de la Capital del Protectorado (fig. 96). Precisamente la correspondiente con la imagen del cartel diseñado por Bertuchi.

establecieron las obras cartelísticas tal como: El procedimiento pictórico y número de colores podían ser libres; las dimensiones eran 1.25 x 1.00, pintado a lo vertical y en toda su superficie, sin márgenes; en los 25 centímetros inferiores se dibujaría el título de la provincia y en caracteres más pequeños, Patronato Nacional del Turismo. (Herrero, 2011, p. 209)

Asimismo, “donde el artista lo estimase dibujaría el emblema del Patronato con un diámetro de 15 centímetros y los bordes del cartel estarían limitados con una varilla de madera y pintada con el color que el artista estimara”. Otra cuestión que señala Herrero, es la temática de los carteles, “puesto que se trataba de propaganda turística de las provincias, se ajustaría a la interpretación de las bellezas monumentales o naturales de cada región quedando limitada la figura”. (Herrero, 2011, p. 209)

También hay que hacer mención especial al lema del eslogan del cartel, que como ya apuntamos, se editó en cuatro idiomas: inglés, francés, alemán y español. A parte de la ya aludida leyenda publicitaria situada en la zona inferior del cartel, “Marruecos español Tetuán”-“A hora y media de España, vía Algeciras”, se seleccionaron otras variantes del eslogan como “Avec sa vie et types pittoresques” o “With its typical features”, en francés e inglés. Igualmente se emplearon para los otros idiomas, variaciones del eslogan posicionado en la zona superior del cartel como “Visitez le Maroc”, “Besucht Marokko”e incluso, en español con el mismo sentido imperativo, “Visita Marruecos” (fig. 97-98).

En este sentido, Nuria Prats Fons (2013), apunta que “el conminar a visitar un país era un motivo común en la época, otros como Francia, ya lo habían utilizado antes y seguían haciéndolo”. La autora sostiene que “la búsqueda de originalidad” no fue una estimación para los carteles españoles de la época, señalando como posibles causas:

En primer lugar, dado que en ellos todavía predominaba lo artístico sobre lo publicitario, la originalidad y el impacto del mensaje se dejaba sobre todo a la parte pictórica. En segundo lugar, la copia de un lema nos habla de la voluntad

por emparentarse con destinos turísticos europeos más frecuentados entonces, como Suiza, Francia e Italia, donde gracias a la modernidad de sus redes de comunicaciones e infraestructuras el turismo empezaba a tener un importante impacto en su economía. (Prats, 2013)

Empleando el mismo lema publicitario que para los carteles configurados por el Patronato Nacional de Turismo en la metrópoli, el eslogan “Visitad Marruecos”, se intentaba pues identificarlos de alguna manera, como apunta Prats en su artículo *El ojo que mira: La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo*, “con una imagen decididamente moderna del país e incitar a que los espectadores asimularan ese destino turístico con los anteriormente citados”. (Prats, 2013)

De acuerdo con la autora citada, sin lugar a dudas, la proyección de este conjunto de carteles, editados en diferentes idiomas, constituyó un aspecto innovador en la construcción “de la imagen propagandísticas de España en la que, a diferencia de otras producciones anteriores, se huyó de lo tópico y anecdótico y se mostraron vistas, monumentos y paisajes en un lenguaje que va del modernismo a la vanguardia”. (Prats, 2013)

Sin embargo, en la opción destinada a publicitar Marruecos, se optó por una estampa en la que primaba una visión costumbrista de la Zona del Protectorado español, totalmente opuesta a la proyectada en los carteles de la metrópoli, sólo compartiendo con éstos, como matiz supuestamente innovador, el eslogan que igualmente portaban los editados por el Patronato para el resto de las ciudades españolas.



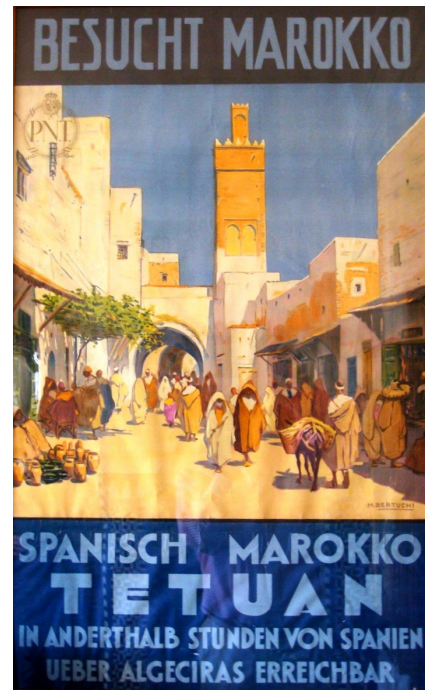


Fig. 97-98. Cartel anunciador de Tetuán con distintas variantes de eslóganes en diferentes idiomas.

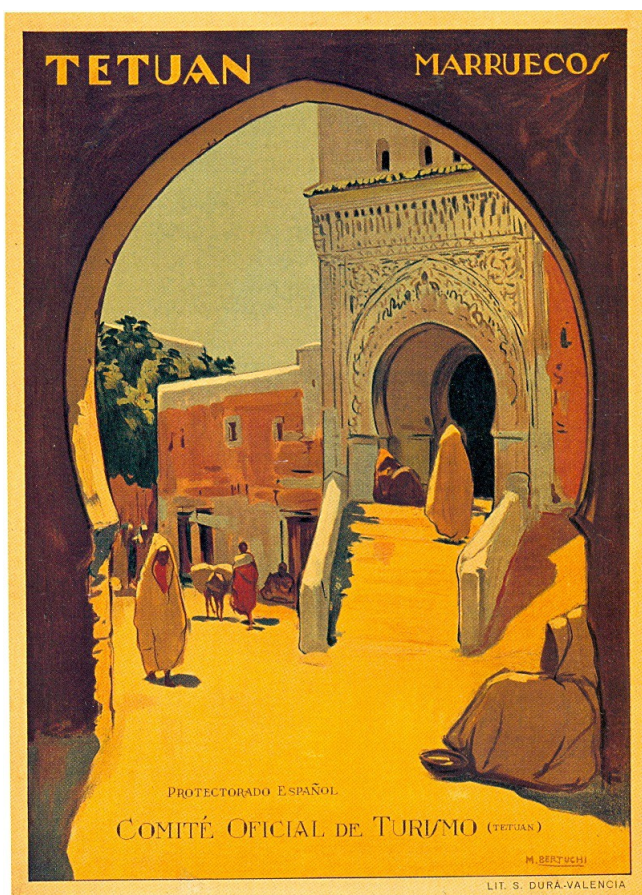
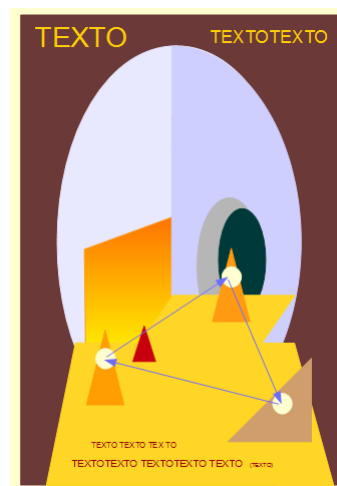


Fig. 99. Cartel de Tetuán para el Patronato Nacional de Turismo.



Esquema compositivo

### Elementos constitutivos.

La ilustración del cartel (fig. 99) destaca por estar enmarcada por un fino listón rectangular, que a su vez, envuelve a un arco árabe de medio punto, que sirve de soporte a los elementos textuales y visuales de la escena.

En la parte superior izquierda y dentro del arco aparece la palabra “TETUAN<sup>13</sup>” y a la derecha “MARRUECOS”, con letras de menor tamaño. Ambas de color amarillo – el mismo tono que utiliza el autor para el color del plano principal del suelo en la ilustración- destacan sobre el fondo siena oscuro del arco de la puerta. Para el nombre

13 Se ha respetado el hecho de que el nombre de la ciudad aparezca sin tilde.

de la ciudad se ha elegido una fuente de palo seco con alto contraste entre las astas de cada letra. Las astas transversales de las letras “A” y “E” adoptan formalmente aspecto de “V” o estructura triangular. Asimismo la letra “T”, cuya línea superior se compone por dos triángulos. Para el nombre del país se han empleado letras capitulares de fuente romana. La terminación de los caracteres de la “E” y la “C” no respeta el eje horizontal inclinándose hacia la izquierda. De igual modo, sucede con los remates de la letra “S”, pero esta vez, su eje están inclinado hacia la derecha. Como peculiaridad la letra “S” presenta una inclinación de 45° respecto a la base horizontal. Las astas transversales de la “A” y la “E” se han modificado decorativamente en forma ondulada.

En la parte inferior de la ilustración se posicionan el resto de los elementos textuales ocupando dos líneas; en la primera “PROTECTORADO ESPAÑOL”, en menor tamaño, y en la segunda “COMITÉ OFICIAL DE TURISMO (TETUAN)”. Ambos textos utilizan letras capitulares de fuente romana con serif. De manera opuesta a como se ha aplicado el color en la parte superior, ahora el texto se muestra en color oscuro sobre el fondo amarillo del plano del suelo. Este cartel, se imprimió en los talleres de Lit. S. Durá-Valencia, editándose en un único tamaño.

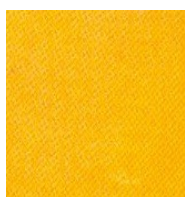
### **Iconografía.**

La escena del cartel representa una calle tetuaní visualizada a través de un arco de medio punto que enmarca el espacio compositivo. La dimensión vertical es el formato predominante de la contemplación. Los personajes -masculinos en su totalidad, junto a un asno- y la arquitectura se presentan a una distancia que nos permiten captarlos fácilmente en su conjunto en el plano compositivo.

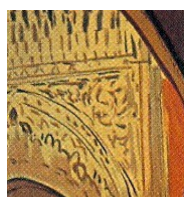
Bertuchi, aferrado a su temática costumbrista, se recrea en la firmeza de las estructuras y la densidad de los colores. En la combinación de la paleta cromática prevalecen la luminosidad generada por los amarillos de oro viejo del plano del suelo, donde sabe destacar las siluetas casi bíblicas, de los personajes urbanos transitando o

apoyados sobre el pilar del arco. En este caso, el color contribuye a expresar la luz de Marruecos. Bertuchi sabe distinguir en sus diseños cartelísticos, que “la luz de Tetuán no es la misma que la de Xauen, ni la de Larache que la de Alcazarquivir”<sup>14</sup>. Porque, como mencionaría Antonio Onieva (1947), “las cosas más que su color propio tienen la reflejada de las que las rodean, y cualquiera que se haya asomado a aquellas ciudades sabe que en Xauen hay rojos propios, y en Larache azules inconfundibles y en Tetuán blancos exclusivos.”

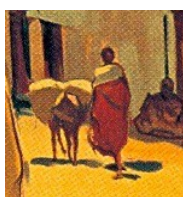
El esquema compositivo de la escena, podría estar basado en el entrecruzamiento de las medianas que configuran las cuatro zonas del cartel, en cuyo cuadrante se hallan los motivos principales que conforman la escenografía, interrelacionados entre sí.



1



2



3



4

### **Paleta cromática.**

La imagen plástica juega con los contrastes, es decir, con la relación entre los colores fríos y los cálidos, entre la sombra y los focos luminosos. Esta peculiaridad hace resaltar los colores dominantes: 1) el amarillo medio del plano del suelo en contraste con las sombras proyectadas en él; 2) los tonos beige grisáceos de la celosía de la fachada principal de la mezquita en oposición a la oscuridad generada por el arco en tono siena oscuro; 3) el rojo de la chilaba del personaje en último término; 4) los tonos fríos del azul claro verdoso del cielo junto al verde oscuro de las ramas.

<sup>14</sup> Onieva, A. J. (12 de septiembre de 1947). La exposición de Bertuchi, en Tánger. *Diario de África*.

### **Rasgos estilísticos.**

Bertuchi empleará la misma imagen del cartel del Comité Oficial de Turismo del Protectorado en otros soportes expresivos, como en el diseño del sello dedicado a “Tetuán” (E136,140), perteneciente a la serie *Vistas y paisajes* emitida en 1933-1935. La evidente similitud entre ambas comunicaciones es constatable, siendo el único registro desemejante, los personajes y su distribución dentro de la escenografía.

Del mismo modo, hemos de señalar la vinculación de las imágenes tanto de este cartel, como del sello de “Tetuán”, con una imagen fotográfica del fotógrafo Calatayud, hecho que, en cierto modo, sustenta la hipótesis trazada por autores como Gómez Barceló (1992) o José Abad (2000), sobre la cuestión del empleo de imágenes fotográficas por parte de Bertuchi para la consecución de muchas de sus obras. Lo que le permitirá, como sostiene Barceló (1992, pp. 52-53), “plasmear escenas totalmente originales y con una simple diferencia de punto de perspectiva entre unas y otras.”

En este sentido, es interesante apuntar que la utilización de medios mecánicos para favorecer la labor de los artistas fue un procedimiento frecuente desde diversos períodos historiográficos. La investigadora María Luisa Bellido Gant (2007), menciona la reacción que ocasionó la aparición de la fotografía, por ejemplo, en artistas como Delacroix<sup>15</sup>, “quien inclusive fue socio fundador de la Primera Sociedad Fotográfica de Francia”. Bellido recoge unas palabras del pintor reveladoras de las ventajas de la conveniencia de esta técnica:

Muchos artistas han recurrido al daguerrotipo para corregir errores visuales. Yo sostengo, como ellos, y quizá en contra de la opinión de quienes critican el uso de métodos docentes que se sirven del calco con cristal, que el estudio del daguerrotipo, si se comprende bien, es el único que llenará las lagunas existentes

---

15 Delacroix, E.(1850). *El dibujo sin maestro*. Véase en Bellido, M. L. (2007). *Fotografía y artes plásticas: un siglo de interrelaciones 1837-1937*. Quintas Jornadas: III. Imagen y cultura. Universidad de Granada.

en la instrucción del artista, pero su uso correcto requiere mucha experiencia. El daguerrotipo es más que un simple calco, es el espejo mismo del objeto, hasta el punto de que ciertos detalles que casi siempre se omiten en dibujos hechos del natural adquieren gran importancia en él. (Delacroix, 1850 citado en Bellido, 2007, p. 255)

Cierto es, que muchos pintores y escultores emplearon métodos fotográficos, aunque, como apunta Bellido<sup>16</sup>, “de forma clandestina y sin reconocer públicamente los beneficios que les aportaban”. Una vez fallecidos muchos de ellos, resalta la investigadora, “han aparecido en sus estudios numerosas fotografías que fueron empleadas como borradores, bocetos o pruebas para obras definitivas; seguramente muchas fueron deliberadamente destruidas por los propios artistas, pues se consideraba un demérito apoyarse en ellas”. Los procedimientos fotográficos, de acuerdo con la citada autora, sustentaron “la tarea de pintores como Ingres, Courbet o Delacroix pasando por los Prerrafaelistas y los simbolistas franceses hasta llegar a los futuristas italianos, Picasso o algunos miembros del muralismo mexicano como Siqueiros”. (Bellido, 2007, p. 256)



Fig. 100. (izq.). Tetuán, 1931. Fotografía Calatayud. Fig. 101. (dcha.). Sello diseñado por M. Bertuchi.

<sup>16</sup> Bellido, señala que artistas vinculados al impresionismo, aunque no emplearon de forma directa la fotografía, se sintieron atraídos por sus posibilidades y variaciones: “algunas de las características de la imagen fotográfica como los intensos contrastes de luz y sombra, la supresión general de los tonos intermedios, la pérdida de detalles en las zonas planas de luz y sombra y los puntos de mira del pintor, sobre todo si eran elevados, aparecen en los cuadros de los impresionistas”. Recuérdese en este sentido, la obra de Degas.

### **Comentario.**

Casi paralelamente a la realización del cartel anterior, como evidencia el investigador Pleguezuelos (2013, p. 147), se crea el Comité Oficial de Turismo del Protectorado, que depende del citado Patronato Nacional de Turismo, que tiene su sede en Tetuán y del que es nombrado vocal Mariano Bertuchi. Como así lo constata un documento mecanografiado perteneciente al archivo documental de José Abad que enuncia: “...en virtud de lo que dispone el artículo 3º del Reglamento del Comité Oficial de Turismo de esta Zona de Protectorado, aprobado por Dahir de 30 de Mayo ppdo., le corresponde desempeñar el cargo de vocal nato del expresado Comité por su calidad de Inspector de Bellas Artes”<sup>17</sup>.

La imagen del cartel representa una de las calles de Tetuán a través de una de sus puertas -un arco de herradura apuntado de color oscuro- que lo enmarca. La puerta referida es la de “Bab Mqábar” o “Puerta del cementerio” musulmán, donde se encuentran las tumbas de los refundadores de Tetuán, y a la que las tropas de O’Donnell llamaron “Puerta de Ceuta” -“Bab Sebta”- cuando hicieron su entrada en Tetuán en 1860, porque de ella partía el camino que conducía a dicha ciudad. Asimismo, por esta Puerta hizo su entrada en Tetuán el 19 de febrero de 1913 el general Alfau (Comandante General de Ceuta). Tras la puerta se advierte en el cartel la fachada de la Zagüia de Harrak, donde se encuentra enterrado el Jalifa Muley el Mehdi.

Bertuchi, compone la imagen en el seno de un espacio arquitectónico, el arco de la puerta de “Bab Mqábar”. Este espacio cerca o encuadra la escena, haciéndolo de tal manera, que permite establecer una distinción formal entre el interior y el exterior del escenario.

---

17 El documento mecanografiado es fotocopia del original, está firmado por el Presidente del Comité y Director de Colonización y fechado el 10 de octubre de 1930. Aporta en el ángulo superior izquierdo, el logotipo del Comité Oficial de Turismo de Protectorado de España en Marruecos, Tetuán. (Archivo de J. Abad cedido por la familia de M. Bertuchi)

Si examinamos el espacio que existe dentro de la imagen enmarcada, observamos que al igual que en el anterior cartel, Bertuchi compone la escenografía en función de los personajes y las formas arquitectónicas, en el espacio contenido por los límites del marco o en este caso, el arco. Sus escenas describen un universo marroquista sosegado, donde el diseñador introduce ordenadamente a los personajes -, traspasando el umbral del arco, en un íntimo ambiente. Los elementos constitutivos quedan ordenados y situados doblemente en el espacio habitado que rodea a la imagen y en el interior del marco. Bertuchi parece invitar al espectador a adentrarse en su “habitación marroquí”, para contemplar el universo colonial que se extiende tras el vano de la puerta.

La obra bertuchiana es una fuente inagotable de temas que nos permiten diversas miradas o lecturas. En este sentido, cabe señalar que parecen tratarse de escenografías, de acuerdo con Sonsoles Vallina (2000, p.75-76), que nos permiten entrar y salir de ellas, encontrándonos “con escenas cotidianas y urbanas, como los paisajes, los zocos, las calles, las murallas y las puertas”, donde las relaciones entre las tonalidades sugieren adaptarse a un acorde cromático o una armonía semejante a la de una composición musical.

Evidenciaba el citado Antonio J. Onieva en relación a la obra artística de Bertuchi, y que podemos aplicar a una parte de nuestra percepción sobre sus carteles:

Podrán venir otros pintores para decirnos sus mensajes del Magreb, sabrán verlo con otra luz, interpretarlo a través de su sensibilidad propia; podrán lucir sus impresionismos, expresionismos y post-impresionismos [...] Pero el Mogreb auténtico, realista, objetivo, natural y limpio, será éste de don Mariano Bertuchi; el que todos vemos apenas abrimos los ojos; el que se nos ha metido en el alma y sabemos sentir y descifrar. (Onieva, 1947)



### Ketama.

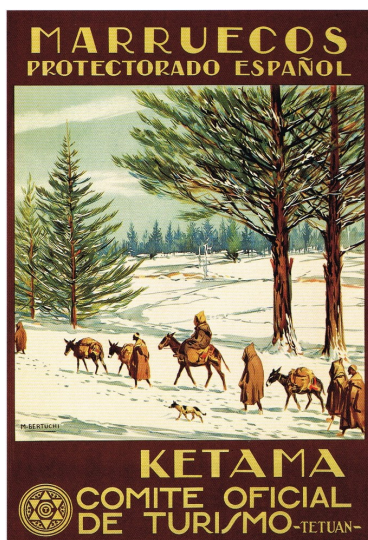


Fig. 102. Ketama.

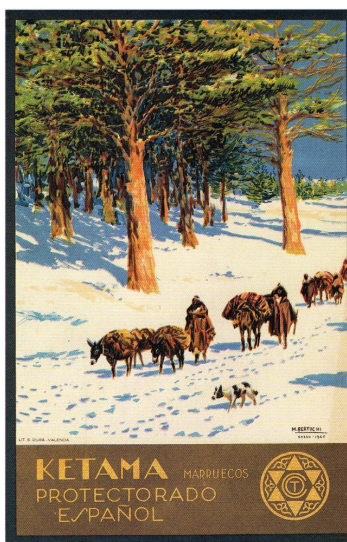


Fig. 103. Ketama.

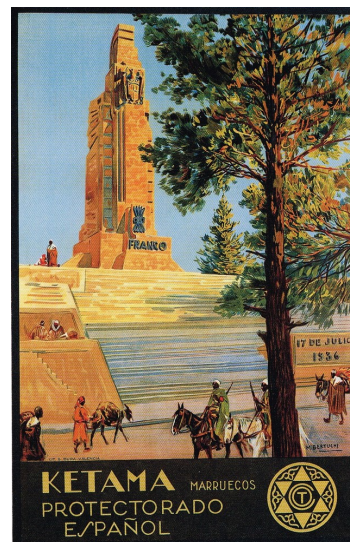


Fig. 104. Ketama.

### Elementos constitutivos.

Su estructura es muy semejante en casi los tres casos. Sobre un formato de gran verticalidad, los elementos tipográficos se ordenan por debajo de la imagen, excepto en el caso del cartel correspondiente a la figura núm.102, cuyos elementos tipográficos se ordenan por encima y por debajo de la imagen. En el faldón superior el encabezamiento, con letras capitales de influencia *art decó* podemos leer: “MARRUECOS” y debajo “PROTECTORADO ESPAÑOL”, con caracteres de menor tamaño. La fuente tipográfica empleada, es una fuente ancha y gruesa, de fuerte contraste entre sus astas.

En el faldón inferior, también en mayúsculas, apreciamos el nombre de la ciudad que se publicita, “KETAMA” -como particularidad señalamos el alargamiento del trazo vertical más grueso de la letra “A”-, y el texto, “COMITE OFICIAL DE TURISMO”, en letras de palo seco. La palabra comité no lleva tilde. Como peculiaridad, desaparece la ondulación original de la letra “S” y su eje compositivo se ha inclinado a la derecha, convirtiéndose casi en una recta, formando un ángulo de 45 grados con la horizontal.

Situado en el margen inferior derecho del faldón, el nombre de la ciudad “TETUAN”, entre guiones, sin tilde y en caracteres romanos con serif. El logotipo del Comité está posicionado en el ángulo izquierdo del faldón inferior. La firma de Bertuchi se sitúa en el zona inferior izquierda del recuadro central que conforma la ilustración. Como ya hemos tenido oportunidad de comprobar a lo largo de la investigación, este cartel pertenece a una época anterior a los otros carteles, reflejando el mismo armazón estructural con la imagen situada en su interior.

Las otras dos piezas (fig. 103-104), son carteles realizados para el Protectorado Español en Marruecos después del golpe de Estado de 1936 y durante el gobierno del general Franco. En su concepción general, se producen determinadas variaciones: en términos generales, desaparece la banda superior así como el texto “COMITE OFICIAL DE TURISMO”. El logotipo también sufrirá ligeros cambios perceptibles, como la sustitución de los elementos ornamentales de los triángulos exteriores de la estrella por otros más sencillos. Otra novedad que presentan estos carteles es el hecho de que aparecen fechados junto a la firma de Bertuchi, mostrándose ésta en el ángulo inferior derecho de la composición central.

El recuadro central siempre es el espacio destinado a la ilustración. Abarca la totalidad del espacio compositivo del cartel y en ella, se pueden observar dos paisajes nevados de la ciudad que se publicita a través de los que caminan un pequeña caravana bordeando sus pinares (fig. 102-103) y una representación del Monte de Llano Amarillo<sup>1</sup> (fig. 104). Los carteles son cromolitográficos, litografiados en Valencia por el Taller de S. Durá.

---

<sup>1</sup> El de 12 de julio de 1936 durante unas maniobras del Ejército español en Llano Amarillo, cerca de Ketama, se realizó el llamado “juramento previo a la batalla”, que desembocaría en el golpe militar fascista en España de 1936. En conmemoración por parte del gobierno fascista, al finalizar la guerra se erigió en 1940, el Monumento del Llano Amarillo, en este lugar de las montañas del Rif. En 1956, cuando se pone fin al Protectorado Español de Marruecos, el gobierno de Francisco Franco decide trasladar este monumento al Monte Hacho de Ceuta. En la actualidad permanece en esta ubicación. Bertuchi también inmortalizó pictóricamente el motivo del Llano Amarillo en un cuadro pintado al óleo bajo el título *Inauguración del monumento del Llano Amarillo* (134x88 cm.), realizado en 1940, siendo propiedad del Consulado de Tetuán. El cuadro se expuso en la Pinacoteca Municipal de Ceuta, en 1985, formando parte de una exposición póstuma dedicada al autor.

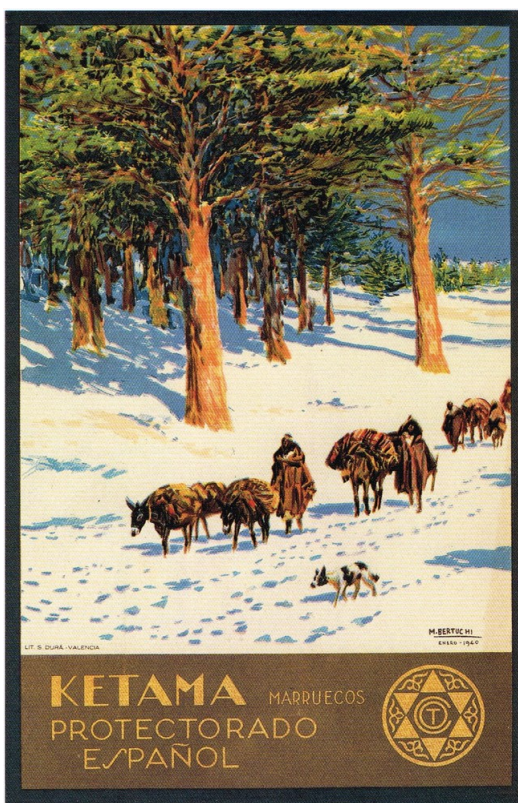


Fig. 103. Ketama.



Esquema compositivo.

### Elementos iconográficos.

Iconográficamente, la omnipresencia del árbol<sup>2</sup> en la obra cartelística bertuchiana se hace patente en las tres comunicaciones plásticas. En el cartel de Ketama (fig. 104) aparecerá solo, en un primer plano y ocupando en su totalidad el eje vertical del espacio compositivo derecho.

Por el contrario, en los otros dos carteles, el árbol se exhibirá distribuido en forma de bosque. Contemplándolos, nos evocan irremediamente unas líneas compiladas por el escritor Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio*, el cual enunciaba: “El

<sup>2</sup> Los árboles representados en los carteles son cedros, cuya peculiaridad reside en ser árboles de gran tamaño y silueta alargada, de madera olorosa y copa cónica o vertical; sus ramas son horizontales.

bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico” (Bachelard, 1986, p. 222).<sup>3</sup> Bertuchi a través de estos espacios expresivo-plásticos se convierte, tomando unas reflexiones del pintor Antoni Tàpies (1971, p. 29), en un “transmisor de la naturaleza”<sup>4</sup>.

Centrándonos en concreto en los carteles de Ketama (fig.102-103), el diseñador escenifica en ambos diseños, una caravana atravesando un paso de montaña nevado de Ketama. En el paisaje cartelístico, la nieve, parafraseando a Bachelard, universaliza el espacio plástico en una sola tonalidad, que tras los verdes cortinajes sobrios de los árboles parece aún mas blanca: “todo se activa cuando se acumulan las contradicciones” (Bachelard, 1986, pp. 70-71). La nieve, como manifiesta Bachelard (1986, p. 72), “borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores”, sin embargo, en las ilustraciones bertuchianas sucede todo lo contrario.

Estos blancos, son los espacios que permiten vibrar el color intenso de un tono, las zonas de transición donde los colores yuxtapuestos se reúnen y se funden para hacernos llegar una nueva sensación óptica. Estos blancos, acentúan la transparencia y la luminosidad, que con los tonos azules del cielo y de las sombras proyectadas, y a su vez, con las distintas tonalidades verdosas de los árboles, contribuyen a sumergir los paisajes en una única atmósfera.

La perspectiva parece abrirse según un ángulo visual que se extiende sobre el plano horizontal del blanco paisaje nevado -que ocupa casi dos tercios de la altura de la composición en el caso del cartel de Ketama (fig. 103), cortada al fondo por el espectáculo de la naturaleza lejana, donde el espacio se extiende sin límites, desprendiendo árboles en miniatura en todos los puntos del horizonte, y rodeada en primer plano, por los volúmenes de color ocre rojizo de la reata que la atraviesa.

---

3 Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

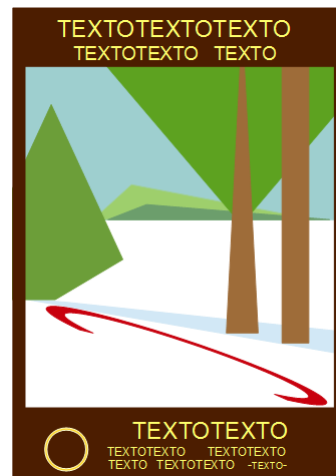
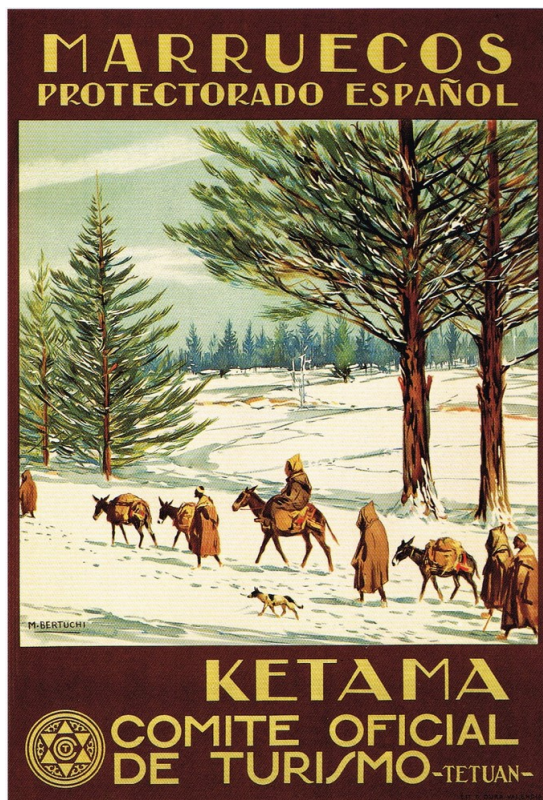
4 El término está relacionado con unas reflexiones de Paul Klee sobre las que Tàpies elucubra. Véase en Tàpies, A. (1971). *La práctica del arte*. Barcelona: Ediciones Ariel.

La caravana, formada por varios personajes masculinos y animales, crea un vector de dirección con un alto poder dinamizador. En el cartel (fig. 103), la diagonal que dibuja la caravana se ubica casi en la mitad del margen derecho, dirigiéndose direccionalmente hacia el ángulo inferior izquierdo. Dicha diagonal es paralela a la trazada por los dos troncos de mayor grosor de los árboles dispuestos en un segundo plano. Estos árboles, que representan las verticales principales, fraccionan la horizontalidad del paisaje, formando parte del bosque de cedros, que comprenden la totalidad del área compositiva izquierda, delineada por una diagonal imaginaria que une el ángulo superior derecho con su opuesto.

En el cartel de Ketama (fig. 102), la expedición que camina sobre la escenografía nevada, proyecta un nuevo vector de dirección, pero en esta ocasión, se origina desde el ángulo inferior derecho de la composición hacia casi el punto medio del margen izquierdo. La diagonal esbozada por ella, vuelve a ser paralela a la diagonal dibujada por dos parejas de cedros que flanquean, en un segundo plano, a ambos lados, la escena. Las verticales de los dos árboles situados en las áreas derecha e izquierda quiebran la horizontalidad del paisaje.

Cuando observamos detenidamente los decorados, dan la impresión de que el espacio plástico continuara más allá del marco en todas direcciones, lo que por otra parte no afecta a su composición. Aunque la escena continúa más allá del oscuro contorno del “armazón estructural” del cartel, no lo hace con el mismo grado de contemplación explícita que posee en el seno de la ilustración.

Por el análisis elaborado constatamos las similitudes que presentan las dos comunicaciones plásticas, cuyo paralelismo es obvio: el equilibrio, la continuidad en las imágenes secuenciales, la prolongación del espacio y de algunos elementos compositivos fuera de los límites de la ilustración, la estructura interna de la composición (montaje) y la temporalidad.



Esquema compositivo.

Fig. 102. Ketama.



1



2



3



4

**Paleta cromática del cartel (fig. 102).**

Los colores dominantes son: 1) el blanco de la nieve que destaca sobre el color azul grisáceo de las sombras, que comparte a su vez, casi el mismo tono de azul del cielo, y los verdes azulados de los pinos sobre la línea del horizonte; 2) el verde de los pinos contrastado con el tierra anaranjado de los troncos de los árboles; 3) los ocre

amarillentos y tierras anaranjados del atuendo del personaje, montado sobre el asno de color siena oscuro; 4) como nota o elemento anecdótico, el perro con manchas negras en un primer plano.



### Paleta cromática del cartel (fig. 103).

Los colores dominantes son: 1) el blanco de la nieve que destaca sobre el color azul de la sombra arrojada de los cedros, que a su vez, contrasta con su complementario, el tierra anaranjado del tronco del árbol; 2) el azul del cielo, que comparte con la sombra el mismo tono, y los verdes de las hojas, se complementan con el tierra anaranjado del tronco del árbol; 3) los tierras rojizos de la vestimenta del personaje masculino, los ocre amarillentos y anaranjados de los bultos que portan los burros en tonos marrones; 4) como elemento peculiar, reitera el perro con manchas negras en un primerísimo plano, que destaca sobre los fragmentos azulados de su sombra proyectada en el plano del suelo nevado.

### Rasgos estilísticos.

Los carteles dedicados a Ketama, no serían el único soporte plástico sobre el que proyectará el nevado paisaje de la comarca marroquí, pudiéndolos encontrar plasmados en los diseños de los sellos del Protectorado. Como por ejemplo, en la serie emitida en 1935-1937 bajo el título *Vistas y paisajes*, donde localizamos el motivo “Bosque de Ketama”(fig. 105), en formato apaisado; o en el año 1940, con la serie *Tipos diversos*, en la que encontramos el sello “Ketama” (fig. 106), también representando un paisaje nevado de la zona del Protectorado español en Marruecos. Asimismo, en la ilustración

de portada de *África. Revista de Tropas Coloniales*, fechada en diciembre de 1926, titulada “Primeras nieves” (fig. 107), apreciamos un paisaje bajo los mismos caracteres. De la misma manera, Bertuchi también plasmó en sus lienzos escenarios nevados, como el óleo sobre tabla *Tetuán Nevado* (33,5 x 44 cm) (Colección particular) fechado en 1933, año precisamente que nevó en Tetuán<sup>5</sup>. (VV.AA., 2000, p. 189)

Visualmente, a pesar de tratarse de diferentes registros comunicativos, volvemos a tener la impresión de estar frente a un viaje narrado en fragmentos. Todas estas crónicas plásticas han tenido en consideración la estabilidad de un telón de fondo sobre el que se mueven los personajes. Sonsoles Vallina<sup>6</sup> (2000, p. 76), pondrá de manifiesto que: “*Los paisajes* son una de las facetas principales del desarrollo pictórico de su obra”. La autora sostiene sobre Bertuchi que,

le interesa captar su carácter geográfico, como el paso del sol a través de las montañas del Gorgues. Resulta anecdótico como a veces los pinta desde la panorámica que tiene desde su estudio, donde los perfiles de las montañas y de los valles se hacen progresivamente más definidos y desarrollando de esta manera un trabajo claramente figurativo. (Vallina, 2000, p. 76)



Fig. 105. Sello “Bosque de Ketama” (E153,156 y 159).

5 Afirman en el pie de imagen del catálogo *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos* que nunca después, “vistió la ciudad y sus alrededores la blancura que aquí se representa entre el espectador y las montañas del Gorgues” en relación al cuadro de Bertuchi, *Tetuán Nevado*.

6 Vallina, S. (2000). “La pintura de Bertuchi. Un diario personal de luz y color” en *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*, pp. 73-81.



Nos detalla Vallina, que sus paisajes mas emblemáticos los hallamos en obras como, *Vista de la ciudad de Tetuán*, donde la ciudad está enclavada en las faldas del monte Dersa, *Valle del río Martil*, *Del valle a las montañas*, de 1944 y *Cordillera del Gorgues*, de 1946. La autora cita a Francisco Calvo Serraller en relación a este género, el cual manifiesta sobre la temática paisajística:

Con unos orígenes históricos modestos, pues inicialmente el paisaje era simple excusa de fondo para una historia, el paso del tiempo puso cada vez más en primer plano a esta representación de la naturaleza hasta convertirse ya en nuestra época en un tema de vida propia. (Vallina, 2000, p. 76)



Fig. 106 (izq). Portada de *África. Revista de Tropas*, diciembre de 1926. Fig. 107 (dcha.). Sello “Ketama” (E202).

### Comentario.

En estas comunicaciones plásticas, personajes y paisaje, comprimidos por un silencio trascendente, se presentan seduciendo nuestra mirada para revelarnos su íntima existencia. Bertuchi nos ofrece con las ilustraciones de los carteles una tranquilidad

que estremece, como si el bosque fuera un “estado del alma”. En estas escenas plásticas, al igual que enunciaría acertadamente, el poeta y novelista ruso, Boris Pasternak: “El hombre es mudo, es la imagen la que habla. Porque es evidente que la imagen *sola* puede sostenerse al mismo paso que la naturaleza”. ( Bachelard, 1986, p. 139)

De la misma manera que en los procedimientos cinematográficos, basta con suprimir la voz de los personajes y el ruido de las cosas para que la crónica plástica, se adueñe de un excepcional dramatismo. Así, en la obra de Bertuchi, donde nada es casual, captará visualmente la existencia más cotidiana del universo marroquista, llegando a nosotros su concreta visión colonial.

Contémplese en estos espacios escénicos, como el paisaje en Bertuchi, siempre será captado en función del elemento humano. Los personajes, con su pausado caminar, transitan en su mundo de imágenes bidimensionales, avanzan y retroceden tácitamente por el plano fijo del escenario nevado de la naturaleza. Los hombres ataviados con sus chilabas en tonos sombríos acompañados por los burros porteadores y por el perro lazarillo, sólo pueden traer al espectador, como manifestaba Ortega y Gasset (1921) “lejos de los grandes tópicos, selectas modulaciones del alma humana”. Bertuchi insiste en el dintorno de los cuerpos, quedando las siluetas acusadamente contrastadas sobre la blanca nieve.

Estos carteles representan un espacio que invitan al espectador a desplazarse a través de él. Nos imaginamos a Bertuchi, el diseñador-escenógrafo, detrás del visor de una cámara o mirando por unos prismáticos a través de un canutillo de cartón, observando las traslaciones del campo visual, y logrando con el movimiento de su cámara acceder, introducirse en la pantalla-retícula y captar la visión del espectador, que se adentra en la profundidad sugerida por la sutil perspectiva delineada por los cedros de Ketama.

La importancia de la imagen en los carteles de Bertuchi, es evidenciada por los investigadores Villanueva y González (2006, p. 286), los cuales sostienen que ésta posee un considerable componente fotográfico:

El inicio de su carrera como creador de ilustraciones destinadas a visualizar las noticias en importantes revistas nos apunta a un artista cercano a lo que entendemos por un reportero gráfico y, por tanto, próximo a la fotografía. Este planteamiento será patente en sus carteles turísticos que, aún manteniendo una técnica tradicional, anticipa el desarrollo que tendrá la fotografía en este tipo específico de soporte publicitario. José Abad ha destacado como la obra de Bertuchi se favorece de la fotografía “no sólo como base motivadora”, sino también “para suplir la ausencia del modelo”, seleccionar, encuadrar o situar personajes en la escena, apuntando, incluso, que algunos carteles tiene un carácter casi cinematográfico. (Villanueva & González, 2006, p.286)

Efectivamente, como señalan los citados autores en relación a las hipótesis del investigador José Abad, sobre el empleo de los procedimientos fotográficos y cinematográficos, éstos influirán indiscutiblemente en el diseño compositivo de los carteles de Bertuchi. Nos manifestaba Abad al respecto de los carteles de Ketama:

Las imágenes descriptivas y expresionistas dan la impresión de un viaje narrado en fragmentos; las caravanas desfilan ante los ojos de los espectadores, a través del “cuadro-ventanilla”. El contorno con que Bertuchi enmarca el contenido de estos y otros carteles recuerda la forma de una pantalla de cine, con lo que se insinúa que nuestra visión está condicionada ahora por la búsqueda óptica de la cámara. Este artificio de la pantalla-retícula nos incita visualmente, para dar una imagen del modernismo técnico de la fotografía, y mostrarnos como él, con estas obras gráficas, introduce todos los trucos de la cámara, como los encuadres -cerca, lejos, en hilera, de frente-, o los efectos de una toma panorámica, aunque filmada secuencialmente, logrando que los mismos actores y el paisaje se muevan sobre un único escenario, en poses distintas. (Abad, 2000, pp. 100-101)

El montaje escénico de los carteles diseñado por Bertuchi, comienza por el desplazamiento en continuidad de su cámara caleidoscópica, permitiéndole captar la

acción y el decorado del escenario marroquí, desde una sucesión de distintos puntos de vista de la pirámide visual, en un mismo ámbito geográfico, Ketama. El efecto espacial que produce estos desplazamientos por la concordancia de las diferentes proyecciones, proporciona una cierta ilusión de movilidad. Este desplazamiento ilusorio que Bertuchi emplea en sus diseños, que percibimos como espectadores, es similar al que describe Panofsky en su único ensayo sobre el cine:

Aquí también (en el cine) ocupa el espectador un asiento fijo, (...) Estéticamente está en movimiento perpetuo, sus ojos se identifican con el objetivo de la cámara que varia sin cesar de distancia y de dirección. Y del mismo modo que el espectador es móvil, por la misma razón es móvil el espacio que presenta. No sólo los cuerpos se desplazan en el espacio, sino que el propio espacio se aproxima, retrocede, gira, se disuelve y vuelve a formarse según el movimiento y el enfoque controlado de la cámara y según el montaje de los diversos planos<sup>7</sup>. (Panofsky, 1934 citado en Torán, 1985, p. 210)

Este efecto del *trávelin* al que se refiere Panofsky, no es un medio único de cine, sino que lo comparten también con otras manifestaciones plásticas, como la pintura, o en nuestro caso, con las ilustraciones que conforman los carteles diseñados por Bertuchi. El espacio representado de la ficción filmica bertuchiana es generado por el artista por la unión de varias tomas, cuyo montaje plástico parte de la yuxtaposición de varias proyecciones pudiéndose ser interpretado por el espectador como un todo. El plano realizado con la cámara de Bertuchi en movimiento acompañará al espectador a través de todo el espacio ficticio de la escena colonial.

El innovador código icónico empleado por Bertuchi conlleva efectos ilusorios de desplazamientos del punto de vista, los cuales representan factores vinculados al espacio cinematográfico o fotográfico. Sus proyecciones plásticas están vinculadas al referencial absoluto de la pantalla representada por el cartel, con el que el espectador ha

<sup>7</sup> Panofsky, E.(1934). "Estilo y material para el cine" en *Film: an anthology*. Recopilación de Talbot, D. University of California Press, 1957. (Seleccionado por Urrutia, J. En *Contribución al análisis semiótico del film*. Fernando Torres editor. Valencia, 1976) citado por Torán, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Mitre.

establecido el encuadre de su campo visual marroquista.

En los carteles que compuso tanto para el Patronato de Turismo como para el Comité Oficial de Turismo de Tetuán, durante distintos períodos históricos, en el Protectorado de la República española en Marruecos o el Protectorado Español en la época franquista, nos representa una visión del Marruecos colonial que, aunque fijados en la vida tradicional y costumbrista, como evidencia Eloy Martín Corrales (2007, p. 88), “siempre es tratado respetuosamente (laboriosidad, calles y ciudades limpias, comportamiento ordenado de los personajes que aparecen en las escenas, incluso en el caso de aglomeraciones, etc.) e introduce símbolos de modernidad (coches, camiones, autobuses, aviones, trenes y barcos)”. Sin obviar que en la mirada de Bertuchi se halla una percepción de un occidental, como bien señala Martín Corrales, “no es menos cierto que, por encima de ella, se impone su visión respetuosa”.

Para cerrar esta sección, no queremos concluir, sin antes plasmar en estas páginas la percepción del investigador José Abad sobre los carteles de Bertuchi, que son interpretados acertadamente con estas palabras:

Aunque alguien dijo que un cartel puede ser dos cosas, o una simple pieza de información, o un grito, en ocasiones no hay ninguna necesidad de decir la verdad a voces porque ésta puede declararse tranquilamente. Y en los carteles de Bertuchi, que poseen fuerza, gracia, acierto y síntesis, ese grito es auténtico, pero sosegado y bello. (Abad, 2000, p. 101)

### **2.3.- Antecedentes del Correo español en Marruecos.**

#### **2.3.1.- El Correo Postal en la Zona del Protectorado español en Marruecos.**

La génesis del correo postal español en Marruecos se origina a partir del enfrentamiento bélico entre los dos países generado en la segunda mitad del siglo XIX, nos referimos a la Guerra de África<sup>1</sup>(1859-1860), abarcando hasta la independencia del reino alauita (1956) tras el paréntesis que supuso el Protectorado franco-español sobre territorio marroquí. Desde la ocupación de Tetuán, tras la guerra, nos precisa Gómez Barceló (1992, p. 40) “comenzaron a circular los sellos de España por Marruecos, siendo los primeros que se encuentran los de Isabel II de 1860-61”. Tras la repatriación de las tropas, la comunicación postal entre Ceuta y Tetuán se mantuvo, si bien esta vez en su uso civil, ya que estaba destinada a satisfacer las necesidades de la pequeña colonia española establecida en aquella ciudad, y que comenzó a desarrollarse al amparo del Tratado de Comercio firmado el 20 de noviembre de 1861.

En 1862, la Dirección General de Correos establecerá un servicio postal entre la ciudad española de Ceuta y la ciudad marroquí de Tetuán, para el envío de la correspondencia de cónsules, empleados, ingenieros y demás residentes españoles en ella<sup>2</sup>. Como nos especifica el investigador J. M. Hernández Ramos (1999), una orden de

---

<sup>1</sup> Ya en el siglo XIX, la presencia del Correo Español en Tetuán hay que situarla desde que un ejército español se acantonó en dicha ciudad como consecuencia de la guerra, y que tuvo por escenario el territorio marroquí próximo a la española ciudad de Ceuta. El contingente militar vio favorecida su correspondencia epistolar con la aplicación de la franquicia postal decretada a tales efectos por el Gobierno de O'Donnell (Reinado de Isabel II), y la utilización de un fechador específico para el *Ejército Español en África*. (R.O. 9.11.1859). Véase en Hernández, J. M. (1999) “Correos españoles en Tetuán. Aproximación para un estudio”, en *El Correo del Estrecho* nº 17, enero 1999. Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf](http://agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf) (Visitado el 14/05/2015).

<sup>2</sup> Fueron los cónsules los encargados, en un principio, del ramo postal hasta la creación de las estafetas en Marruecos, a cargo de Oficiales del Cuerpo, por Reales Ordenes de 12 de mayo y 10 de junio de 1908, dictadas por el entonces Ministro de la Gobernación D. Juan de la Cierva, siendo Director General D. Emilio Ortuño. Estos servicios postales tenían, como sus similares en la Península, servicio de valores declarados y objetos asegurados extendidos a todos los países de la Unión Postal Universal, a aparte de los certificados, sobres monedero y venta de sellos, que se vendían en moneda hassani. La comunicación postal con Tánger y Ceuta era diaria; “aquella por peatón y ésta por conducción a caballo, por ser donde recibe el correo general”. Véase en Ramos y Espinosa de los Monteros, A. (1999). “Correo Español”, en *El Correo del Estrecho* nº 17, enero 1999. Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2017.pdf](http://agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2017.pdf) (visitado el 15/07/2015).

la Dirección General de Correos, fechada el 2 de febrero de 1862, establecía la forma en que habría llevarse a cabo la conducción de esta correspondencia, estableciendo que:

(...) en lo sucesivo y hasta nueva orden se envíe la correspondencia del Reino para Tetuán y viceversa por la Administración de Ceuta en la que se estamparán los sellos de fecha (los propios de Ceuta), inutilizando los de franqueo en la procedente de aquel punto. (Hernández, 1999)

Hernández nos precisa que el Cónsul de España en Tetuán será el encargado de la expedición y recepción de la correspondencia, para lo cual tendría “en su poder un juego de llaves de las valijas especiales utilizadas al efecto”. Las cartas remitidas desde Tetuán debían llegar a Ceuta acompañadas del importe del franqueo, y en dicha Administración les adherirían los sellos correspondientes y los cancelarían con el matasellos fechador de Ceuta. (Hernández, 1999)

Una circunstancia importante para el posterior desarrollo de la actividad postal (fig. 108) lo establecerá el citado Tratado de Comercio hispano-marroquí, el cual facilitó las relaciones comerciales entre sus respectivos súbditos, con arreglo a las mutuas necesidades y recíproca conveniencia, determinando las atribuciones consulares y privilegios de que gozan los españoles en Marruecos, en función del Tratado de Paz legitimado entre ambos países el 26 de abril de 1860. En su artículo nº 32 se determinaba que:

Los buques fletados por orden del Gobierno español para conducir la correspondencia oficial o privada, o contratados para dicho servicio, serán respetados y tendrán los mismos privilegios que los buques de guerra si no traen o llevan artículos de comercio de o para un puerto del Rey de Marruecos, en cuyo caso pagarán los mismos derechos que un buque mercante<sup>3</sup>. (Becker, 1918, p. 72)

---

3 Becker y González, J. (1918). *Tratados, Convenios y Acuerdos referentes á Marruecos y la Guinea Española. Coleccionados por encargo de la Liga Africanista Española por D. Jerónimo Becker y González*. Madrid.



Fig. 108. Oficinas postales del Correo Español en Marruecos tras pasadas al correo jalifiano de la ZPEM (01.07.1914).

El referido Tratado, como bien señala Hernández (1999) otorgará a España el trato de nación favorecida con importantes ventajas comerciales y de establecimiento. Ello facilitará al incremento de las relaciones comerciales entre España y Marruecos, así como al asentamiento de españoles en las principales ciudades marroquíes, preferentemente en la franja costera atlántica.

Por lo tanto, el gradual aumento de la presencia española en las ciudades marroquíes y el desarrollo de la actividad comercial<sup>4</sup> en ellas, pudieron ser razones suficientes para que las autoridades españolas reconsideraran la obligatoriedad de un servicio postal exclusivo en Marruecos que, de forma regular, enlazara las localidades y contribuyera a un óptimo desarrollo de la presencia española en Marruecos, tanto política como económicamente<sup>5</sup>.

4 A. Ramos y Espinosa de los Montero (1999) mantiene que la importancia de la comunicación postal en este territorio tiene su origen en “el comercio que sostiene Tetuán con Ceuta y Melilla, y de la constante comunicación que con América tiene la colonia israelita, de la que su inmensa mayoría utiliza el servicio postal español por su mayor rapidez y la seguridad que ofrece que nuestro Correo haga despachos directos a muchísimas capitales sudamericanas”. Ramos y Espinosa de los Monteros, A. (1999). “Correo Español”, en *El Correo del Estrecho* nº 17, enero 1999. Agrupación Filatélica de Ceuta.

5 Desde el 26 de mayo de 1862, nos precisa el investigador Hernández Ramos (2013, p.16), “la legación española en Tánger informó de los medios de comunicación existentes entre España y los puntos de la costa de África en que se hallaban establecidos los consulados y viceconsulados, así como de la posibilidad de establecer un servicio de correos para la correspondencia particular”.



Así pues, el 1 de noviembre de 1871<sup>6</sup>, nace la red postal española en suelo marroquí, adscrita al Ministerio de Estado, bajo el nombre de “Correo Español en Marruecos”, pasando a depender en 1908 directamente de la Dirección General de Correos y Telégrafos perteneciente al Ministerio de la Gobernación.

La correspondencia generada en Marruecos a través de esta red postal, se franqueaba con los mismos sellos que se usaban en la metrópoli, habilitándose con la leyenda “Correo Español Marruecos” (fig. 109), siendo únicamente diferenciados por la citada marca postal que atestiguaba su procedencia marroquí. A partir de 1903, será el año en el que se comenzará a sobrecargar los sellos con dicha inscripción. Concretamente, los primeros sellos fueron el 4/4c “Corona Real” de 1876 (Edifil 173), así como los valores 5, 10 y 25 cts. pertenecientes a la serie de Alfonso XIII. “Tipo Cadete”<sup>7</sup> de 1901 (Edifil 242, 243 y 248). No obstante, “el uso de sellos españoles con sobrecarga y sin ella fue simultáneo”. (Hernández, 1999)



Fig. 109. Sellos de España habilitados para su uso en las oficinas del Correo Español en Marruecos. 1913.

6 Según R.O. Ministerio de Gobernación, de 14.08.1871, se implanta un servicio de correos por cuenta de España entre Ceuta y Tánger y entre Tánger y Mogador, que enlaza las ciudades costeras de Larache, Rabat, Casablanca, Mazagán y Saffi. Posteriormente se dispondría que la correspondencia para las poblaciones que servía el Correo español en Marruecos se franqueara de la misma manera que la destinada a cualquier punto de la Península. (Hernández, 2013a, p. 17; 1999b).

7 El grabado que reproduce la efigie de Alfonso XIII con uniforme de cadete de Infantería se debe a Bartolomé Maura, siendo los sellos impresos por el procedimiento calcográfico. La primera edición de esta serie está fechada en 1901-1905, imprimiéndose en una variada gama cromática que iría desde el castaño, castaño lila, verde, rojo, azul negruzco, violeta, azul, negro, verde amarillento, oliva, rosa, azul verdoso, carmín, violeta negruzco y naranja. Los valores de la serie fueron: 2, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 40 y 50 céntimos; y 1, 4 y 10 pesetas. Edifil 2015. Catálogo Unificado de sellos de España y dependencias postales.

Este hecho provocó que, en el año 1908, la venta de sellos españoles sin habilitación motivaran la aparición de un pequeño fraude fiscal, que fue el origen de la serie conocida como “Sobrecarga de Tetuán”. Los sellos expedidos por las oficinas postales españolas en Marruecos eran pagados por su importe nominal, pero en moneda hassani, cuyo valor era la mitad que la peseta española. (Hernández, 2013)

Por esta razón, hubo un movimiento acaparador y especulativo de sellos sin sobrecarga con el objeto de venderlos en Ceuta y Península, beneficiándose del diferencial existente entre ambas monedas. Para evitar el fraude, el cónsul D. Luciano López Ferrer ordenó que estos sellos fuesen marcados a mano con un tampón que imprimía la leyenda “TETUAN” (fig. 110-114).

El color utilizado en la estampación fue el violeta de tinta de tampón o el negro de tinta de escribir. No obstante, existen marcas en color azul, verde y rojo que no fueron catalogadas por autores de la época. Dado el carácter manual con el que se hizo, la estampación fue un tanto irregular pues se puede encontrar la marca doble, invertida u horizontal, si bien lo normal es en diagonal de arriba hacia abajo. También fueron contramarcados algunos de los sellos habilitados con “Correo Español en Marruecos”. (Hernández, 1999)

Pero no fue España el único país que estableciera servicios de correos en el imperio marroquí; Francia, con anterioridad, en 1852, constituyó en Tánger una oficina postal dependiente de Orán, e Inglaterra (1857) y Alemania (1899) también habilitarán estafetas postales en las principales ciudades de Marruecos. (Hernández, 2013, p. 17)

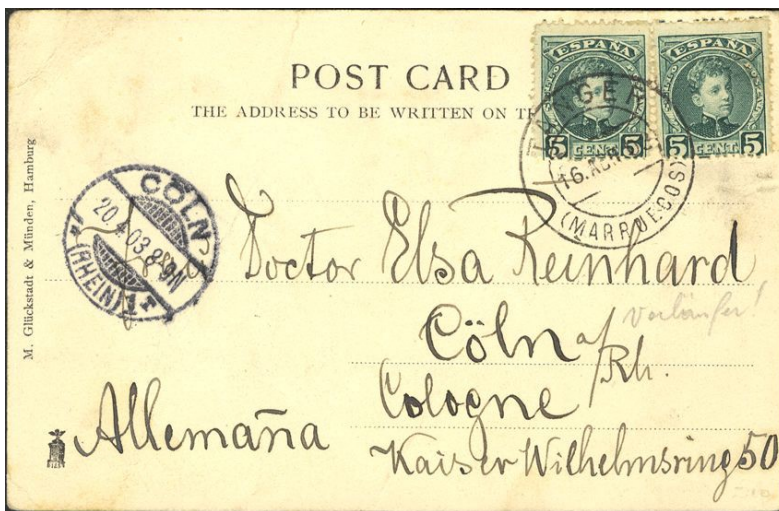
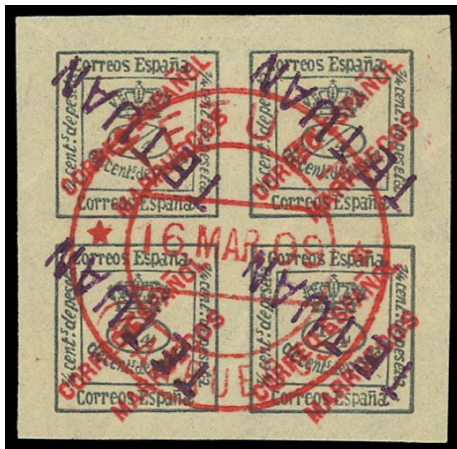


Fig. 110-113. Sellos de España (1876-1905) habilitados en la oficina del Correo Español en Tetuán (Marruecos). 1908.

### 2.3.2.- Implantación de los Servicios postales jalifianos

En la primera década del siglo XX, el Correo Español en Marruecos estaba constituido por una red de estafetas y carterías cuya cabecera era la Administración Principal de Tánger. En la zona de influencia española se encontraban las siguientes oficinas postales: Alcazarquivir, Arcila, Larache, Tetuán, Nador, Zeluán, Cabo de Agua y Avanzamiento. En el resto del territorio marroquí adscrito a la influencia francesa se ubicaban las siguientes estafetas españolas: Rabat, Casablanca, Saffi, Mogador, Mazagán, Fez, Fez Mellah, Mequinez, Mequinez Mellah, Marrakech, Salé y Tazza; mientras que en la Zona Internacional de Tánger se posicionaba la administración principal del Correo Español en Marruecos.

También cabe reseñar la existencia de diversas estafetas postales de campaña establecidas en los principales núcleos de concentración militar (Arrui, Kaddur, Ishafen) en las proximidades de la ciudad española de Melilla. (Hernández, 2013, pp. 17-18)

La firma del acuerdo de Protectorado entre Marruecos y Francia posibilitó el posterior Convenio hispano-francés firmado en Madrid el 27 de noviembre de 1912, en el que se fijó, a modo de delegación, la respectiva situación de España y Francia en las Zonas Norte y Sur de Marruecos. En su artículo nº 1 se acuerda:

El Gobierno de la República francesa reconoce que, en la zona de influencia española toca á [*sic*] España velar por la tranquilidad de dicha zona y prestar su asistencia al Gobierno marroquí para la introducción de todas las reformas administrativas, económicas, financieras, judiciales y militares de que necesita, así como para todos los Reglamentos nuevos y las modificaciones de los Reglamentos existentes que esas reformas llevan consigo, [...] (Becker, 1918, p. 254)

Uno de los aspectos más relevantes para la posterior evolución postal en la zona de influencia española quedará recogido en el subapartado nº 2 del artículo nº 19 del citado

Convenio, por el que los gobiernos de España y Francia se concertarán para “la unificación de la tarifas postales y telegráficas en el interior del Imperio”<sup>8</sup>. (Becker, 1918, p. 265)



Fig. 114. Sellos de España (1876-1905) habilitados en la oficina del Correo Español en Tetuán (Marruecos) 1908.

Con la ratificación del Convenio se estabilizará la división del país marroquí en tres zonas supeditadas a la influencia de las potencias europeas: Francia, España y la zona internacional de Tánger. Como sostiene Hernández (2013, p.20), el eje fundamental sobre el que girará la acción española en Marruecos procede de las obligaciones y compromisos contraídos por España en los distintos convenios y tratados internacionales, siendo el organismo competente para dirigir dicha acción de protectorado, el Ministerio de Estado, “aunque con diversas restricciones” en relación con los servicios de carácter general. Por ejemplo, el nombramiento del personal imprescindible recaería en funcionarios pertenecientes a las carreras del Estado que desempeñasen en la metrópoli funciones equivalentes.

Según esto, la organización de Correos y Telégrafos en la ZPEM será un reflejo de su homónima en España, con análoga red de administraciones, estafetas, carterías, etc; y con similar aplicación del Reglamento de Correos español en la zona de influencia. A través del Ministerio de Estado, la Dirección General de Correos y Telégrafos y la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre serán las responsables de posibilitar la labor de

---

<sup>8</sup> Becker y González, J. (1918). *Tratados, Convenios y Acuerdos referentes á Marruecos y la Guinea Española. Coleccionados por encargo de la Liga Africanista Española por D. Jerónimo Becker y González*. Madrid.

la administración postal jalifiana.

Los Servicios de Correos y Telégrafos en la ZPEM estarán bajo el mandato de unos de los tres Delegados especiales, encargados del desarrollo de los interés materiales; que facilitarán la labor del Alto Comisario<sup>9</sup> de España en Marruecos, figura que ejercerá el poder efectivo como administrador.

En relación con Correos, se pondrá de manifiesto la subsistencia de una rudimentaria administración del Mazjén y de una organización postal española, que funcionaba bajo la dirección de una Administración principal en Tánger dependiente de la Dirección General de Correos y Telégrafos españoles, siendo necesaria la fusión de ambas en una sola. (Hernández, 2013, p. 20)

Las ratificaciones del Convenio hispano-francés fueron permutadas el 2 de abril de 1913, procediéndose a nombrar Jalifa de la Zona de Influencia Española en Marruecos a S.A.I. Muley el-Mehdi Ben Ismael Ben Mohammed, nieto del sultán que sostuviera con España la guerra de 1860. Bajo la figura del Jalifa se crea una administración que replica a escala el Mazjén que asiste al sultán y, para tutelar su gobierno, se nombra a un Alto Comisario de la Zona de Influencia Española en Marruecos, equivalente del Residente General francés<sup>10</sup> y de facto el responsable de la zona española del Protectorado. El cargo lo desempeñará D. Felipe Alfau de Mendoza, General de división, Comandante General de Ceuta. (Silva, 2013, p. 40)

Desde el Ministerio de Estado se comunicaría al general Alfau la total dependencia al Alto Comisario de España en Marruecos, de las autoridades militares y consulares de España constituídas en su zona de influencia y cuantos servicios españoles existiesen o se instituyeran en la misma. Así como su atribución exclusiva en la intervención cerca

---

9 Esta función de Alto Comisario la desempeñaron sucesivos militares de alta graduación, lo cual nos ofrece una idea de que la empresa del protectorado, en sus inicios, como sostiene Lorenzo Silva (2013, p.87), “se concebía ante todo como una campaña militar que debía de vencer la resistencia de los muchos marroquíes que no deseaban ser protegidos, consolidando la autoridad de un Majzén expropiado por las potencias extranjeras y faltó por ello de la mínima credibilidad ante sus súbditos”. Véase en Silva, L. (2013). *Siete ciudades en África. Historias del Marruecos español*. Sevilla: Fundación J. M. Lara.

10 Frente al papel desempeñado por Hubert Lyautey en la parte francesa, que se vio favorecido por la continuidad en el puesto, en la parte española del Protectorado hubo una notable inestabilidad en la Alta Comisaría. Entre 1912 y 1915, se sucedieron tres titulares en el cargo: Alfau, Marina y Gómez Jornada.

del Jalifa, sin que pudiera ser presentada ninguna propuesta a éste si no era por acuerdo suyo. Igualmente, se encuentran bajo su dependencia directa, con el concurso de los delegados correspondientes, el funcionamiento de los servicios de Aduanas, Obras Pública, Correos y Telégrafos, Sanidad y Enseñanza<sup>11</sup>.

Posterior al nombramiento del Alto Comisario y Delegados, se designarían a los altos cargos determinando los servicios que desarrollará la administración del Protectorado. Al existir una red postal española en Marruecos, los gastos ocasionados por los Servicios de Correos y Telégrafos estaban ya dispuestos para el ejercicio de 1913 en el presupuesto del Ministerio de la Gobernación, de quien dependían tales servicios; cuya organización iría verificándose conforme las circunstancias lo permitían.

Pero la situación de agitación social, un tanto convulsa, provocada por los levantamientos armados de las kabilas, contrarias a la presencia española, obstaculizaría la implantación de la organización de los servicios y el normal desarrollo de la acción de Protectorado. A ello tendremos que añadir la ausencia de un régimen económico conveniente, impidiendo el perfeccionamiento de los servicios de Aduanas, Correos y Telégrafos; dilatando de este modo, su adecuada organización.

Con el objetivo de otorgar a la administración del Protectorado la unidad que precisaba, y la conveniencia de refundir en una sola administración postal las dos existentes, la marroquí y la española; España suprimió, a partir del 1 de julio de 1914, los servicios de Correos y Telégrafos que mantenía en su zona de Protectorado, cediendo los contratos de arriendo de locales y de conducción de la correspondencia a la administración jalifiana y permitiendo el usufructo del material de todas clases necesario para el ejercicio de la actividad postal y telegráfica, en tanto aquélla no los dispusiera de su propiedad<sup>12</sup>.

El origen de esta novel organización postal (jalifiana) con identidad propia fue

---

11 Según Real Orden M<sup>o</sup> Estado, de 24.04.1913 (Boletín Oficial de la Zona de Influencia Española en Marruecos n<sup>o</sup> 2, de 25.04.1913), en (Hernández, 2013, p. 21).

12 Lo mismo sucedió con el personal, quedando a las inmediatas órdenes del Delegado para el fomento del interés material y sometido a las disposiciones generales comunes a todos los funcionarios españoles que prestasen su servicio en la zona de Protectorado, realizándose sus nombramientos mediante Reales Órdenes. (Hernández, 2013, p. 23)

notificado por las autoridades españolas al resto de administraciones de la Unión Postal Universal por conducto de la Oficina Internacional de Berna, el 16 de julio de 1914<sup>13</sup>. La administración española mediará en las relaciones postales entre los países de la Unión y la nueva administración marroquí, acuñando el término de jalifiana. La autonomía de las autoridades de la ZPEM<sup>14</sup> respecto de la política emisora de sellos y otros signos de franqueo quedará patente al establecerse que la correspondencia ordinaria y certificada será franqueada a través de sellos de correos emitidos por la administración jalifiana.

Entre las oficinas postales españolas traspasadas al correo jalifiano que nos especifica Hernández (2013, p. 24), podemos distinguir las de Tetuán, Ricón del Medik, Alcazarquivir, Larache (fig. 115), Arcila, Nador, Avanzamiento, Zeluán o Cabo de Agua, entre otras. Pero los acuerdos entre España y Francia para unificar las tarifas postales en las zonas de influencia de ambos países fueron aplazados a consecuencia de la irrupción de la Gran Guerra europea.



Fig. 115. Larache. Edificio de Correos y Telégrafos. *África. Revista de Tropas Coloniales*. Julio 1928.

13 Dirección General de Correos y Telégrafos. Correos. 2ª División. Negociado 10. Circular nº 70, de 17.04.1914 (“El Cronista de Correos” nº 831, de 01.05.1916), en (Hernández, 2013, p. 23).

14 Zona de Protectorado Español en Marruecos.



Tres años más tarde, el 16 de julio de 1915, Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor, Marqués de Lema, en representación de España, y León M. I. Geoffray, en la de Francia, firmarán en Madrid el Convenio entre ambos países para facilitar el servicio de Correos en Marruecos<sup>15</sup>, el cuál fue puesto en ejecución a partir del 1 de agosto, permaneciendo en vigor durante un plazo indeterminado<sup>16</sup>. Compuesto de seis artículos, y un acuerdo anejo formado también de otros seis artículos, y cuyo tenor literal es el siguiente:

Artículo 1º. El Gobierno español y el Gobierno francés se comprometen á [sic] suprimir, á [sic] partir del 1.º de Agosto de 1915, todas las oficinas, establecimientos y servicios postales, el primero en la zona francesa y el segundo en la zona española de Marruecos.

Artículo 2º. Cada Gobierno resolverá para sus oficinas respectivas, según le convenga, y sin que ello resulte gasto alguno, para el otro Gobierno, las cuestiones relativas á [sic] la rescisión de los contratos de alquileres de locales en que funcionen las oficinas suprimidas, á [sic] la situación del personal y á [sic] la recogida del material y de los valores.

Artículo 3º. No se introduce modificación alguna en la extensión y condiciones de ejecución del servicio, así como en las tarifas aplicadas en las relaciones postales entre las oficinas españolas en la costa Norte de Marruecos ó [sic] jerifianas de la zona española y las oficinas de Francia, de Argelia, de las colonias francesas, de los Protectorados franceses distintos del de Marruecos y de las oficinas francesas en el extranjero. Estas relaciones continuarán sometidas á [sic] los Reglamentos y tarifas en vigor en el servicio internacional entre España y Francia. La misma regla se aplicará en las relaciones postales entre las oficinas de España y las colonias españolas y las oficinas jerifianas de la zona francesa. [...]

---

15 Con ello, desaparecen las oficinas postales españolas de Rabat, Casablanca, Mazagán, Saffi, Mogador, Fez, Marrakesh y las carterías de Fez-Mellah, Mequinez, Salé y Tazza. Sólo subsistiría la oficina postal y telegráfica de Tánger, que permanecerá en aquella zona internacional hasta que la misma se reintegre en febrero de 1958 al reino de Marruecos, tras haber alcanzado la independencia (1956). (Hernández, 2013, p. 24)

16 Becker y González, J. (1918). *Tratados, Convenios y ...*, pp. 289-295.

Artículo 4º. En tanto que Marruecos no forme parte de la Unión Universal de Correos, los dos Gobiernos harán cuanto les sea posible para que los servicios de su zona respectiva gocen de la participación de España y Francia en el Convenio Postal Universal, así como Convenios postales particulares existentes entre España ó [*sic*] Francia y ciertos países extranjeros.

Artículo 5º. Cada zona administrará sus servicios de Correos como tenga por conveniente. La extensión y las condiciones de ejecución del servicio, así como las tarifas aplicables en las relaciones entre las dos zonas, serán objeto de acuerdo entre los Jefes de las Administraciones interesadas. Estos acuerdos se formalizarán con documentos anejos al presente Convenio y tendrán el mismo valor que éste. (Becker, 1918, pp. 289-295)

En relación al acuerdo anejo al Convenio citado para la ejecución del servicio de Correos en Marruecos<sup>17</sup>, se dispuso en su artículo nº 1 que las relaciones entre las oficinas de Correos en las dos zonas estarían limitadas provisionalmente a las operaciones siguientes: por una parte, el porteo, transportes y entrega a domicilio y en lista de Correos, en relación a cartas ordinarias, certificadas y con valores declarados; Tarjetas postales (sencillas y con respuesta pagada); Papeles de negocios; Impresos, periódicos y publicaciones periódicas; Impresos no periódicos; Muestras de comercio y; Avisos de recibo de objetos asegurados y certificados. Asimismo, también se contemplaba la emisión y pago en pesetas de los giros postales destinados a la zona española y en francos de los destinados a la zona francesa; incluyendo avisos de pago. Y por otra, la franquicia oficial.

La Administraciones de las dos zonas se notificarían los nombres de las oficinas abiertas a todos y a parte de los servicios indicados. En el artículo número dos, donde se establecía el régimen de la correspondencia ordinaria y certificada, se acordaba que esta parte del servicio se regiría por las estipulaciones del Convenio Postal Universal y de su Reglamento de ejecución, a tenor de las disposiciones particulares siguientes, en sus puntos dos, cuatro, cinco y once:

---

<sup>17</sup> *Ibid*, pp. 290-295.

Las Administraciones de Correos de cada zona harán uso respectivamente de sus sellos de Correos emitidos por ellas para el franqueo de todo objeto postal, cualquiera que sea su destino, nacidos en sus oficinas, y harán distribuir sin porte alguno, en todos los lugares en que funcione su servicio, todo objeto postal, cualquiera que sea su procedencia, que reciban debida y suficientemente franqueado con sellos de Correos del país ó *[sic]* de la zona de origen.

Habrà entre las Administraciones de Correos de las zonas un cambio periódico y regular de la correspondencia ordinaria ó *[sic]* certificada internacional ó *[sic]* en tránsito, en despachos cerrados ó *[sic]* al descubierto, por medio de los servicios ordinarios ó *[sic]* especiales establecidos ó *[sic]* que se establezcan [...] en las dos Administraciones.

El cambio de correspondencia entre las Administraciones de las zonas se verificará, bien por la vía terrestre por medio de peatones que pongan en comunicación las oficinas de la zona española con las de la zona francesa, ó *[sic]* bien por mediación de los servicios marítimos españoles, franceses ó *[sic]* extranjeros que hagan el servicio de Marruecos.

Las Administraciones de Correos de cada zona designarán de común acuerdo las oficinas de cambio encargadas de la formación de los despachos. Acordarán, igualmente, según las necesidades del servicio, las horas de expedición, las guías de transmisión y la composición de los despachos. (Becker, 1918, pp. 290-295)

Por lo tanto, tras la lectura de los artículos podemos considerar que, en las relaciones postales internacionales, y de acuerdo con el investigador Hernández Ramos, este convenio consolida la independencia de las administraciones postales xerifiana (zona francesa) y la jalifiana (zona española). No obstante, en tanto Marruecos no formara parte de la Unión Postal Universal, España y Francia posibilitarían que los servicios de sus respectivas zonas gozaran de la participación de las naciones protectoras en el Convenio Postal Universal, así como en los convenios postales particulares existentes entre España o Francia y ciertos países extranjeros. (Hernández, 2013, p 25)

Igualmente, el acuerdo anejo al convenio certificaba la autonomía en la política emisora de sellos y demás signos de franqueo al establecer que las administraciones de Correos de cada zona harían uso de sus sellos de correos emitidos por ellas para el franqueo de todo objeto postal nacido en sus oficinas y cualquiera que fueran sus destinos.

### 2.3.3.- Ensayos previos de emisión de sellos exclusivos para la Zona del Protectorado español.

Desde que los servicios postales jalfianos afrontaran su trayectoria a comienzos del mes de julio de 1914, las autoridades de la ZPEM demandaron que la recaudación obtenida por tales servicios se ingresara en el presupuesto de la Zona. Este hecho exigía la creación de sellos especiales, aunque mientras se escogiesen y estampasen dichos modelos, podrían utilizarse “con carácter provisional en el Protectorado Español”<sup>18</sup> sellos españoles con la sobrecarga “Marruecos”, para distinguirlos de los empleados por las oficinas postales españolas ubicadas en la zona de influencia francesa y en la ciudad de Tánger, que seguían usando los sellos españoles con la sobrecarga “Correo Español-Marruecos”<sup>19</sup> (fig. 116-118).

La primera sobrecarga “Marruecos” (1914-1915) fue reemplazada por “Protectorado Español en Marruecos” (1915-1916), ya que Francia estaba sobrecargando sus sellos con la leyenda “Protectorat Français”. En el siguiente período (1916-1927) los sellos españoles fueron habilitados con “Zona de Protectorado Español en Marruecos” (fig. 119-120).



Fig. 116-118. Sellos españoles habilitados con diferentes sobrecargas para su uso en la ZPEM (1914-1915).

18 Como queda especificado en el presupuesto de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT) del coste de elaboración de 247.900 sellos de Correos y 600 tarjetas postales, con fecha de 06.07.1914 (A.G.A. Caja 81/9952), en Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928 Mariano Bertuchi*. Barcelona: Estudios de Afinet nº 9, p.29.

19 Hasta finales de julio se pudieron emplear los sellos españoles con ambas sobrecargas, pero a partir de 1 de agosto sólo fueron válidos los sellos con la habilitación “Marruecos”, dándose un plazo de 15 días para el canje de los sellos que portaban la leyenda “Correo Español / Marruecos”. (Hernández, 2013, p. 28)



Fig. 119-120. Sellos españoles habilitados con la sobrecarga “Zona de Protectorado Español en Marruecos” para su uso en el Correo Jalifiano en la ZPEM durante el período 1916-1931.

La acción especulativa imperante en la metrópoli originó que, además de los sellos básicos destinados al uso postal con tal finalidad fueran “sobrecargadas las emisiones especulativa dedicadas a la Cruz Roja Española (1925) y a las Exposiciones de Sevilla y Barcelona (1929)”(Hernández, 2013, p. 30) (fig. 121-122). El empleo de los sellos españoles con diversas sobrecargas en la ZPEM se prolongaría hasta 1928, fecha en la que se materializará la primera emisión de “sellos exclusivos” de la Zona, fundamentados en los diseños originales de Mariano Bertuchi Nieto.

La condición eventual de la utilización de los sellos españoles sobrecargados fue puesta de manifiesto tanto por las autoridades postales de la ZPEM como por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, encargada de la proyección del presupuesto de esta primera edición de sellos.



Fig. 121-122. Sellos sobrecargados para las emisiones especulativa dedicadas a la Cruz Roja Española (1925) y a las Exposiciones de Sevilla y Barcelona (1929).



Fig. 123. Proyecto de sellos presentados por el Servicio de Correos jalifiano de la Alta Comisaría de España en Marruecos (ACEM) y no aprobados por las autoridades metropolitanas.

Según sostiene el investigador José María Hernández Ramos, la Delegación de Fomento de la ACEM inicialmente, proyectó dos diseños gráficos para la confección de sellos propios del Protectorado, no siendo aceptados por las autoridades metropolitanas. Los modelos se correspondían con dos bocetos de sellos monocromos, uno en color negro cuyo valor era de 5 cts, y otro de color rojo-castaño, de 10 cts. La ilustración del sello de 10 cts. estaba inspirada en un dibujo publicitario del Hotel Cecil de Tánger, representando la estrella de cinco puntas y la rueda alada del comercio. La imagen del sello de 5 cts. también se correspondía con una estrella, pero de seis puntas, reiterando los mismos símbolos del otro boceto, y firmado en el pie de imprenta por su autor “R. Sagastizábal 1914.” (fig. 123).

La emisión de sellos propios por parte de la Zona del Protectorado Francés en Marruecos (fig. 124), impulsó en 1922, la intención de la Delegación de Fomento de la Alta Comisaría de España en Marruecos de “disponer de timbres propios alegóricos al país, a semejanza de lo que hace la zona de influencia francesa”<sup>20</sup> (Hernández, 2013, p. 30), como expondría el Delegado José P. de Pinto ante el Ministerio de Estado.

A este respecto, aparecería un artículo en el número del mes de abril del año 1926 en *África. Revista de Tropas Coloniales*, el que se reitera que el modelo de emisiones francesa (fechados a partir de 1910) o de otros países, por su elegancia e innovación,

20 21.02.1922 ACEM/Secretaría General nº 139 a Ministerio del Estado, adjuntando Nota del Delegado de Fomento relativa a la confección y envío de 2 modelos para los nuevos sellos de franqueo. (A.G.A. Caja 81//9954), en (Hernández, 2013, p. 30).

sean el espejo en el que se debían contemplar las ediciones de los sellos de Marruecos Español:

Los franceses, al igual que nosotros, utilizaron hasta 1901 los sellos de la Metrópoli para sus Despachos de Marruecos sobrecargando el precio; a partir de esta fecha utilizaron el tipo general de sus Colonias, hasta que, en 1910, se decidieron por hacer sellos especiales para Marruecos.

[...] Las emisiones francesas a partir de 1917 sin que sean un modelo acabado de arte ni de grabado, superan incomparablemente a las nuestras, son de buen gusto y tienen una orientación moderna, viéndose en ellos los monumentos más notables de la Zona francesa y en los de Aviación, la vista panorámica de Casablanca y su puerto.

Los sellos de Marruecos Español hoy en circulación no están a la altura de nuestra representación como nación de primer orden, son lamentables, tanto por la carencia absoluta de Arte y modernidad, como por su trepado. Resulta casi imposible elegir un sello de márgenes iguales, debido al descentraje del trepado, que en la mayoría de los casos, corta despiadadamente el grabado. Tengan en cuenta los encargados de esa operación, que los sellos circulan por todo el mundo y mucho mas por cambio entre filatelistas, que franqueando la correspondencia. Además, debe tenerse presente, que en las dos Zonas de Marruecos, los sellos son comparados con los de otros Despachos y resalta a cada momento nuestra inferioridad, al ponerlos al lado de los ingleses y los franceses. (Hill, 1926, p. 76)



Fig. 124. Sellos del Correo Francés en Marruecos sobrecargados con “céntimos” o “pesetas” (1902-1903), habilitados con “Protectorat Français” para ser empleados en la Zona del Protectorado Francés en Marruecos (Nº Yv 37/47).



El articulista incidía en la despreocupación con la que se trataban los sellos españoles por los encargados de treparlos, comparándolos en todo momento con los sellos norteamericanos, ingleses, belgas, suizos o franceses:

Dudamos que haya país ninguno donde con tanta despreocupación se traten los sellos por los encargados de treparlos. Comparen, comparen con los norteamericanos, ingleses, belgas, suizos, franceses, etc., y verán que el rubor les colorea el rostro.

Los sellos de Marruecos Español deben ser a dos tintas, con vista de monumentos que más sobresalgan en la Zona u otros motivos que el Arte elija. Y a propósito de esto, recordamos un notabilísimo intento de sello hecho hace pocos años, debido al pincel del ilustre Bertuchi, que de haber cristalizado hubiera honrado a nuestra nación.<sup>21</sup> (Hill, 1926, p. 76)

Por otra parte, también se hacía hincapié a la cuestión técnica formal del centrado de los sellos (fig. 125-126), aspecto éste, sugiere el cronista filatélico, que si se preservara otorgaría,

la seguridad de que los sellos españoles de la Zona de Marruecos honrarían al país protector y que los filatélicos que los enviamos al extranjero, no seríamos abochornados por párrafos como este: «Procure que los sellos sean de un centraje más perfecto, pues el dibujo está cortado por el trepado de una manera indigna, en la mayoría de los sellos». [...] (Hill, 1929, p. 76)

El artículo se acompañaba de varias ilustraciones de sellos en fotograbado con la intención de que los lectores compararan, dos bloques de cuatro sellos del Marruecos Español, con el trepado en la forma que se describe en el artículo, y dos sellos, uno de Gibraltar y otro de Labuan, modelo de centrado de las imágenes y grabado que debían

---

21 Hill (1926). De Filatelia. Los sellos de nuestro Protectorado en Marruecos. *África. Revista de Tropas Coloniales*, abril de 1926. Madrid.

“hacer todos los esfuerzos necesarios por imitar”.



Fig.125. Sellos de Grecia (1924) pertenecientes a la serie emitida con motivo del “Centenario de la Muerte de Lord Byron”, fabricado por Bradbury Wilkinson & Ltd., London, y presentados como muestra de su actividad impresora ante las autoridades españolas.



Fig.126. Ejemplo de Sellos de España habilitados para la ZPEM con desajustes en el centrado de las imágenes.

El propósito de estos sellos de “carácter especial”, no será únicamente propagar y publicitar determinadas zonas estratégicas y visualmente seleccionadas<sup>22</sup>, que no fruto

22 En la elección de las imágenes que conforman el corpus iconográfico filatélico de la ZPEM sólo se recurrirá al “Marruecos útil” occidental y atlántico, con contadas incursiones en la zona central del Rif. Así, la capital Tetuán y las ciudades del corredor atlántico (Alcazarquivir, Larache y Arcila) estarán profusamente escenificadas en los sellos de la ZPEM; al igual que Xauen, la zona Alhucemas y Villa

del azar, sino también subyacía tras ellos un propósito pecuniario. Como especifica Hernández Ramos, esta razón de índole lucrativa se convertiría en uno de “los ejes principales sobre el que gravite el diseño de la actividad emisora y filatélica de la ZPEM” (2013, p. 30), ya que la numerosa afición filatélica de la época, reclamaría tales sellos para sus colecciones, y con ello, se lograría “aumentar el caudal del Tesoro Jalifiano”. Era pues evidente, que el argumento no se trataba de una cuestión baladí.

Recurriendo nuevamente al artículo citado, el autor muestra especial atención en la demanda crematística, dirigiéndose, en este caso, al señor Director de Marruecos y Colonias:

Piense [...] en los saneados ingresos que proporcionaría una emisión que se hiciera en forma igual o parecida a la que proponemos y recuerde que la Delegación para el Fomento de Intereses Materiales en Marruecos, decía en su memoria de 1917-1918, al hablar de la venta de sellos: «Como dato conveniente para los intereses de Hacienda Jalifiana, se hace constar los saneados rendimientos que reportaría el cambio de dibujos en los sellos de cada emisión nueva que hubiera que elaborar, dada la afición tan extraordinaria a la filatelia que existe dentro y fuera de España».

Y al hacer lo que proponía el Delegado de Fomento el Señor Becerra en la Memoria que citamos y lo que nosotros proponemos, se vería aumentar notoriamente los ingresos por venta de timbres postales; se rehabilitaría el crédito de los mismos tan perjudicado por la forma impresentable que hoy tienen y los coleccionistas -esos mártires de la ignorancia- bendecirán al modificador del actual sello de Marruecos Español<sup>23</sup>. (Hill, 1929, p. 76)

Aunque de la lectura de estas breves líneas se extraiga la trascendencia de la intención recaudatoria de estos “sellos especiales”, no hay que restarle importancia a su finalidad publicitaria. El propio Bertuchi en 1927, reflejaría, en su Memoria justificativa del

Sanjurjo, Bocoia y Ketama, en la región central rifeña. (Hernández, 2013)

23 Firmará el artículo, según se especifica al final de las columnas, el distinguido filatélico colaborador en importantes revistas de filatelia, bajo el seudónimo de Hill.

proyecto desarrollado con motivo de la primera emisión de sellos propios de la Zona de Protectorado Español en Marruecos, su visión de la filatelia como vehículo propagandístico del turismo: “Deben mirarse también las viñetas postales bajo el aspecto de propagandística del turismo, fuente de ingresos en embrión aún en nuestro país. Y sus vistas panorámicas y detalles de monumentos pueden despertar la curiosidad y avivar el afán viajero de la gente” (Bertuchi, 1927 citado en Hernández, 2013, pp. 67-69). Vislumbrándose en el documento escrito, el carácter innovador de su propuesta de diseño; al sugerir la reducción del mensaje tipográfico en cuya propuesta sólo incluiría la leyenda con el nombre del país magrebi: “Tal vez hayan en los sellos que se proyectan exceso de rotulado, pero hubiese sido prematuro romper de golpe con la tradición, poniendo sólo “Marruecos”<sup>24</sup>.

Dos fueron los modelos iconográficos que se enviaron al Ministerio de Estado como propuestas ilustrativas especiales para ser empleadas en los diferentes valores de efectos de franqueo empleados en el Servicio de Correos. Uno alegórico de la Mezquita de Sidi Saidi, en Tetuán, obra de Mariano Bertuchi (fig. 128-130); y el otro, del Santuario de Sidi Yacub, situado a la entrada de Alcazalquivir, obra del arquitecto D. Pelayo Martínez Paricio.



Fig. 127. Pruebas realizadas por la FNTM. Izqda.: Mezquita de Sidi Saidi en Tetuán, firmada por C. Delhom. Dcha: Santuario de Sidi Yacub en Alcazarquivir, sin firma.

24 Los modelos propuestos por Bertuchi fueron aceptados, sin más modificación que la de sustituir la leyenda “Marruecos / Protectorado”, que aparece en los bocetos, por “Zona de Protectorado Español en Marruecos”, tanto en grafía latina como en caracteres árabes (*mentacat himaiat ispania bi-l-magreb*). (Hernández, 2013, p.69)

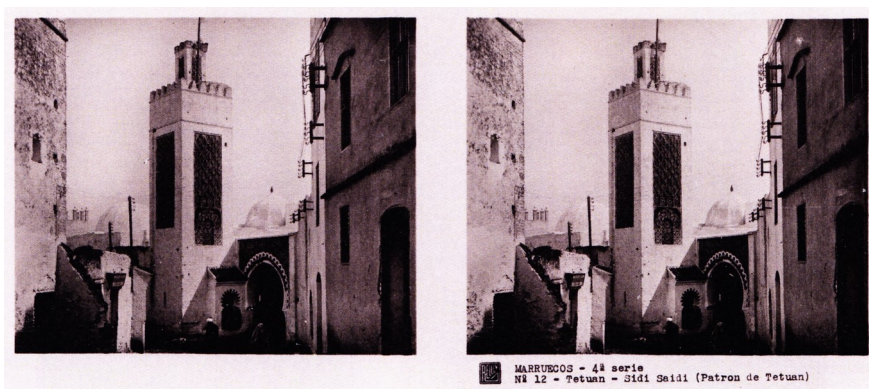


Fig. 128. Fotografía estereoscópica de la Mezquita de Sidi Saidi, patrón de Tetuán, empleada por Bertuchi como motivo para su primer modelo de sello de correos. (Colecc. J. G. Barceló)

Aunque la idea de contar con este tipo de sellos ya fue puesta de manifiesto por las autoridades postales jalifianas en junio de 1914, será Bertuchi quien reinicie de nuevo el proyecto en 1922, siendo el promotor de que la ZPEM emita sellos y diseños propios. El Delegado de Fomento P. de Petinto, reconoció no sólo su notoriedad artística sino también, el hecho de haber sido artífice del planteamiento: “se trata de una firma acreditada y que de él fue la idea general”. (Hernández, 2013, p.31)

La Secretaría de Marruecos del Ministerio de Estado se comprometió a gestionar ante la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (fig. 127) la propuesta de emisión presentada por la Alta Comisaría de España en Marruecos, salvo en las discrepancias ocasionadas por elevada la valoración económica de los modelos de los sellos<sup>25</sup> propuestos, basándose en el “criterio de economía aplicado a todos los servicios del Estado”.

Pese a las gestiones iniciadas por la Secretaría de Marruecos ante la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, e inclusive los trámites del jefe grabador del organismo, no podría llevarse a término antes de 2 años, a consecuencia de la limitación de material

<sup>25</sup> Bertuchi valoró su ilustración en 500 pesetas. Sin embargo, el sr. Paricio, autor del otro modelo, no solicitó compensación económica por su trabajo gráfico. Finalmente, ambos artistas estuvieron de acuerdo en el importe rebajado de 150 pesetas por cada boceto que les proponía el Ministerio de Estado. Nota: 25.03.22 ACEM/Secretaría General/225 a Ministerio de Estado (A.G.A. 81/09954), en (Hernández 2013, p. 32).

calcográfico y la necesidad de cubrir la demanda de sellos por este procedimiento de grabado para el Servicio de Correos español. No obstante, se propuso estampar por procedimientos tipográficos el proyecto de sellos de Correos para la ZPEM, siendo el desenlace finalmente desolador para los intereses de la Zona. El 18 de enero de 1923, la entidad nacional retornaría los modelos de sellos remitidos desde la Alta Comisaría de España en Marruecos, sin la aprobación del Ministerio de Estado.

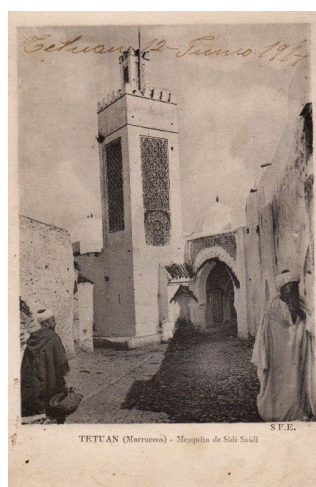


Fig. 129 (izq.). Sello “Tetuán”, perteneciente a la serie *Vistas y paisajes* (1935-1937). M. Bertuchi. Fig. 130 (dcha.). Tarjeta Postal de Tetuán (1914).

## 2.4.- Estudio y análisis de su Faceta Filatélica: Diseño de sellos postales.

### 2.4.1.- La imagen en los sellos como *les lieux de mémoire*.

“Los sellos de correos son genuinos vehículos de cultura, porque saben ofrecer a quienes saben buscar, increíbles crónicas y curiosidades que enriquecen nuestros conocimientos y deleitan nuestro espíritu”<sup>1</sup>. (Rodríguez, 2001)

Disertar sobre los sellos emitidos en la Zona del Protectorado Español en Marruecos es ineludiblemente referirse a Mariano Bertuchi; su implicación con la filatelia del Protectorado sólo se verá interrumpida a su muerte, coincidiendo con el final del Protectorado Español en Marruecos y la incorporación de dicho territorio a un nuevo Marruecos independiente<sup>2</sup>. Es decir que, los sellos emitidos por el Correo de la Zona española durante más de un cuarto de siglo -realizados en diversos establecimientos extranjeros y por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, de Madrid; unos impresos en procedimientos calcográfico y otros en huecograbado; unos monocromos y otros a dos tintas- fueron obra de Bertuchi. En efecto, a partir de 1928, fecha que inaugura la filatelia bertuchiana con la serie “Paisajes y monumentos”, los timbres postales del Protectorado español se debieron, en sus heterogéneos diseños, con predominio de una “tematización visual”<sup>3</sup> (Vilches, 1995, p. 141) centrada en motivos marroquíes, a nuestro biografiado. En 1953, al celebrarse el vigésimo quinto aniversario de aquella primera emisión, el Servicio de Correos del Protectorado rendiría un homenaje al pintor, “Director de Bellas Artes del Protectorado y autor de los dibujos originales de todas sus emisiones, durante estos veinticinco años”<sup>4</sup>. (Barceló, 2000, p. 87)

1 Vocal de la Agrupación Filatélica de Ceuta. Rodríguez, M. (2001). El mundo de la filatelia. *El Faro*. Ceuta.

2 Tras su fallecimiento, la posterior serie que verá la luz ya no formará parte del rico patrimonio filatélico jalifiano, sino que será catalogada como la primera serie de la Zona Norte del Reino de Marruecos ya bajo control nominal de la dinastía alauia. Hernández Ramos, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928 Mariano Bertuchi*. Barcelona. España: Estudios de Afinet nº 9, p. 46.

3 Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.

4 G. Barceló, J. L. (2000). “Mariano Bertuchi: cuando el pintor vence al cronista”, en *Mariano Bertuchi Pintor de Marruecos*, pp. 83-91. Gómez Barceló en su opúsculo “Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones”, que formó parte de los *Cuadernos del Rebellín*, nos detalla que según consta en el álbum realizado para la ocasión (fig. 131), hasta entonces se habían «emitido en total treinta y cuatro series de sellos destinadas al franqueo ordinario, aéreo y benéficas, y fiel a su trayectoria filatélica trazada ha ido dando a conocer -el Correo Jalifiano- al mundo entero, por los dibujos llevados a sus sellos, las más originales estampas de tipos

En las numerosas series emitidas, el ilustre artista granadino cristalizó en imágenes, las más variadas y evocadoras estampas del norte de Marruecos: desde las vistas de ciudades y paisajes, las actividades rurales, artesanales y comerciales, la acción sanitaria -en especial las campañas contra la tuberculosis-, tipos costumbristas o series específicas para el correo aéreo; siendo testimonio de la puesta en escena de los acontecimientos más relevantes de la vida oficial marroquí y española, como si se tratase de una pequeña pinacoteca visual, quedando almacenados a modo de microscópicos fotogramas, lugares y tradiciones que actuaron como “dispositivos catalizadores” del imaginario colonial español de Marruecos en el inigualable álbum filatélico diseñado por Bertuchi.

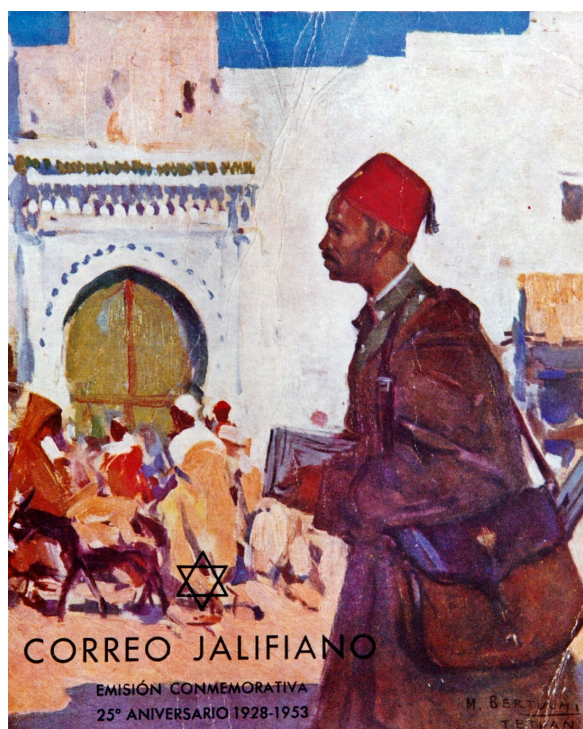


Fig. 131. Álbum conmemorativo de la primera emisión de sellos de Marruecos. Editorial Heralmi. (Fotografía colecc. J. Abad).

---

y paisajes del pueblo marroquí, así como de sus tradicionales costumbres y cuanto de curioso existe en su artesanía, labores agrícolas, comercio, etc., no faltando las emisiones conmemorativas de sus acontecimientos más salientes, como el Alzamiento nacional al que tanto contribuyó este pueblo, la Boda de S.A.I. el Jalifa y el 75° Aniversario de la Unión Postal Universal; figurando, asimismo, en sus variadas emisiones benéficas «Pro-mutilados» la efigie de nuestro Caudillo, de busto y a caballo». (Barceló, 1992, p. 44)



Como consecuencia, las escenas costumbristas tantas veces plasmadas en sus lienzos -gentes, callejones, zocos, fondaks, ritos populares y oficiales-, y los paisajes, siempre captados en función del elemento humano, serán a partir de aquí reconvertidos y reflejados, total o parcialmente, a través de las estampaciones. Para que tanto el alma de este universo norteafricano y el reciente lenguaje adquirido por el artista puedan llegar a todos, y no a unos pocos privilegiados. (Abad, 2000, p. 97)

Considerablemente, el hilo discursivo de los diseños bertuchianos, girará en torno a las gentes de Marruecos, bien conformando las escenas habituales del entorno -como sujetos que realizan diversas acciones en diferentes secuencias- adoptando “el rol del personaje” (Vilches, 1995, p.141) o bien como simples espectadores figurantes. En este preciso instante, como bien nos relata el investigador J. Abad (2000, p. 96), “ellos serán los protagonistas que entren y salgan, con sus escenas cotidianas, por las omnipresentes puertas que dan acceso a la ciudad, de Fez, de Tánger, de la Luneta, de la Reina, de Saida, del Yiaf, la de Makaber o de los cementerios... con el fin de crear una simbiosis entre Bertuchi y la motivaciones surgidas”. Para continuar el citado autor concretando con gran acierto que: “Desde ese momento, todo ese mundo penetra por las ventanas de su estudio, y permanece allí, en su espíritu marroquí, hasta hacerle descubrir «que lo que no se publicita no existe»”.

Mariano Bertuchi tuvo la precisión de captar los más expresivos y bellos temas de las ciudades, los campos y la vida de marroquíes, erigiéndose como verdaderos *actantes*<sup>5</sup> de sus ilustraciones, en los múltiples diseños de sus timbres postales: desde las mezquitas de Tetuán a los cedros nevados de Ketama; desde la escondida y abrupta “ciudad santa” de Xauen, a Larache; desde las escenas brillantes del Jalifa dirigiéndose a orar, hasta el humilde taller del babuchero; desde la caza del jabalí, al zoco al aire libre; desde las mujeres en las azoteas, a los mendigos en la puerta de la mezquita; las estampas más bellas

---

5 El término *actante* es utilizado en este contexto, de acuerdo con las consideraciones de L. Vilches (1995, p.145), debido a su carácter más general ya que engloba tanto a las categorías del personaje-persona que aparece con frecuencia, como otros personajes no-persona que tienen tanta importancia como éstos en la narración. Según el autor, el concepto de *actante* comprende personas, animales y cosas, y en general se refieren a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo.

y heterogéneas del Norte de Marruecos en la época colonial, pudiéndose apreciar que cada imagen, aún presentándose como “una estrategia de producción icónica particular” (Zunzunegui, 1984, p.125)<sup>6</sup>, globalmente se trató de un sólido proyecto comunicativo generador de todo un muestrario de símbolos identificativos y portadores de mensajes específicos, no ya del estado emisor, sino de todo lo que constituyó conceptualmente el Protectorado español y su herencia cultural.

Por todo ello, bien podríamos afirmar tal, como se publicara en 1956 en las páginas del periódico *Ideal*, que “difícilmente pueden hallarse en una colección filatélica, series que reflejen con más fidelidad y riqueza de tipos y motivos, la vida de un territorio, sus características y sus bellezas”<sup>7</sup>, naturales y arquitectónicas, en sus costumbres, con sus trajes, sus fiestas y sus trabajos, en fin, con sus actividades todas, que la conformada por esta antología filatélica; llegándose incluso atestiguar como, a través de las imágenes plasmadas en los innumerables sellos de Marruecos diseñados por el pintor granadino, podría reescribirse oficialmente la historia de nuestro Protectorado Español en Marruecos. De lo cuál se deduce, de acuerdo con Peter Burke (2005, p.17) , que “las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo”, ya que al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia». En este sentido, “debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba «el impacto de la imagen en la imaginación histórica». Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado” (Burke, 2005, p.16), con la misma equivalencia que el proceder sustentado por el sello postal, ya que como soporte comunicativo-plástico circunscrito dentro de estos parámetros conceptuales, nos posibilita a partir de sus imágenes “leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época” (Burke, 2005, p.13), en nuestro caso, la época del Protectorado español en Marruecos.

Si las imágenes nos proporcionan la potestad de imaginar la historia de un país o un

---

6 Zunzunegui, S. (1984). *Mirar la imagen*. Universidad del País Vasco.

7 *Ideal/Granada*, 3 de abril 1956.

territorio, situándonos ante los testimonios visuales de culturas pretéritas; si posibilitan compartir las experiencias y los conocimientos no verbales, y a través de ellas accedemos a la formulación de una concisa iconografía en un preciso período histórico, tal vez fuera interesante sugerir que las imágenes estampadas en los sellos diseñados por Bertuchi simbolizan, como tantos otros elementos, “lugares del recuerdo”<sup>8</sup> o microespacios visuales que nos permiten evocar nuestro pasado vinculado a la época colonial marroquí. Estas emisiones filatélicas analizadas en su conjunto, pueden ser interpretadas, apoyándonos en la teoría de los *lieux de mémoire*, expuesta por Pierre Nora en los años 80, como un inventario de los pasajes en los cuales todavía pueden localizarse huellas de la memoria nacional que éstos simbolizan. Frente a esta hipótesis, como mantiene Guillermo Navarro Oltra (2010, p.46), David Scott relacionaría la teoría de que los *lieux de mémoire* constituyen lugares en los tres sentidos de la palabra (material, simbólico y funcional), con el hecho de que este planteamiento se asemeja al de una *estructura semiótica triádica*, como las propuestas por Charles Sanders Peirce en su teoría del signo. Navarro sostiene que a partir de esta relación entre los postulados de Nora y Pierce, Scott establecerá la conexión con los sellos postales.

Desde este punto de vista, los sellos diseñados por Bertuchi podríamos concebirlos, centrándonos en su papel como *lieu de mémoire*, como un espacio de la memoria cultural en la que se documentaron los acontecimientos de la vida oficial marroquí y española en la época del Protectorado español en Marruecos. La filatelia bertuchiana es, apoyándonos en los postulados de D. Scott analizados por el investigador Navarro Oltra (2012, p. 47) en su tesis doctoral, un lugar de la memoria cultural ya que como signo tiene una doble función: “la de icono, pues no sólo documenta o conmemora acontecimientos históricos –y por lo tanto la historia– sino que, además, es en sí mismo un signo de la historia”. De hecho, muchos de los lugares de la memoria que establece Bertuchi en sus propuestas gráficas han

---

8 En 1998 David Scott publicó, en la revista *Semiótica*, un artículo titulado “The semiotics of the *lieux de mémoire*: The postage stamp as a site of cultural memory” en el que propone la teoría de que los sellos postales pueden ser interpretados como lugares del recuerdo. La teoría de los *lieux de mémoire* (lugares del recuerdo), expuesta por Pierre Nora en los años 80, plantea la existencia de una serie de objetos, lugares y tradiciones que actúan como artefactos catalizadores de la memoria colectiva, parte integrante de cualquier identidad nacional. (Navarro, 2010, p. 46)

constituido una verdadera guía temática de los sellos postales cuya función han sido conmemorar acontecimientos y, documentar costumbres y espacios ligados al patrimonio marroquí. Por tanto, el sello postal bertuchiano, equiparándolo con la hipótesis de Scott de los sellos como *lieu de mémoire*,

es icónico, pues representa un signo que se parece a lo que sustituye; es indiciario, ya que señala hacia un acontecimiento histórico, concepto u objeto en estrecha relación con él; y por último, es simbólico, puesto que se convierte en el signo convencional reconocido por la mayor parte de una comunidad a cuya historia se refiere. (Scott, 2002 citado en Navarro, 2010, p. 47)

Pero Bertuchi no se limitaría sólo al diseño de los sellos postales del correo jalifiano. De sus pinceles, que han hecho de su figura el máximo realizador de ese universo marroquista, no sólo surgirán la totalidad de los diseños de sellos propios y tarjetas enteropostales del correo y del telégrafo jalifianos, sino también otras clases de timbres fiscales y benéficos y viñetas privadas para la ZPEM (fig. 132-134). Diseñará viñetas privadas para, entre otros, la Asociación Benéfica de Funcionarios de la Zona, Asociación de Viudas y Huérfanos del Ejército Marruecos, Mutua de Personal de los Ferrocarriles de Marruecos, Pro Viudas y Huérfanos de Funcionarios de la Zona o Pólizas Pro Turismo. (Hernández, 2013, p. 46)



Fig. 132 (izq.). Obsequio de Herminio Álvarez Miaja -Sellos Postales para la Zona de Protectorado Español en Marruecos, Asociaciones Benéficas de Correos y Telégrafos. Fig. 133 (dcha.). Boceto sello Pro Museo Postal.

También colaboraría con la Dirección General de Marruecos y Colonias, dependiente de la Presidencia del Gobierno, diseñando las series de sellos para correo ordinario y correo aéreo, que se emplearán en el Sáhara Español y en Ifni (fig. 135-138). Cada uno de estos territorios está considerado como una zona postal independiente con su propia potestad emisora. Bertuchi realizará 5 dibujos originales para cada una de ellas, de los que se obtendrán 20 valores distintos para Sáhara Español y otros tantos para Ifni. En 1948 diseñará un nuevo sello para ser utilizado en el Territorio de Ifni. (Hernández, 2013, p. 47)

A través de su producción filatélica, Bertuchi logrará seducirnos con la fragmentada y secuenciada visión de un universo específico, el universo marroquista, que quedará hilvanada en el imaginario colectivo a partir de las imágenes impresas en el pequeño adminículo que representa el sello postal, microespacio donde la acción colonial se va a desarrollar: el diafragma de la cámara caleidoscópica bertuchiana se ha abierto para, a su vez, sumergirnos en nítido e intemporal encuentro entre el binomio, enunciatario (exhibidor), como “sujeto productor de discurso, en la medida en que la lectura es un acto de lenguaje, análogo al de la producción del texto visual”, frente al espectador como “sujeto observador interpretante”<sup>9</sup>. (Vilches, 1995, pp.100-101)



Fig. 135-138. Sellos para correo ordinario y correo aéreo, que se emplearán en el Sáhara Español y en Ifni.

<sup>9</sup> Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.

La generalidad de sus diseños filatélicos se caracterizan por mostrar la ilustración principal encuadrada mediante una orla o marco que, formando parte del propio proyecto gráfico, como unidad estructural, delimita la escena y la fija en la composición global del sello, pudiéndose ser percibida por el ojo avizor del observador “como sujeto cognocitivo”. (Vilches, 1995, p. 101)

El citado marco de representación de los sellos nos recuerda irremediamente al bastidor o “armazón estructural” que conforma el diseño de los carteles de turismo elaborados por Bertuchi para el Patronato Nacional de Turismo o el Comité Oficial de Turismo, mostrando ambos medios comunicativos, una evidente equivalencia estética y formal. Incluso hay determinadas ilustraciones plasmadas en estos sellos idénticas a las que sirvieron como imagen de cartel, como es el caso de los carteles dedicados a Arcila, Xauen, Tetuán o Tánger (fig. 139-141). Apreciamos pues, que los dos soportes, sello y cartel, comparten más de un matiz. La observación no es desacertada, ya que el sello es considerado por diferentes autores como un medio de comunicación y por tanto, la interpretación de mensajes configurados por el contenido icónico y el textual pueden circunscribirse a unos esquemas extrapolados de diversos análisis realizados a otros medios, como por ejemplo, el cartel.



Fig. 139. Cartel y sello de Tánger diseñados por M. Bertuchi.

No hay motivo, pues, para no trascender ciertos preceptos conceptuales, e interpretar desde el punto de vista de los lenguajes y su arquitectura gráfica, partiendo de las argumentaciones de Enric Satué (2011), al sello de correos como un “cartel en miniatura”:

Bien mirado, la inconfundible estampilla se define por los principios de síntesis e impacto visuales que definen al cartelismo. De modo que un buen cartel podría hacer perfectamente las veces de sello, una vez reducido, del mismo modo que, inversamente, un buen sello ampliado debería funcionar como un auténtico cartel<sup>10</sup>. (Satué, 2011, p. 129)



Fig. 140-141. Cartel y sello de Xauen diseñados por M. Bertuchi.

10 Otro aspecto equivalente entre los soportes, sello y cartel, como destaca el diseñador Satué (2011, p.129), será “el interés coleccionable que ambos despiertan entre la ciudadanía universal”. Sostiene el autor que, para los coleccionistas filatélicos, la compilación de sellos es una afición más dinámica que “el estático acopio de carteles, porque los sellos facilitan transacciones ágiles y variadas: compras, ventas, cambios, entre los cuales de vez en cuando se deslizan verdaderas joyas del diseño gráfico, como la serie que proyectó Piet Zwart en 1929”. Satué, E. (2011). *El factor del diseño en la cultura de la imagen y en la imagen de la cultura*. Madrid: Alianza Forma.

En la misma disertación, el periodista Marino Antequera (1956) vincularía, nos evidencia J. L. Gómez Barceló (1992, p. 40), “la insuperable calidad de los carteles como reclamo publicitario, con la efectividad en la difusión del mensaje que se obtenía -y aún se obtiene- de las series filatélicas de Bertuchi”. Enunciaría el cronista M. Antequera sobre Bertuchi en las páginas del periódico *Ideal*, al que calificaría de “gran impulsor del turismo en Marruecos”:

[...] Sus bellísimos e inimitables carteles han propagado los encantos del país. El comercio marroquí, extendido por indios y judíos por el mundo, ha diseminado por todo el universo la exótica filatelia dibujada por Bertuchi, que es hoy buscada con pasión por los coleccionistas de todos los países. (Antequera, 1956, citado en Barceló, 1992, p. 40)

Precisando en el mismo concepto, hemos de subrayar la aportación de las investigaciones de Navarro Oltra sobre varios autores estudiosos del sello postal, entre los que destaca la figura de Carlos Stoetzer, el cuál considera que “el sello postal, gradualmente, pasó de ser un simple justificante oficial de pago a adquirir valores propios de un cartel publicitario y propagandístico” (Stoetzer, 1953, p. 3 citado en Oltra, 2010, p. 21). Navarro Oltra sostiene que, en su obra *Postage Stamps as Propaganda*, Carlos Stoetzer valora al sello postal como un medio a través del cual los Estados se promocionan, dentro y fuera de sus fronteras, siendo un medio ideal para la propaganda, símbolo del estado que lo ha emitido y una muestra de su cultura, su civilización, sus ideas y sus ideales. Como evidencia el investigador Navarro Oltra sobre el autor, Stoetzer llega a otorgar a los sellos, casi, “el *status* de un medio de comunicación de masas ya que transmiten mensajes a un amplio espectro de la población, haciéndolo en lugares donde los medios de masas convencionales –periódicos, televisión, etc.– no llegan.” (Oltra, 2010, p. 24)

Si observamos detenidamente la filatelia bertuchiana, comprobamos lo dificultoso que resulta sintetizar el polifacético estatuto del sello postal, “instrumento de propaganda pública, generador de discursos estatales, emisor/divulgador de ideología, instrumento de la industria cultural, y también objeto de colección que termina por convertirse en algo



similar a las mercancías artísticas” (Díaz, 2013, p. 63). En el mismo sentido, considera Díaz que el sello “como instrumento de la industria cultural, posee un sentido canonizador que debe vincularse a contextos en que se emite, es un indicador, por eso, Aby Warburg vio en los sellos postales un instrumento a través del que podía estudiarse lo que él denominaba *memoria social*<sup>11</sup>”. Por este motivo, no es desacertado considerar el álbum filatélico diseñado por Bertuchi, como una especie de museo imaginario, en el que a través de sus sellos recopilará la memoria visual de sus experiencias marroquíes en la época de Protectorado español en Marruecos.

De acuerdo con Navarro Oltra, “el sello postal como producto gráfico concebido, diseñado, producido y vendido por el Estado está controlado, en todo el proceso, por el poder político que rige el gobierno del país que lo emite”. De esta manera, su producción está subordinada a los intereses económicos del país que los produce, pues representa una importante fuente de beneficios económicos. Pero, como bien evidencia Navarro Oltra, hay otros factores a los que se supedita la emisión de los sellos postales: los ideológicos. El Estado emplea el sello postal como un soporte mediante el cual difunde mensajes ideológicos, “un soporte sobre el cual se estampan textos e imágenes que componen, como consecuencia de su combinación, un discurso que, debido a su origen, será siempre oficial. Por tanto, la ideología de un Estado, cualquiera que sea, es discernible por medio de su producción postal, pues en los valores filatélicos pueden hallarse mensajes emitidos desde el gobierno cuyo receptor es tanto la propia ciudadanía como la ajena, la de otros países<sup>12</sup>”. (Oltra, 2013, pp. 13-14)

Los siguientes apartados tienen como fin analizar una selección de los sellos elaborados por diversos establecimientos extranjeros y por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT) durante la época del Protectorado español en Marruecos cuya temática se basó en el imaginario colonial marroquista. Un colección de imágenes que las autoridades coloniales españolas utilizaron de un modo diferente a la iconografía desarrollada en el

---

11 Díaz, J. (2013). “El sello postal y el canon artístico”, en Navarro, G. (coord). *Autorretratos del Estado: el sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 62-79.

12 Navarro, G. (2013). *Autorretratos del Estado: el sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 12-19.

resto de las potencias coloniales pues, como menciona D. Moriente (2013, p.123), “allá donde hubo imperialismo, acá se tornó en paternalismo hacia la imagen del Otro [...] susceptible de ser civilizado”<sup>13</sup>.

Uno de los propósitos trazados en esta sección de la investigación ha sido examinar y descifrar el posible significado y simbología, indagando en sus posibles motivaciones ideológicas, de una antología de sellos pertenecientes al archivo particular del investigador José Abad.

El foco de estudio lo han formado sellos pertenecientes a las series filatélicas emitidas desde 1928 hasta 1955, con distintas variantes de la principal temática colonialista. Así, se han examinado principalmente los sellos impregnados de una narrativa costumbrista, los de índole político y aquellos dedicados a conmemorar acontecimientos nacionalistas del régimen autárquico o de otro poder político establecido, como la República.

Así pues, se ha llevado a cabo una aproximación a la construcción de un imaginario de idiosincrasia marroquista por medio del cuál se adecuó el discurso oficial generado por las autoridades coloniales a través del que se comunicaba con sus ciudadanos. En este imaginario colectivo hemos detectado una manera de representación visual un tanto tamizada de la realidad, tal como era percibida por las autoridades coloniales, un lugar y un pueblo, Marruecos, ligado a España por razones geográficas e históricas, y cómo vinculaban esta imaginería africanista junto a sus ideales para retornarlas al espacio social en tanto que iconografía delineada o narrada a través de, en nuestro caso, los sellos postales. Un procedimiento de representación que fue capaz de compendiar -en minúsculas imágenes- la historia del Protectorado Español en Marruecos en composiciones que trataron por igual acontecimientos singulares y cotidianos, conmemoraciones nacionales e internacionales o, personajes estelares y anónimos, conformando un singular mosaico estilístico.

---

13 Moriente, D. (2013), “Simulacro de un trópico apacible”, en Navarro, G. (coord.) (2013). *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 122-147.



Fig. 134. Felicitación del Servicio de Correos Jalifiano. Año Nuevo 1943.

Para abordar el apartado dedicado a la disociación del diseño filatélico efectuado por Mariano Bertuchi se establecerá una clasificación de los sellos análoga a la esbozada por el investigador Hernández Ramos en su ensayo *La emisión de Marruecos de 1928 y Mariano Bertuchi*; que paralelamente, guarda cierta homogeneidad con la clasificación que del sello postal efectuara en 1953, Carlos Stoetzer<sup>14</sup>, en su opúsculo, *Postage Stamps as Propaganda*, donde se sientan las bases para el estudio del sello considerado como un medio de difusión de propaganda<sup>15</sup>. El estudio de los sellos se ha dispuesto en varias secciones, distinguiéndose desde ópticas diferentes, que nos han sido de utilidad para profundizar en el estudio de la propaganda y la influencia social de la imagen en función de los siguientes parámetros: los sellos como vehículo de propaganda turística, política, industrial, social e incluso, una aproximación a la representación de la mujer en los sellos, en tanto que portadores de un mensaje iconográfico preciso detrás del que subyace la ideología colonialista, la cual fue edificada sobre un discurso en el que prevaleció una visión prácticamente masculina.

14 Stoetzer, C. (1953). *Postage Stamps as Propaganda*. Washington: Public Affairs Press. En el índice del libro se establece una distinción del sello bajo distintos parámetros: Tourist Propaganda, Cultural Propaganda, Economic Propagand, Religious Propaganda, Communist Propaganda, Nationalist Propaganda, Miscellaneous Political Propaganda, Symbolic Devices, Friendship Stamps, Propaganda Efficacy y Propaganda on Cancellations.

15 Como apunta Navarro Oltra (2010, pp. 20-21), “pese a tratarse de un estudio basado en la interpretación subjetiva y escasamente científico, sienta las bases del análisis del sello postal que utilizarán algunos de los estudios publicados a partir de entonces”.

### 2.4.2.- Los sellos como instrumento de propaganda turística.

Deben mirarse también las viñetas postales bajo el aspecto de propagandística del turismo, fuente de ingresos en embrión aún en nuestro país. Y sus vistas panorámicas y detalles de monumentos pueden despertar la curiosidad y avivar el afán viajero de la gente. Tal vez hayan en los sellos que se proyectan exceso de rotulado, pero hubiese sido prematuro romper de golpe con la tradición, poniendo sólo “Marruecos”<sup>1</sup>. (Bertuchi, 1927)

La producción iconográfica filatélica generada por las autoridades coloniales del Protectorado Español de Marruecos a partir de la primera mitad del siglo XX, constituirá un excelente medio de comunicación a través del cuál publicitar oficialmente determinadas zonas turísticas y fomentar el interés por descubrir las ciudades y monumentos del país, llegando a ser considerada como un elemento más de la actividad propagandística gubernamental desarrollada en dicho contexto historiográfico<sup>2</sup>.

El impulso de esta corriente turística será aprovechada a su vez por los gobiernos para intensificar las relaciones internacionales en sus respectivas políticas por lo que

---

1 Bertuchi, M. (1927). Memoria justificativa del trabajo realizada con motivo de la edición de sellos de 1928, recogida en Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos...*, pp. 67-69. Véase en el Apéndice Documental de nuestra Tesis.

2 Tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar, en 1898, Marruecos se convirtió en polo de atención de la política exterior española. España veía en Marruecos una zona que podía satisfacer las inquietudes de un sector de los militares y del poder económico y financiero del país. Sin embargo este hipotético lugar de provisión se convirtió paulatinamente en uno de los mayores quebraderos de cabeza para los gobiernos españoles que alcanzaron sus puntos más álgidos en julio de 1909 con la Semana Trágica y en 1921 con la derrota en Annual por Abd El-Krim, con el que llegó a su fin el régimen de la Restauración. En 1923, tras una aguda crisis política, un golpe militar subió al poder a Miguel Primo de Rivera. La dictadura del militar dio comienzo a una etapa caracterizada por el conflicto marroquí. En 1925 y apoyado por el ejército francés, que se había mantenido al margen hasta que fue atacado por Abd El-Krim, se produjo el desembarco de Alhucemas que supuso el fin del conflicto armado y un aumento considerable de la popularidad del dictador. La pacificación en la zona permitió trazar una sucesión de acciones orientadas al fomento y la promoción turística. Véase en Bellido, M. L. (2002, pp. 221-222), “Promoción turística y configuración de la imagen de Marruecos durante el Protectorado español”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 33, pp. 221-234.

podemos afirmar, de la misma manera que sostiene B. Correyero (2002), que el turismo se convirtió “en un medio nada despreciable de propaganda de estado”<sup>3</sup>.

De hecho, la progresiva disposición de las instituciones españolas públicas y privadas por introducirse en los circuitos nacionales e internacionales de turismo y la convicción del Estado de que esta actividad sería una fuente inagotable de riqueza, como bien precisa Bellido Gant (2002, p. 223), “justifica no sólo las proliferación de iniciativas de fomento”<sup>4</sup>, sino también la proyección de emisiones filatélicas de la ZPEM, encuadradas en una secuencia de intervenciones enfocadas al impulso y la promoción turística, una vez instaurada la pacificación en la zona después de que se produjera el desembarco de Alhucemas, hecho que supuso el fin del conflicto armado.

Por lo tanto, la función divulgadora, desde el punto de vista del turismo, será un factor decisivo en los diseños filatélicos concebidos por Mariano Bertuchi, ya que atraer al turismo a la zona del Protectorado fue una de las prioridades entre los intereses estratégicos y políticos de España<sup>5</sup>. Las imágenes que muestran los sellos, tanto dentro como fuera de las fronteras del país emisor, intentan atraer a posibles visitantes ilustrando el patrimonio marroquí, no sólo arquitectónico y cultural, sino también natural, como atractivo turístico ofreciendo, conforme a la terminología de David Scott, una “representación simbólica del país en términos comúnmente reconocibles”<sup>6</sup>. (Scott, 1995, citado en Navarro, 2010, p. 44)

En un principio, adoptando el enfoque de C. Stoezter (1953), estas imágenes –

---

3 Correyero, B. (2002). “Propaganda turística y estatal en España a través de sellos y billetes”. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, pp. 31-45.

4 Véase Bellido Gant, M. L. (2002), Promoción turística y configuración de la imagen de Marruecos durante el Protectorado español. *Cuad. Art. Gr.*, 33, 2002, pp. 221-234.

5 Según Vega (1956), “España quería demostrar que era una potencia económica y cultural -aunque de menor importancia que otras potencias colonizadoras como Inglaterra y Francia- suficiente por sus características y tradicional presencia en tierras africanas para mantener un puesto preeminente, mediador en las relaciones entre Europa y el mundo islámico en general y con el continente africano en particular”. De Vega, L. A. (1956). “Influencia española en el norte de África” en *Revista África*, agosto-septiembre 1956, pp. 6-8 citado en (Bellido, 2002, p. 222).

6 Scott, D. (1995). *European Stamp Design. A Semiotic Approach To Designing Messages*.

habitualmente de los lugares y monumentos más importantes— “a parte de fomentar el orgullo nacional son símbolos por los cuales el país es conocido en todo el mundo, por lo que intentan fomentar una actitud favorable hacia el país emisor”<sup>7</sup>. (Stoetzer, 1953 citado en Navarro, 2010, p. 21)

De hecho, el contenido icónico y el mensaje textual de los sellos seleccionados por las autoridades coloniales sólo estarán vinculados, como sostiene el investigador J. M. Hernández (2013, p. 49), al “Marruecos útil”<sup>8</sup> occidental y atlántico, con contadas incursiones en la zona central del Rif, proyectando de esta manera, oficialmente, una visión parcial de las colonias españolas en dicho país. El territorio oriental de la ZPEM (Guelaya, Quebdana, etc) quedará excluido por la paleta del pintor, y no por falta de referentes patrimoniales a plasmar en un sello, como eran las alcazabas de Zeluán y Farhana o la laguna interior de la Mar Chica junto a Nador, que eran conocidos por el autor debido a su estancia en aquella zona durante las contiendas civiles que asolaron Marruecos. Así, la capital Tetuán y las ciudades del corredor atlántico (Alcazarquivir, Larache y Arcila) estarán pródigamente reproducidas en los sellos de la ZPEM; al igual que Xauen, la zona de Alhucemas y Villa Sanjurjo, Bokoia y Ketama, en la región central rifeña, erigiéndose en principales protagonistas iconográficos filatélicos y conformando visualmente un inigualable catálogo turístico del norte de Marruecos. Bertuchi logró diseñar unos sellos que, de acuerdo con Villanueva y González (2006, p. 289), “supieron aunar el valor paisajístico y costumbrista, con una vertiente propagandística que estos también debían poseer”.

---

7 Stoetzer, C. (1953). *Postage Stamps as Propaganda*. Washington: Public Affairs Press, pp. 3-4.

8 En virtud a los acuerdos establecidos en el Tratado por el que se constituía el Protectorado hispano-francés sobre Marruecos, celebrado el 27 de noviembre de 1912, se adjudicaba a España, merced a un contubernio entre franceses y británicos orientado a mantener el *status quo* en el estrecho de Gibraltar, la autoridad sobre la franja norte del país, compuesta por el Yebala (región montañosa al norte del río Lucus) y el Rif (los territorios, no menos escarpados, comprendidos entre el río Muluya al este, el Uerga al sur, y el Lau al oeste). En general, el lote atribuido a España estaba formado por tierras ásperas y pobres, pobladas por tribus belicosas y nada dispuestas a aceptar la protección de nadie. Lorenzo Silva (2013, p.13) subraya en el prólogo de su libro *Siete ciudades en África*, que el desenlace del citado acuerdo desembocó en la asignación a Francia de la totalidad del territorio hasta entonces gobernado por el sultán alauí, es decir, el “Marruecos útil” (*le Maroc utile*) mientras que España debía contentarse con “el hueso del Yebala y el espinazo del Rif”. Véase en Silva, L. (2013). *Siete ciudades en África. Historias del Marruecos español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Entre los sellos diseñados por Bertuchi destinados a publicitar la riqueza patrimonial de la ZPEM podemos destacar inicialmente, la serie de *Paisajes y Monumentos* fechada en 1928, donde distinguimos desde fragmentos de las ciudades de Tetuán, Xauen, Alhucemas hasta elementos arquitectónicos emblemáticos como la Puerta de Larache o la Mezquita de Alcazarquivir.



Fig. 142-144. Sellos dedicados a Larache y Arcila.

Otras series emitidas bajo estos preceptos propagadores del turismo serán *Vistas y paisajes* (1933-1935), donde apreciamos “Arcila” o la “Plaza del Mercado de Larache”; *Vistas y paisajes* (1935-1937), con motivos dedicados a la “Mezquita de Arcila” (fig. 143), “Caravana junto a Alcazarquivir”, “Bokoia”, “Bosques de Ketama”; *Paisajes* (1938. Aéreo) y *Tipos diversos* (1939), con imágenes dedicadas a “Larache” o “Tetuán”; *Tipos diversos* (1940), entre los que distinguimos los paisajes de “Xauen”, “Ketama”, “Alcazarquivir”, “Larache” o “Tetuán”; *Tipos diversos* (1941) (fig. 142,144), con “Tánger”; y *Puertas típicas* (1955), con “Tetuán” o “Tánger”.

Por ser la emisión de 1928, con la que la administración postal jalifiana inicia su propia andadura emisora de sellos y demás signos de franqueo tras una larga etapa de

gestación, marcando un antes y un después dentro de la actividad filatélica de la Zona del Protectorado Español en Marruecos, además de dar comienzo la prolija actividad filatélica por parte de Mariano Bertuchi, nos detendremos detenidamente en aspectos característicos de la misma que pueden resultar de interés.

Una previa aproximación estética de los sellos pertenecientes a la emisión de 1928 (fig. 148), evidencia una ruptura conceptual desde el punto de vista, no sólo del contenido icónico y textual sino también formal, en relación con la tipología de diseño representada por las series precedentes emitidas a través de las administraciones postales de la metrópoli. Mientras en éstas el sello postal, como medio de pago de un servicio público producido por el Estado se convierte en vehículo transmisor ideológico gubernamental, incorporando en su diseño iconográfico mensajes portadores del poder estatal (en las monarquías serán las efigies de sus respectivos monarcas, en las repúblicas aquellos símbolos alegóricos identificativos con las mismas, o emblemas o divisas identificativos de la nación, etc.), en los primeros diseños filatélicos bertuchianos se transformaría sustancialmente de registro temático, siendo el “alma” de Marruecos, mediante sus rincones y sus gentes, quienes se erijan en actores principales del soporte filatélico.

No será la Zona de Protectorado español en Marruecos pionera en desligarse del rígido cliché que caracterizara a las emisiones tímbricas<sup>9</sup> hasta la fecha. Casi una década antes, como anticipamos con anterioridad en páginas preliminares a este capítulo, las autoridades de la zona francesa ya emitirían en 1917 su primera serie compuesta de 17 valores, en la que se emplearan seis diseños distintos ilustrando monumentos emblemáticos marroquíes de la Zona de Protectorado Francés en Marruecos como la

---

9 Por citar algún ejemplo, las administraciones metropolitanas destinaron la misma efigie de “Alfonso XIII. Tipo Medallón” en 21 valores durante 13 años (1909-1922) o “Alfonso XIII. Tipo Vaquer” en 18 valores durante 8 años (1922-1930). En la metrópoli no será hasta el 10 de octubre de 1931 cuando se emita la serie *III Congreso de la Unión Postal Panamericana*, en la que podemos apreciar sellos con motivos vinculados a la propagación del patrimonio arquitectónico y cultural español por medio de monumentos emblemáticos como la “Fuente de los leones de la Alhambra de Granada” (E604, E609), la “Mezquita de Córdoba” (E605, E607 y E610) o los “Puentes de Alcántara de Toledo” (E606, E611) durante la República española. Véase en Catálogo Edifil 2015, p. 8-17.



torre Hassan en Rabat, el alminar de la mezquita la Kutubía en Marrakech, la puerta de Chella cercana a Rabat, la puerta Bab al Mansur de Mezquinez, las ruinas de Volúbilis y la puerta de acceso al gran Mexuar de Fez (fig. 145-147).

De hecho, la serie filatélica *Paisajes y monumentos* compartiría, al igual que su homónima zona francesa colonial, la peculiaridad de emplear diseños diferentes en una misma emisión tímbrica. Esta serie diseñada por Bertuchi estará compuesta por seis ilustraciones desiguales entre sí: “Mezquita de Alcazarquivir (E105/109), “Puerta de Larache” (E110/114), “Alhucemas” (E115), “Xauen”(E116), “Tetuán”(E117) y “Correo a caballo” (urgente) (E118).



Fig. 145-147. ZPFM. Correspondencia con sellos pertenecientes a la serie de 1917, compuesta por 17 valores. Sellos dedicados a la Puerta Bab el Mansur (Mequinez), al Gran Mechuar (Fez), la torre Hassan (Rabat) y la puerta de Chella cercana a Rabat.

La prensa filatélica especializada, nos indica el investigador Hernández (2013, p. 72), no tardaría en hacerse eco de las particularidades de la emisión proyectada. Por ejemplo, la revista *Madrid Filatélico*, que en su número 340 de mayo de 1927, publicaría

información relativa al proyecto de la nueva emisión de sellos para la ZPEM, como el pliego de condiciones que había de regir en el concurso de contratación y el decreto visirial designando la comisión encargada del mismo<sup>10</sup>.

En otro registro periodístico, con un cariz totalmente opuesto al anterior, la publicación *África. Revista de Tropas Coloniales*<sup>11</sup>, en 1927 editará un artículo en su número de junio, cuyo preámbulo manifestaba la expectación originada en la filatelia española por esta primera emisión de sellos de la ZPEM:

En lo que vá [sic] de año se ha dado un paso gigantesco para resolver la manoseada cuestión de sustituir los sellos de nuestro Protectorado, por otros que dignificando a la nación protectora, demuestren nuestros deseos de incorporarnos a la marcha de las naciones modernas. (Hill, 1927, p. 132)

El artículo será ilustrado por los seis bocetos diseñados por Bertuchi que se emplearán en los distintos valores de los sellos pertenecientes a la novel emisión de la ZPEM, al que también menciona el articulista Hill:

Para ello, se ha encargado por el Gobierno de su Majestad al Sr. Bertuchi, el estudio de seis cuadros que servirán de modelo para otros tantos tipos de sellos de la futura emisión.

Como todos esperábamos, el acierto del pintor ha rebasado la medida de nuestras aspiraciones, presentando unos bocetos en los que se derrocha arte filatélico y sabor marroquí. (Hill, 1927, p. 132)

El servicio de Correos de la ZPEM confeccionaría unas bases<sup>12</sup> sobre las que se

---

10 *Madrid Filatélico*, nº 340. Mayo de 1927. Véase en Hernández (2013, p.72).

11 Hill (junio,1927). De filatelia. Los sellos del Protectorado español. *África. Revista de Tropas Coloniales*.

12 Véase el apartado “Fase de concurso y adjudicación”, en el que se detallan pormenorizadamente las bases sobre las que se fundamentaría el concurso para la confección de sellos de la ZPEM en la investigación desarrollada por Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928...*, p.74.

fundamentaría el proyecto para la realización de sellos de la zona, a cuyo concurso accederían casas nacionales y extranjeras. A partir de ellas, la Sección de Marruecos plantearía que el procedimiento de impresión fuera calcográfico<sup>13</sup>, la tirada de 15 a 20 millones<sup>14</sup> y que los sellos se confeccionaran en el número de tintas en función del precio. De la misma manera se insta a la designación de una comisión encargada de estudiar las proposiciones presentadas para este Concurso, y de la que formaría parte Mariano Bertuchi<sup>15</sup>. Así, el dahir correspondiente, que se publicó en el BOPZEM nº 10 de 25.05.1927, concretaría que:

Se hace saber por este nuestro escrito, autorizando con nuestra firma en calidad de Gran Visir, que haciéndose preciso celebrar un concurso a fin de contratar la confección y entrega de sellos de Correos para esta Zona de Protectorado español, y vista la propuesta formulada por el Director de Intervención Civil y Asuntos Generales venimos en designar la Comisión que habrá de proceder al examen de las proposiciones presentadas al referido concurso, y que será constituida por los señores que a continuación se expresan: Presidente: D. Antonio Cánova, Subdirector de Intervención Civil y Asuntos Generales; Vocales: D. Fernando García Abad, Jefe de Negociado Telégrafos; D. Isaac Rubio, Jefe del Negociado Correo; D. Andrés Colorado, Inspector de Impuestos; D. Mariano Bertuchi, y el Administrador general de Dominios y Rentas del Majzén. (Hernández, 2013, p. 77)

---

13 Aunque se estimó en un primer momento el empleo exclusivo del procedimiento calcográfico y a una tinta, en las bases del concurso también se solicitarán precios del procedimiento calcográfico y tipográfico; y el coste a 1 y 2 tintas. En relación a los colores de cada valor, se determinaron respetando los colores acordados en el Convenio postal para los sellos que representaron curso internacional.

14 Con la intención de obtener mayor economía en el precio y tener asegurado el consumo durante un mínimo de dos años, según Hernández (2013, p. 76) “se asigna la cantidad de 15 millones de sellos, siendo ésta más del doble del consumo aproximado de un año”. Véase el Anexo I en el que se detalla la distribución de los sellos en relación a su valor, en Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928...*, en Anexo I, p. 153.

15 La Comisión encargada de estudiar las propuestas y aprobar la más conveniente, estuvo constituida por las personalidades designadas por el Alto Comisario, entre las que figuraron el Jefe del Negociado de Telégrafos y Mariano Bertuchi. En un principio ambas personalidades no formaban parte de dicha Comisión, siendo el propio Sr. Gómez-Jornada, Alto Comisario de la ZPEM, quien imponga su criterio y sustituya a los señores Roda y Bennuna por los señores Bertuchi y el Administrador General de Dominios y Rentas del Mazjén. (Hernández, 2013, p. 77)

Retomando de nuevo el artículo de la revista *África* escrito por Hill, el cronista volvería a nombrar a Bertuchi, el cual integrante de la Comisión “ha tenido necesidad de documentarse antes de empezar su trabajo, para dar satisfacción a las tendencias modernas de la filatelia”. Hill hace especial hincapié en “que los sellos peninsulares, sigan el camino de los del protectorado” y en el anhelo de los filatelistas españoles de:

que el Concurso sea adjudicado a una casa de verdadera reputación y responsabilidad moral, que haga una emisión en que los dibujos sean grabados por un artista de primer orden a los que traslade con su buril la concepción del pintor, dando a las viñetas la vida necesaria para conseguir esos tipos maravillosos a que nos tienen acostumbrados los ingleses y los norteamericanos, en los cuales las líneas están hechas con maestría insuperable. (Hill, 1927, p. 132)



Fig. 148. Emisión 1928 “Paisajes y Monumentos”. Mezquita de Sidi Yacub, Alcazarquivir.

La trascendencia que envuelve esta primera emisión (fig. 148-150), es subrayada por el autor de la comunicación periodística, que prestaría singular interés a cuestiones técnicas relacionadas con una correcta emisión filatélica, como el dentado de los sellos, al que califica de “pesadilla constante de la filatelia española”, el tipo de papel, respecto al que recomienda se utilice de color “con lo que se conseguiría dar una belleza suprema”; en síntesis, cuestiones que por otra parte, señala “no benefician nada al

Erario público”. El artículo dedicado al mundo filatélico finaliza con unas líneas que son interesantes extraer:

Sé bien que el Gobierno de S. M. y muy especialmente el Conde de Jordana, Director General de Marruecos y Colonias, no necesitan estímulo de ninguna clase y que a todos, pero particularmente al Sr. Jordana, corresponde la gloria de haber dado de lado, en este país de los precedentes, a la rutina seguida hasta ahora, en lo que a emisiones de sellos se refiere. En todos y en él confío que teniendo a la vista estas líneas aclaratorias, que no tratan de servir de Polar a navegantes tan expertos, harán el avance necesario, pues, también en filatelia se avanza sobre los enemigos de reformas, para dar satisfacción a las aspiraciones de los filatelistas de la nación, aspiraciones que corren encauzadas con la evolución mundial. (Hill, 1927, p. 132)



Fig. 149. Diseños definitivos de los sellos “Paisajes y Monumentos” con la leyenda Zona de Protectorado Español en Marruecos. Reproducciones fotográficas.



Fig. 150. Diseños definitivos de los sellos “Paisajes y Monumentos” con la leyenda Zona de Protectorado Español en Marruecos. Reproducciones fotográficas.

Con esta emisión, por otra parte, se precisará una de las particularidades formales inherentes de los sellos de la ZPEM (fig. 151), como es el tamaño del timbre: “El dibujo de los sellos tendrá 35 milímetros de largo por 20,05 de ancho, y además un margen blanco de 2 milímetros de contorno, o sea un tamaño total de 39 milímetros de longitud por 24,5 de ancho, teniéndose especial cuidado en el centrado del trepado”<sup>16</sup>; con lo que se complacería una de las principales inquietudes del coleccionismo filatélico. Otra novedad de esta emisión radicaría en no numerar los sellos en el reverso, por ser considerado una cuestión innecesaria.

Aunque la peculiaridad más significativa, que permanecerá en todas las emisiones de la ZPEM, será el hecho de que aparezcan grabadas a pie de imprenta del sello los

<sup>16</sup> Los sellos de esta edición presentarán un extraordinario dentado 14. El dentado expresa el número de perforaciones contenidas en 2 cm. Véase en Edifil 2015. También el Anexo I en (Hernández, 2013, p.154)

epígrafes con los nombres de la entidad adjudicataria (T. de la Rue & Co Ld.)<sup>17</sup> y del autor de los dibujos (M. Bertuchi). Dicha circunstancia tendrá el beneplácito no sólo de las autoridades metropolitanas sino también del Alto Comisario, F. Gómez-Jornada y Sousa. Como bien señala el investigador J. M. Hernández, la confirmación de que figure el nombre de Mariano Bertuchi en los sellos, revestirá especial trascendencia, ya que al aparecer impreso su nombre en el pie de sello, a través de la filatelia como medio de comunicación sería reconocido traspasando todas las fronteras, convirtiéndose en una perfecta carta de presentación a nivel mundial. A partir de esta emisión, los nombres del diseñador y de las entidades emisoras figurarán en todos los sellos de la ZPEM<sup>18</sup>.



Fig.151. Sello “Tetuán”. 1928, sobrecargado con la leyenda Cabo Juby Muestra.

Según nos especifica el investigador Hernández (2013, p.79), una vez impreso el BOZPEM del día 25 de mayo, “por valija oficial se envió un ejemplar al Alto Comisario, junto con los bocetos originales diseñados por D. Mariano Bertuchi y tres copias fotográficas de cada uno de los sellos, para que pudieran ser facilitadas a los concursantes que las solicitasen en Tetuán”.

17 Las entidades adjudicatarias fueron diferentes según la emisión de sellos de la ZPEM. Para esta primera emisión fue la Casa Thomas de la Rue y C<sup>a</sup> Ltd. Otras entidades a quienes se les encomendaron sus impresiones filatélicas fueron los magníficos talleres *Waterlow & Sons Ltd. Londres*, *Riusset S.A. Heralmi* y *Fournier-Burgos*.

18 Cabe reseñar que Bertuchi ya incorporó su nombre en el pie de las imágenes que conformarían los bocetos originales de los sellos de esta emisión, siendo este hecho aprobado tanto por las autoridades coloniales como por las autoridades de la metrópoli.

El 15 de junio de 1927 finalizaría el plazo de presentación de las posibles proposiciones de las distintas casas impresoras que optaban a la confección de la futura emisión de sellos de la ZPEM (fig. 152). Sería el 17 de junio en la ciudad de Tetuán donde se desarrollara el examen de las propuestas y la adjudicación del concurso, enviándose por valija oficial<sup>19</sup> los proyectos recibidos hasta ese momento que pertenecían a los talleres impresores filatélicos siguientes: Waterlow & Sons, Harrison & Sons, Raoul Péant representando a la Casa Bradbury, Thomás de la Rue, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Grijelmo S.A. y Teresa Fournier.



Fig. 152. Mezquita de Sidi Yacub en Alcazarquivir, candidata a ser filatelizada. Fotografía enviada por el Servicio de Correos de la Alta Comisaría de España en Marruecos.

Finalmente, el 22 de junio de 1927, se reuniría la Comisión a fin de proceder al examen de los siete pliegos de ofertas presentadas y elevar informe al Alto Comisario proponiendo la casa adjudicataria del concurso. Varios fueron los criterios evaluadores

<sup>19</sup> Según nos detalla Hernández (2013, p.80) en 17.06.1927 Telegrama DGMarrCol a Delegado General en Tetuán el 17.06.1927.



en dicho proceso de selección. Por una parte, el procedimiento de impresión calcográfica primó por encima de otros procesos de estampación, como el tipográfico, litográfico u otros; hecho por el que quedaron desbancadas cinco de las casas impresoras presentadas, como la de Harrison & Sons Lts, la Casa Bradbury, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Artes Gráficas Grijelmo S.A. y Teresa de Fournier H. de B. Fournier.

Y por otra parte, la Comisión aplicó el criterio económico, por lo que finalmente se adjudicaría para el proceso de impresión de la primera emisión sellos de la ZPEM a la Casa Thomas de la Rue y C<sup>a</sup> Ltd , cuya proposición cumplió “escrupulosamente todos los requisitos exigidos” presentando los trabajos por procedimiento calcográfico “un aspecto y acabado perfecto”:

La primera (Waterloo & Sons Ltd) ofrece realizar el trabajo por mil seiscientas treinta libras, libre de todo gasto en Tetuán, y la cuarta (Thomas de la Rue y C<sup>a</sup> Ltd) por mil cuatrocientas sesenta y dos, con la condición de que, de exigir derechos de aduana marroquí a los sellos a su entrada en Tetuán, estos serían de cargo del Majzén.

De estas dos proposiciones resulta más favorable la cuarta, por ser ciento sesenta y ocho libras menos en lo que efectúa el trabajo que la primera, cantidad a que no podrán nunca ascender, de existir, los derechos aduaneros marroquíes (12'5% “ad valorem”).

En consecuencia, por unanimidad, la Comisión, acuerda elevar informe al Excmo. Sr. Alto Comisario de España en Marruecos proponiendo la adjudicación a la CASA THOMAS DE LA RUE Y C<sup>a</sup> LTD de LONDRES...<sup>20</sup>  
(Acta C, 1927 citado en Hernández, 2013, p. 81)

Ante este desenlace, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT), que

---

<sup>20</sup> Acta C (22.06.1927), de la reunión de la Comisión que ha de entender en el concurso a fin de contratar la confección de sellos de Correos para la ZPEM, celebrada en Tetuán (A.G.A. Caja 81/9954). Véase Anexo III en (Hernández, 2013, p. 163-165).

monopolizaba en la metrópoli la actividad emisora e impresora de sellos de Correos y Telégrafos, y que desde el inicio del Protectorado era la responsable de los sellos del mismo, estimulando la emisión de sellos propios para la ZPEM, recibe un perjuicio económico y de reconocimiento, al presenciar como una casa extranjera despojaba a una casa española la actividad desarrollada por ésta en las colonias españolas en Marruecos.

Del mismo modo cabe destacar el aspecto cromático de los sellos, cuyos colores serán desemejantes en los distintos valores emitidos. Los colores que se fijan con carácter obligatorio por convenio internacional son: verde para los de 10 cts., rojo para los de 25 cts., y azul para los de 40 cts. Para los restantes valores, los colores fueron los siguientes: 1 ct., carmín; 2 cts., violeta; 5 cts., salmón; 15 cts., naranja; 20 cts., siena; 30 ct., sepia; 50 cts., encarnado ladrillo; 1 pta., verde claro; 2,50 ptas., malva pálido, 4 ptas., azul ultramar; Correo Urgente, bistre claro<sup>21</sup>. No obstante, de manera adicional a estas propuestas cromáticas, la casa impresora Thomas de la Rue aportará como variante proposicional en las primeras pruebas de emisión, estampaciones de sellos en otros matices distintos para los siguientes valores: 2 cts., malva azulado; 5 cts., azul oscuro; 20 cts., verde salvia; 2,50, malva rojizo y correo urgente, negro<sup>22</sup> (fig. 153-154).

A parte de la propuesta cromática por parte de la casa impresora Thomas de la Rue, ésta también sugeriría que se ampliara la tirada de los sellos de correo urgente y los sellos con los valores de 2,50 y 4 ptas. hasta completar el número de 100.000 ejemplares de cada clase<sup>23</sup>.

---

21 Los colores definitivos de la primera emisión de sellos de la ZPEM fueron los siguientes: para el sello *Mezquita de Alcazarquivir* (carmín, violeta, azul oscuro, verde y siena), para la *Puerta de la Alcazaba de Larache* (verde salvia, rojo, sepia y azul) y para los sellos *Alcazaba de Snada*, *Alhucemas*, *Xauen*, *Tetuán* y *Correo a caballo (urgente)* (malva pálido, verde claro, malva rojizo, azul ultramar y negro). Véase la tabla de colores definitivos de los sellos realizada por Hernández (2013, p. 86), en la que se detallan los colores elegidos para los sellos a partir de las pruebas realizadas según contrato y adicionales aportadas por la casa impresora Thomas de la Rue & C<sup>a</sup> Ltd.

22 El British Museum y posteriormente el National Postal Museum de Londres, albergó el archivo de la Casa Thomas de la Rue conteniendo los dibujos, ensayos, pruebas y sellos definitivos de las distintas emisiones de sellos realizadas por dicha casa a lo largo de su historia, incluyendo los concernientes a esta emisión de 1928 de la ZPEM.

23 El hecho de ampliar la tirada implicaría un incremento del coste de su producción. De esta manera la confección de 15.190.000 sellos previstos ascendería a, según sistema de notación británico a 1480 libras,



Fig. 153. Sello *Correo Moro* (urgente). 1928.

De la emisión se reservó una cantidad determinada para la Oficina Internacional de Berna de la U.P.U.<sup>24</sup> (Unión Postal Universal) que serían suministrados por dicha oficina entre todos los países de la U.P.U., e incluso como obsequio para destacadas personalidades españolas y marroquíes, entre los que el investigador Hernández anota: S.M. el Rey, S.A.I. el Jalifa o los Excmos Alto Comisario, Director Gral de Marruecos y Colonias o Director Gral de Comunicaciones, entre otros. Estos sellos se distinguirían del resto de la emisión al llevar sobrecargados la palabra “Muestra” o “Specimen”<sup>25</sup>. Una vez puesta en circulación la emisión, serían 419 muestras de cada uno de los nuevos valores postales las que se enviarían a la Oficina Internacional de Berna.

La actividad filatélica de corte protocolario se consumó con otras 10 colecciones enviadas al Sr. Presidente del Consejo de Ministros, cuya presentación fue formalmente desemejante a las confeccionadas por la casa inglesa; y dos series de sellos

10 chelines y 4 peniques.

<sup>24</sup> La ZPEM acordó su adhesión a la Unión Postal Universal mediante Dahir de 13.10.1920, por el que decretaba la aceptación del Convenio Postal que dicha organización había aprobado en su último Congreso en Roma (1906). (Hernández, 2013, p. 88)

<sup>25</sup> Aunque como bien especifica J. M. Hernández, algunos álbumes filatélicos dedicados a la Altas Autoridades del Estado, no portaban la sobrecarga “Muestra”, como es el caso de las colecciones de sellos enviadas a S.M. el Rey, S.A.I. el Jalifa; y los Excmos. Sres. Presidente del Consejo de Ministros, Alto Comisario, Director Gral de Marruecos y Colonias, Director Gral. de Comunicaciones, Delegado General de la Alta Comisaría o el Director de Intervención Civil.

independientes, sin adhesión a ningún tipo de soporte, con la intencionalidad de que formara parte de la colección filatélica exclusiva de S.M. El Rey Alfonso XIII. El investigador Hernández subraya al respecto que, “la implicación del monarca con la filatelia española no sólo abarca el ámbito coleccionista, sino que su decidido apoyo a la misma contribuyó a la realización de la exposición filatélica nacional en Barcelona en mayo de 1930”. (Hernández, 2013, p. 89)



Fig. 154. Ilustración gráfica publicada en *África. Revista de Tropas Coloniales*. Diciembre, 1926. Empleada por Bertuchi como boceto de sellos destinados a correo urgente.

Precisamente, el cartel de dicha exposición fue diseñado por Josep Morell<sup>26</sup> (fig. 155), uno de los más influyentes cartelistas españoles. El cartel, que se caracteriza por una moderna factura, compositivamente está concebido, en opinión de Jardí y Manet<sup>27</sup> (1983, pp. 88-89), “con deliberado propósito de centrar el interés del espectador [...] en el objeto del mensaje publicitario”, suprimiendo cualquier elemento estructural

26 Josep Morell (1899-1949), nacido en Gerona pero formado en Sevilla, presenta dentro de su variada obra algunas piezas de indudable adscripción moderna, visiblemente vinculada a las corrientes de renovación plástica de la época. Entre sus obras cartelísticas más significativas podemos distinguir su reconocido cartel para los calcetines Molfort's, con un marcado sentido publicitario; o carteles con una concepción moderna como *Valentine* (1928) o el Carlu de *Dentifrices Gellé Frères* (1927). Como nos especifica Raúl Eguizábal (2014, pp. 302-303), “su obra parece emparentar no solo con el diseño francés sino también en ciertos momentos con el suizo, como en sus hermosos carteles turísticos (*Camprondón, Nuria*, 1930)”. Véase también Jardí, E. & Manet, R. (1983). *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A. pp. 84-91.

27 Jardí, E. & Manet, R. (1983). *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A.

redundante. Plásticamente se desarrolla, al igual que un considerable número de su obra cartelística, en base a una distribución diagonal, sello personal del autor, proporcionándole gran poder de persuasión, “como si se tratara de un gran acento gráfico a lo que proclama la leyenda del anuncio” (Jardí & Manet, 1983, p.89). Curiosamente en el citado cartel podemos apreciar una interpretación del sello correo urgente en color negro perteneciente a la serie aludida, en el que Bertuchi de manera magistral, representaría el “Jinete marroquí con caballo al galope”. Este detalle es revelador del nivel de trascendencia y prestigio alcanzado por la obra filatélica de Mariano Bertuchi, ya que uno de sus sellos estaría destinado a formar parte de la iconografía cartelística del prestigioso publicista Josep Morell.

La expectación que originó esta primera emisión de sellos entre los filatelistas fue tan categórica que, como precisa J. M. Hernández, motivó que las autoridades postales de la ZPEM, con anterioridad a la puesta en circulación de la misma, decidieran ampliar la tirada de los valores de 1 ct. y 2 cts. a un millón de ejemplares<sup>28</sup>.



Fig. 155. Cartel de la Exposición Filatélica Nacional de Barcelona. J. Morell.

28 Según especifica Hernández (2013, p. 91) en una nota a pie de página: “ACEM/Delegación General 388 a DGMarrCol (A.G.A. Caja 81/9954). Finalmente se solicitará a la casa Thomas de la Rue la impresión de 750.000 sellos de cada uno de los valores señalados”.

La elección finalmente de optar por un taller extranjero para la elaboración de la emisión tuvo sus detractores, quedando reflejado en prensa escrita, como por ejemplo, en un artículo titulado “Turismo y Filatelia”<sup>29</sup>, publicado en la revista popular ilustrada, *Mundo Gráfico*, el 11 de septiembre de 1929 firmado por G. Rittwagen, el cual enuncia no sólo su disconformidad por este hecho, sino también elogia el acierto de las autoridades coloniales en sustituir la rutinaria sobrecarga de los sellos españoles de Correos en la zona española en Marruecos, considerando los sellos como “instrumentos de propaganda turística”:

La zona española de Protectorado en Marruecos ha tenido el feliz acierto de sustituir la antiestética sobrecarga de los sellos españoles de Correos, distinguidos siempre por su monotonía, tan desacorde con un depurado sentido artístico, por sellos propios que representen lugares pintorescos de nuestro Marruecos, ya que por desdicha los monumentos notables no abundan profusamente ni en nuestra menguadísima zona ni tampoco en la amplísima zona francesa marroquí.

Pero el acierto estético es indudable, y suponen tales sellos un fomento y acicate para el turismo, que precisa más que nada de una agradable visión previa de los países para que se decida la visita. Lo que no se me antoja ya tan acertado y patriótico es que para la edición de tales sellos se haya tenido que recurrir a la industria extranjera como si en España no hubiera posibilidad de hacer emisiones semejantes.

[...] los sellos, por su enorme difusión por todo el mundo, impulsada por el vehículo del comercio, tienen asegurado un mayor éxito práctico, y por este concepto no puede ser más laudable el acierto de las autoridades de nuestra zona marroquí a quienes se deba la feliz iniciativa de suplantarse los antiestéticos sellos de España sobrecargados por los bellísimos ejemplares que circulan en la actualidad, debidos los originales al genial pincel del laureado artista Mariano

---

29 Rittwagen, G. (11.09.1929). Turismo y Filatelia. *Mundo Gráfico*. Revista Popular Ilustrada. Madrid.

Bertuchi.

Ese ejemplo es el que cabría imitar en España, convirtiendo los sellos de Correos en instrumentos de propaganda turística, en vez de convertir las tarjetas postales oficiales en ilustradas, infiriendo un agravio de desleal competencia a la industria particular que a su edición se dedica, como ha tenido la iniciativa el Patronato del Turismo con mejor intención que acierto. (Rittwagen, 1929)

La zona de Protectorado de Marruecos rompió con la tradición de aceptar los sellos sobrecargados, para tener su personalidad filatélica, considerándose un indudable acierto la elección de los motivos representados en los sellos proyectados por Mariano Bertuchi. A partir de este instante, correspondía a España romper con la tradición de limitar sus emisiones filatélicas a la reproducción de las efigies de sus Monarcas.

En relación al esquema compositivo todos los sellos que configuran esta emisión presentan una estructura formal similar. Mariano Bertuchi emplea un elemento arquitectónico con decoración ornamental como elemento estructural para diseñar el sello, enmarcando la imagen y motivo central con un arco, reforzando que la atención del espectador se dirija hacia el centro de la composición. De esta manera, consigue situar al espectador en una estancia o mirador desde el que parece abrirse una puerta o ventana, tras la cual se dispone el escenario del paisaje, el monumento o la vista costumbrista que el artista ha seleccionado plasmar en el sello.

Todos los sellos comparten elementos comunes (fig. 156), si bien diferentes en cada uno de los motivos filatelizados, que conforman las características iconográficas de esta emisión: arco enmarcando la escena; numeral y unidad monetaria integrados en composiciones que, a su vez, forman parte del diseño del arco, dispuestos tanto en los ángulos inferiores como en los superiores; escenas cotidianas, en la que se coordinan la presencia humana y monumental, como motivo central; leyenda “ZONA DE PROTECTORADO ESPAÑOL EN MARRUECOS” en grafía latina con una tipografía de fuente romana mostrando un contraste entre los brazos y los trazos principales muy

acusados y una considerable anchura de las letras, especialmente en los sellos dedicados a “Tetuán” y “Alhucemas”, y también en grafía árabe, insertadas en una cartela rectangular acotada por motivos de diversos diseños ornamentales y siempre en la zona inferior del sello; pie del sello con el nombre del artista “M. BERTUCHI” en la izquierda, título alusivo al sello, en el centro y, casa impresora en la derecha “T DE LA RUE & CO LTD”.



Fig. 156. Esquemas compositivos de las estructuras de los sellos dedicados a Alhucemas y Tetuán.

Los arcos empleados en los sellos dedicados a la mezquita de Sidi Yacob de Alcazarquivir o de las Palmeras (1, 2, 5, 10 y 15 cs.) (fig. 158) y a la puerta de la alcazaba de Larache (20, 25, 30, 40 y 50 cs.) (fig. 157,159), nos sugiere el investigador Hernández, manifiestan el origen granadino de Bertuchi, “pues en los palacios nazaríes de la Alhambra se pueden contemplar este tipo de arcos con una preciosista decoración, propia del arte islámico” (Hernández, 2013, p. 94). De este modo, el sello de Alcazarquivir muestra un arco de medio punto silueteado de mocárabes y con decoración geométrica o vegetal en la albanega, aunque también, señala Hernández, “recuerda los paños de sebka”. En el sello de Larache, el arco empleado es de herradura con perfil angrelado. En ambos sellos se aprecia el inicio del capitel.

En el sello de la alcazaba de Xauen (2’50 pt.) se opta por un arco escarzano o rebajado, apreciándose los capiteles de ambas jambas así como sus fustes decorados. De



la misma manera sucede con los dedicados a la alcazaba de Snada (Alhucemas) (1 pt.) y a Tetuán (4 pt.), en los que aparecen los elementos que soportan al arco. En compensación, el artista incluye hornacinas sobremontadas en los capiteles, cerradas con arcos de herradura, apuntado (Snada) y angrelado (Tetuán). (Hernández, 2013, pp. 95-96)



Fig. 157-159. Sellos dedicados a Larache y Alcazarquivir.

### 2.4.3.- Sellos conmemorativos en la época de la República.

Las comunicaciones plásticas de Bertuchi no sólo se mostrarán en los sellos y enteros postales del Protectorado. También se adoptaron sus ilustraciones para determinados sellos de España, Ifni y Sáhara Español, a parte de Cabo Juby, que empleó timbres de Marruecos Español sobrecargados. Concretamente, en España durante la Segunda República desarrollará, su primera emisión el 14 de febrero de 1936, con motivo de la serie conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa<sup>1</sup>, que fue impresa en huecograbado por la casa inglesa impresora Waterlow & Sons, con sellos de Correo Terrestre, Aéreo (11 de marzo) y Urgente. Sus sellos reproducirían el *Palacio de la Prensa*, cuyos valores fueron de 2 c. (en color castaño), 10 c. (en color verde), 25 c. (en color lila) y 60 c. (en color oliva); *Clavileño* (fig. 160), ilustrando el engañoso viaje sideral de Don Quijote y Sancho en el caballo de madera, según “El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha”, impreso en color ultramar para el valor de 2 p., en color castaño rojizo para el valor de 10 p. y para el valor de 4 p., en color lila carminado; *la Escuela Nazaret* (fig. 162), en cuatro valores diferentes, 15 c. (azul), 30 c. (bermellón), 50 c. (azul) y 1 p. (negro); y por último, el valor de correo urgente, de 20 céntimos, en el que figura un repartidor de periódicos, impreso en un único color, siendo éste rosa, nos referimos a su extraordinario sello *Vendedor de periódicos* (fig. 161).

En su conjunto, las imágenes de esta emisión ilustran a la perfección lo que Ortega y Gasset denominó “un proyecto colectivo sugestivo” (Satué, 2003, p. 15). En este sentido es pertinente anotar tal, como sostiene Enric Satué, “el diseño gráfico español de los años treinta se limitó a acompañar la formidable ruptura social que se produjo en España y, con su impertinente experimentalismo, fue a un tiempo vanguardista y popular, desempeñando una función estética tan benéfica como insólita”. (Satué, 2003, p. 15)

---

<sup>1</sup> Según Decreto del Ministerio de Hacienda de 7 septiembre 1935 (G. de M. del 10) sobre creación de los sellos, Orden del Ministerio de Hacienda de 19 septiembre 1935 (D.O. de C. de 10-10-35) y Comunicación de la Subsecretaría del Ministerio de Hacienda de 1 febrero 1936 (D.O. de C. del 5) sobre fechas de circulación de los sellos. Recuperado de: <http://www.filateliatalavera.com/product.aspx?p=18838&t=0&c=474>.

Fue precisamente en aquellos años cuando “el diseño logró imaginar las ilustraciones más adecuadas a un texto -el republicano- innovador, democrático y revolucionario, y dibujarlas con lenguajes vanguardistas y populares, casi siempre incompatibles, sobre un papel en blanco que acabaría manchado de sangre”. (Satué, 2003, p. 65)



Fig. 160. Sello *Clavileño* (E723/725), editados en color azul ultramar, para el valor de 2 pts. y en color castaño rojizo para el valor de 10 pts.

Puede que uno de los aspectos más destacados de la proyección filatélica de Bertuchi en la metrópoli, puesto de relieve por varios autores como Morillo Vilches (2000, p. 19)<sup>2</sup> o Villanueva y González (2006, p. 290), sea probablemente “la fidelidad a su diseño”, ya que hay un considerable número de sellos que muestran una evidente analogía estética respecto a los sellos emitidos en la Zona del Protectorado español en Marruecos. El sistema configurador de las emisiones filatélicas, desde el punto de vista conceptual del diseño gráfico, empleará de forma generalizada las mismas pautas organizativas, caracterizándose por el distintivo marco-retícula encuadrando la escena, cuyo contorno nos recuerda la forma de una pantalla de cine, que incita a que nuestra visión esté condicionada por la búsqueda óptica de la cámara. Este artificio de la pantalla-retícula, de acuerdo con la tesis del investigador J. Abad (1999), es “esbozada para enmarcar una cita visual o simplemente para dar una imagen del modernismo técnico de estructura casi fotográfica”.

También podemos enumerar otra sucesión de elementos estructurales equivalentes a las emisiones filatélicas bertuchianas del Protectorado como la utilización de diferentes

<sup>2</sup> Morillo Vilches, L. (Julio-Agosto, 2000). “Mariano Bertuchi, ese gran desconocido”. *El Eco. Filatélico y Numismático*, año LVI, nº 1077, pp. 18-20.

tipos de arcos neutros o frisos verticales decorados ornamentalmente que conforman el planteamiento gráfico del sello; numeral y unidad monetaria integrados en composiciones prototípicas octogonales posicionadas en los ángulos superiores; o leyendas textuales en el interior de una cartela acotada situadas horizontalmente en la zona inferior y superior del sello.

Asimismo, no será éste el único rasgo común de la emisión conmemorativa en comparación con las producidas por las autoridades coloniales. Villanueva y González (2006, p. 290) también evidencian que “la serie, curiosamente, aparece firmada (entendemos firmada como la aparición del nombre del artista y el grabador en el sello) por sus creadores, aún siendo expedida por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre”. El pie del sello mostrará el nombre del artista “M. BERTUCHI” en la derecha y la casa impresora “WATERLOW & SONS LTD” en la izquierda. En este sentido, es pertinente recordar que Bertuchi ya propició que se iniciara como innovación en la primera emisión de sellos de la ZPEM, la pauta de exhibir grabadas en el pie de imprenta sendas inscripciones con los nombres de la casa adjudicataria y del autor de las ilustraciones.

Tanto es así que, es destacable la figura Mariano Bertuchi como uno de los pocos diseñadores de sellos que aportaron su marca personal dentro del mundo filatélico y que lograron firmar sus obras, adquiriendo aún más un carácter distintivo, hecho que dentro del ámbito de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre no estaba permitido; pues, como puntualizan Villanueva y González (2006, p. 288), “las emisiones filatélicas confeccionadas por la casa impresora debía llevar como único referente su anagrama”.

Esta singularidad bien podría deberse al prestigio del que gozaban los ilustres grabadores de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, como Sánchez Toda, M. Aristazábal y Francisco Cano, con los que trabajó en esta emisión estatal e, indiscutiblemente también, a la notoriedad de Mariano Bertuchi; o incluso, corresponderse a una incipiente moda dentro del ámbito filatélico.

La emisión conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa tuvo una rápida repercusión mediática, anunciándose a través de los medios de comunicación que

pronto serían puestos en circulación los referidos sellos. Entre los documentos textuales pertenecientes al archivo de José Abad, encontramos un recorte de prensa<sup>3</sup> fechado en 1936 donde se informa a los lectores de la noticia de que el Gobierno de la República, para conmemorar el XL aniversario de la Asociación de la Prensa, había acordado la emisión de sellos con las efigies de los ex presidentes de la misma don Miguel Moya, su fundador; don José Francos Rodríguez y don Alejandro Lerroux, y del fundador de la Casa de Nazareth, don Torcuato Luca de Tena; mencionando los pormenores de la serie filatélica en cuestión, donde constata que los autores de los dibujos son, en su totalidad, españoles:

Los cuatro retratos de la serie “Correo ordinario”, de cuya fidelidad de expresión juzgarán nuestros lectores, son originales del Señor Sánchez Toda, autor de numerosos sellos postales del Correo español; las orlas incluidas en los retratos reproducen diversos motivos artísticos de monumentos madrileños. Cada uno de estos retratos se repite tres veces en la serie, correspondiendo a cada reproducción un tamaño<sup>4</sup> distinto, y abarcan los 12 valores comprendidos entre un céntimo y una peseta.

El sello mayor de la composición representa la Casa de Nazareth y en primer plano una rotativa estilizada. Son autores del mismo los señores Fernández Cano y M. Aristazábal, en colaboración, y este último, a su vez, del magnífico cartel anunciador de la emisión. El original, hecho con aerógrafo, representa un alarde de modernidad en las artes filatélicas y acaso abra un camino muy interesante en los procedimientos técnicos de la impresión de timbres postales. Los tres dibujantes mencionados pertenecen a la Fábrica de la Moneda. (Hoja Oficial del Lunes, 1936)

En líneas posteriores se nombraría a Bertuchi en relación a su sello especial destinado al correo urgente:

---

3 El artículo que se acompañaba de una composición fotográfica de los correspondientes sellos a la serie “Correo ordinario”, trataba de contestar a las numerosas preguntas que sobre esta emisión se recibían en las oficinas de la Asociación de la Prensa.

4 El formato de los sellos con los motivos de “Miguel Moya” y “Alejandro Lerroux” sería el siguiente: Para el sello “Miguel Moya” los valores serían de 1 ct. (rojo), 21 x 25 mm.; 15 cts. (azul claro) 24 x 28,5 mm.; 40 cts. (naranja), 25,5 x 30,5 mm. Y para el sello “Alejandro Lerroux” los valores serían de 10 cts. (verde), 21 x 25 mm.; 30 cts. (rojo), 24 x 28,5 mm.; y 1 p. (negro), 25,5 x 30,5 mm. Catálogo Edifil 2015.

[...] la fotografía superior, central, de la composición reproduce el sello especial de “Urgencia”; su autor, el director de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, señor Bertuchi, ha recogido en el dibujo el máximo expresionismo de la velocidad en relación con la Prensa: el corredor callejero que se afana por llegar antes que sus compañeros para lograr las primicias de la venta. Este sello es único o invariable dentro de la serie “Correo ordinario”. También los trabajos del señor Bertuchi son bien conocidos de los coleccionistas filatélicos por deberse a él la totalidad de los que circulan en el Servicio de Correos de la Zona del Protectorado Español en Marruecos<sup>5</sup>. (Hoja Oficial del Lunes, 1936)



Fig. 161. Sello urgente, *Vendedor de periódicos*. (E710). Esquema compositivo.

Probablemente, a raíz de esta emisión en España, como sugieren Villanueva y González (2006, p.290), Bertuchi debió conocer también a los grabadores Camilo Delhom y a Manuel Castro Gil, quienes trabajaron en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre durante esa época en el diseño y grabado de sellos.

Los citados autores sustentan la hipótesis de que Mariano Bertuchi no sólo se limitó al enfoque del diseño filatélico, sino que “incluso es posible que en parte también grabara, y se encargó de la dirección de muchas emisiones en años posteriores a su comienzo en 1928” (Villanueva & González, 2006, pp. 288-289). El planteamiento desarrollado por

5 HOJA OFICIAL DEL LUNES. Madrid, 20 de enero de 1936. Recorte de prensa documentación archivo (Colecc. J. Abad).

los investigadores no es desacertado, ya que la labor de Bertuchi como grabador, a pesar de no ser tan prolífica como otras facetas artísticas desarrolladas por el artista, como la pintura o la ilustración gráfica, sí es cierto que ocupó un lugar significativo en sus comunicaciones plásticas.

De hecho, tenemos constancia documental a través del boletín de suscripción nº 1 fechado en abril de 1929 (fig. 163), editado por la formación *Los Veinticuatro*<sup>6</sup>, que dio origen a la Agrupación Española de Artistas Grabadores, en el que Mariano Bertuchi aparece en el listado de agrupados como “pintor-grabador”<sup>7</sup>, junto a otras relevantes figuras del grabado. Precisamente su grabado al aguafuerte<sup>8</sup> dedicado a una calle de Alcazarquivir (fig. 164-165), en el que destacan la sobria arquitectura del alminar, sobre la que se proyectan las sombras de un grupo de palmeras, junto a la quietud del sosegado caminar de los viandantes acompañados de sus camellos y burros, será la estampa seleccionada como portada del citado boletín de la asociación de grabadores, lo cuál evidencia la dimensión del prestigio y reconocimiento que ostentaba la obra de Bertuchi en esa época.

---

6 El grupo *Los Veinticuatro* se originó en 1928, contando con el entusiasmo del grabador de reproducción, Juan Espina y Capo (1848-1933), presidente de la Sección de Grabado del Círculo, promotor de los Salones de Otoño y animador de *la Estampa*. Como organizador, Esteve Botey, interesante figura en el panorama del grabado tradicional, intervino en la formación del grupo, al que vinculamos como miembros del mismo, personalidades de la importancia de Ricardo Baroja (1871-1953), Ernesto Gutiérrez (1873-1934), José Pedraza (1888-1937) o Manuel Menéndez (¿-1937), entre otros. Véase: Bozal, V. “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, en Carrete, J., Vega, J., Fontbona, F., & Bozal, V. (1988). *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Summa Artis. Espasa Calpe. [pp. 614-625], p. 618.

7 En la lista de agrupados aparecida en el citado boletín, el nombre de M. Bertuchi se presenta como “Comisario Regio de Bellas Artes.-Pintor-grabador”, junto a significativas figuras del grabado, por citar algunas, como Ricardo Baroja (1ª Medalla. Profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas), Manuel Castro Gil (2ª Medalla. Grabador de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre), Francisco Esteve Botey (1ª Medalla. Profesor de la Escuela de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid), Tomás Campuzano (Ex-Director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas), J. Pedro Gil Moreno de Mora (Representante de la Agrupación de Grabadores en París) o el Catedrático de Grabado de la Escuela de Bellas Artes y Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, Carlos Verger (1º Medalla), con el que ya tuvo ocasión de coincidir en sus inicios cartelísticos, en el diseño del cartel de las Fiestas reales en Madrid de 1902. Fuente: Catálogo *Los 24. Agrupación de grabadores*, nº 1, Abril, 1929. Talleres Tipográficos VELASCO, Meléndez Valdés, 52. Madrid.

8 Las dimensiones de la obra calcográfica son 36,5 x 25,5 cm, apareciendo firmada en el ángulo inferior derecho del grabado con la leyenda “M. BERTUCHI/ ALCAZARQUIVIR”. El grabado guarda una clara similitud, a parte de con el sello dedicado a *Alcazarquivir* perteneciente a la primera emisión de sellos de la ZPEM, “Paisajes y monumentos” (1928); con un dibujo a lápiz sobre papel, bajo el mismo título y de dimensiones parejas (34 x 24 cm), que perfectamente podría tratarse del estudio preparatorio a la estampa por parte del autor. También encontramos un óleo sobre guáflex titulado *Paseo junto al alminar* (fig. 165), en la misma línea discursiva. Véanse las obras a las que hacemos referencia en *Mariano Bertuchi Pintor de Marruecos*, 2000, pp. 142-143.

Fig. 163. Boletín de suscripción de *Los Veinticuatro*.

En el interior del tríptico también se mostrarían imágenes de grabados de otros autores, como el aguafuerte de Pedro Pascual titulado “Iglesia de la Virgen del Puerto”, una litografía de José Pedraza bajo el titular de “Una calle de Guadalupe” o el aguafuerte de M. Castro Gil “La ermita de los naufragos”, entre otros, siendo obras con un perceptible carácter costumbrista.

La gerencia de la agrupación “Los Veinticuatro” estaría formada por Juan Espina y Capó, siendo administrador Alberto Ziegler, tesorero Francisco Esteve Botey, contador Enrique Brañez de Hoyos, secretario José Pedraza Ostos y, vocales Ernesto Gutiérrez y Pedro Pascual. Todos ellos, ilustres grabadores del panorama artístico español, con sus estampas proyectaron para la primera serie que saldría a la luz, “desde la agrupación de “Los 24”, una colección de paisajes, tipos y costumbres españoles”. La colección estaría constituida por veinticuatro grabados<sup>9</sup> (aguafuertes, litografía y grabado en madera), compilados en una soberbia carpeta. Los editores, en su deseo de facilitar la

<sup>9</sup> Curiosamente el número de grabados que compone la carpeta es coincidente con el nombre del grupo. Los grabados presentarían el tamaño de 0,50 x 0,40 (la parte grabada: 0,30 x 0,20 aproximadamente). La tirada de los grabados sería limitada a doscientos ejemplares firmados y numerados, de las planchas originales en la forma siguiente: Treinta ejemplares en papel japon con *passe partout* en todas las pruebas, numerados del 1 al 30; siendo el precio del ejemplar de 400 pesetas. Y ciento setenta ejemplares en papel de manufactura especial, numerados del 31 al 200; siendo el precio del ejemplar de 250 pesetas. Fuente: Catálogo *Los 24. Agrupación de grabadores*, nº 1, Abril, 1929. Talleres Tipográficos VELASCO, Meléndez Valdés, 52. Madrid.



adquisición de los mismos, especificaban en el citado boletín que ofrecerían condiciones de venta beneficiosas al público: “Dos pruebas al mes, que completarán la serie en un año, al final del cual se entregará una carpeta para la colección. Mensualmente, 25 pesetas”. El orden de numeración de los ejemplares sería único y correspondería exactamente al de la inscripción; lo mismo adquiriendo la carpeta de una sola vez, que por suscripción mensual.

En el interior del boletín quedarían reflejados los fines de la sociedad de grabadores, que podríamos resumir en varios aspectos concretos como la organización anual de exposiciones colectivas de la agrupación, tanto a nivel nacional como internacional, que permitirían al público seguir su trayectoria; el establecimiento de un centro de venta de obras para todos los artistas en general, cualquiera que fuera la manifestación de su arte y la publicación de una revista de carácter gratuito para los suscriptores de las series de grabados editadas por “Los 24”, en la que se expondrían al público las nuevas tendencias del arte.



Fig. 164. *Calle de Alcazarquivir*. Lápiz sobre papel y grabado sobre papel.



Fig. 165. *Paseo junto Alminar*. Óleo sobre guáflex, 43 x 32 cm.

Después de la observación detenida del citado boletín podemos evidenciar que, aun siendo válida la teoría de Villanueva y González, proponiendo que fue a raíz de la emisión conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa realizada en 1936, cuando Bertuchi tuvo relación con ilustres grabadores españoles, nuestro autor podría haber estado en contacto con el mundo del panorama artístico del grabado en fechas anteriores a la propuesta por los investigadores, al estar vinculado a la agrupación de grabadores de “Los veinticuatro” en 1929.

La Asociación de la Prensa al encomendar a estos grabadores y dibujantes de prestigio la ejecución de los originales para la serie con motivo de su XL Aniversario, vio cumplido su propósito de dar el mayor valor y realce artístico a la emisión conmemorativa, cuya tirada encomendó a los Talleres Waterlow & Sons Ltd., de Londres, impresores de los timbres empleados por el Correo inglés, ante la sobrecarga de trabajo que, según se nos evidenciaba en el recorte de prensa aludido, “abrumaba a nuestra excelente Fábrica Nacional de la Moneda”.

De acuerdo con la información enunciada en el artículo de prensa citado con anterioridad, la calidad de las materias primas empleadas en la impresión, la selección de las tintas y el metódico trabajo de perforación de los sellos, haría que éstos fueran gratamente acogidos por los coleccionistas de la época, a quienes se deparaba así la

“ocasión de enriquecer sus álbumes con una moderna serie española digna de admiración por todos conceptos, más aún tratándose de unas tiradas cuyas planchas van a ser destruidas antes de ponerse en circulación los sellos”.

Las características técnicas y demás circunstancias de la emisión han sido debidamente documentadas por investigadores como Martínez-Pinna, como nos indica el investigador J. Amado. Recientemente ha salido a la luz un estudio realizado por Amado (2015)<sup>10</sup>, en el que analiza los pormenores técnicos y sus antecedentes históricos de esta emisión, a raíz de la aparición de los dibujos originales, pertenecientes a la serie conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa de Madrid de 1936. Se trataba concretamente de diez diseños, de indudable valor filatélico y artístico, confeccionados por José López Sánchez-Toda, Joaquín Fernández Cano y Mariano Bertuchi, procedentes de los fondos de la firma impresora de aquella emisión, la casa inglesa Waterlow & Sons Ltd, dispersos al disolverse la entidad y adquiridos por un comerciante filatélico madrileño en 1989.

El primer acuerdo referido a esta emisión fue adoptado por la Junta directiva de la citada entidad en su reunión de 6 de mayo de 1935. En ella, como nos detalla J. Amado, el presidente de la Asociación, don Alfonso Rodríguez Santa María, propuso que se solicitara de los poderes públicos la autorización para proceder a una emisión de cuatro sellos, con los bustos de Miguel Moya, Torcuato Luca de Tena, Francos Rodríguez y Alejandro Lerroux, con ocasión del XL aniversario de la fundación de la entidad, como mencionamos en líneas anteriores.

El proyecto de la emisión se presentó a las autoridades mediante la solicitud correspondiente y se realizaron diversas gestiones para que esta llegara a las máximas instancias y fuera dictaminada favorablemente, lo que sucedió en el mes de septiembre, al ser aprobada por el Consejo de Ministros. En la reunión de la directiva de la Asociación del 9 de ese mes se cita por primera vez el nombre del espontáneo asesor filatélico, el Sr. Álvarez Miaja (hermano del que luego sería el famoso general Miaja), quien se subroga “en los derechos y obligaciones de la Asociación de la Prensa” en

---

10 Amado, J. (2005). Génesis de la emisión de la Asociación de la Prensa. Recuperado de <http://www.rahf.es/category/estudios-y-articulos/>

cuanto a esta emisión. Álvarez Miaja informó que imprimirlos en Inglaterra costaría 80.000 pesetas, mientras que en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre resultaría más barato. No obstante, se opta por la firma inglesa por la mayor perfección del trabajo, ya que “así, los coleccionistas agotarían los pliegos”, a pesar de que el Sr. Álvarez Miaja ofreció una mejora de sus anteriores condiciones y cuya propuesta fue aceptada por la FNMT, la cuál en una reunión posterior da cuenta en una carta en la que corrobora “que no puede aceptar el trabajo por la importancia que supone”, circunstancia que dejó la vía abierta finalmente para transmitir el encargo a la empresa londinense, que firma el contrato con el asesor filatélico en noviembre de 1935.



Fig. 166-167. Sellos de la serie conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa.

La emisión (fig. 166-167) se puso a la venta<sup>11</sup> sólo en Madrid, aunque tuvo poder liberatorio de franqueo en toda España, no faltando las quejas por su distribución, según J. Amado, sobre todo con respecto a los sellos de 1 y 2 céntimos, tanto ordinarios como aéreos. Transcurrido el plazo de circulación, las series se vendieron a precios irrisorios, hasta menos de la mitad de su valor facial en nuevo.

J. Amado precisa en su ensayo las anecdóticas vicisitudes<sup>12</sup> de una emisión que nos

<sup>11</sup> Constata también el autor, que la serie se puso a la venta a comerciantes, con descuento sobre su valor facial, antes de ponerse a la venta los sellos en Correos.

<sup>12</sup> Amado (2015) nos especifica que cuando en abril de 1935 se plantea la cuestión de la destrucción de planchas, que era competencia de la Asociación, el asesor Álvarez Miaja no cejará en su pretensión de destruir sellos inútiles y sustituirlos por otros de distintos valores, a lo que la Junta de la Asociación se opondrá tajantemente. La intención de Miaja era la de considerar que la casa inglesa “releva a la Asociación del compromiso contraído con ella para no alterar el valor facial de los sellos y no extender la

ofrece una visión de este periodo de la filatelia española. Una emisión que, en palabras del autor,

no difiere sustancialmente de otras muchas de las que por aquellos años sembraron el desconcierto en los medios filatélicos nacionales y extranjeros por la dejación que representaba el que las autoridades emisoras cedieran a terceros, generalmente aleccionados por perspicaces “asesores” filatélicos—más atentos a su lucro que a enaltecer la afición—las facultades de impresión y distribución de esos sellos. (Amado, 2005)

Por otra parte, si abordamos las cuestiones estructurales de los sellos de esta serie conmemorativa advertimos como, de acuerdo con Dennis Altam (1991), “varía la percepción política e histórica de la sociedad, pues una de las primeras acciones realizadas por cualquier gobierno es la emisión postal” (Altam, 1991 citado en Navarro, 2010, p. 36). Altman sostiene que “cuando un país sufre una modificación de régimen político, cambia de nombre o se constituye, se produce una emisión de sellos postales como prueba de soberanía” (Altam, 1991 citado en Navarro, 2010, p. 37). Hecho constatable con la serie conmemorativa del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa.

Si atendemos a una de las dos cartelas que componen la distribución formal de cualquiera de los sellos de esta emisión, observamos, por ejemplo, que la cartela superior alberga en su interior la leyenda “REPÚBLICA ESPAÑOLA”, con una tipografía de fuente romana con un marcado contraste en la terminación de sus caracteres, la cual señala en este caso al estado democrático emisor constituido en 1931. Este detalle filatélico es una forma de ilustrar la situación política vivida en España.

---

tirada a términos indefinidos”, para lo cual proponía a la Dirección del Timbre la designación de una persona que presenciara la destrucción de las planchas y que la fecha de esa inutilización se señalara para la última decena del mes de mayo, con lo que daría tiempo a realizar la nueva tirada. La Junta resolverá este asunto, pronunciándose en contra de ninguna ampliación de la tirada de sellos, pues estaba en juego la palabra dada por la Asociación a la firma impresora inglesa, solicitando de la Dirección del Timbre la destrucción de las planchas sin indicación de fecha, siendo la autoridad la indicada para señalar el día en que se había de realizar. Según J. Amado, la destrucción de las planchas se efectuó en Londres el 4 de junio, en presencia del cónsul general de España y de un delegado de la Asociación de la Prensa de Madrid. También se destruyeron en Madrid todos los sellos que no formaban colección: en total 111.861, con un valor facial conjunto superior a las 55.000 pesetas.

Por tanto, como bien apunta G. Navarro Oltra (2010), los distintos regímenes de gobierno también han afectado a la forma de manifestar textualmente el indicativo del país emisor en los sellos españoles. Nos evidencia el autor que “durante la 2ª República el indicativo “REPÚBLICA ESPAÑOLA” convivió, en las emisiones postales, con el indicativo “ESPAÑA”, pero sólo entre 1931 y 1932” (Navarro, 2010, pp. 92-93) . Durante ese intervalo de tiempo se pusieron en circulación nuevas emisiones de sellos ya emitidos con anterioridad a la proclamación de la República y otros nuevos nunca antes emitidos, pero según Navarro, “debido al coste que implicaba la producción de un sello fueron aprovechados pese a no portar el indicativo del nuevo sistema de gobierno implantado en 1931”, y otros, como el caso de los sellos del excedente filatélico del reinado de Alfonso XIII fueron sobrecargados con la leyenda “República Española”.

Estos sellos diseñados por Bertuchi con motivo del XL Aniversario de la Asociación de la Prensa se circunscriben dentro de los criterios del sello enunciados por Sánchez Toda, el cual afirmaba:

que no debía sobrecargarse la composición con una masificación de elementos, con el fin de evitar la confusión a la hora de discernir qué se está mostrando. El motivo principal debe ser mostrado en primer plano, del modo más sencillo posible y reduciendo al mínimo los elementos secundarios, con el fin de permitir que el elemento primordial destaque y se ponga de manifiesto del modo más expresivo posible. Para conseguir esto, todas las propuestas gráficas basadas en cualquiera de las tendencias estéticas existentes a lo largo de la historia son permisibles, siempre y cuando estas propuestas sean factibles técnicamente y permitan que quede claro, en todo momento, cuál es la función del sello postal. (Sánchez-Toda citado en Navarro, 2010, pp. 90-91)

Esta valoración se hace de un modo bastante ostensible en la totalidad de los sellos de esta emisión comentada. En concreto en el sello *Clavileño*, donde Bertuchi de manera magistral, ilustra el episodio del onírico viaje sideral de Don Quijote y Sancho en el caballo de madera, de la manera más concisa y minimizando los elementos anecdóticos,

con el objetivo de distinguir a los protagonistas en la escena filatélica, del modo más expresivo posible. Bertuchi podría haberse inspirado en una escena de un zócalo con asuntos variados del Quijote efectuado por la fábrica sevillana de los hijos de Ramos Rejano (fig. 168), que hallamos entre los documentos gráficos del archivo de J. Abad.



Fig. 168. Zócalo de cerámica con asuntos variados del *Quijote*. Fábrica de Ramos Rejano, Sevilla.

Precisamente, nos apunta Pleguezuelos (2013, p. 88), que en 1935 Bertuchi diseñaría varios motivos para trece bancos de cerámica destinados en el acuartelamiento González Tablas de Regulares de Ceuta por la misma fábrica sevillana, que había alcanzado un gran prestigio durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla, “en el centro de los cuales se puede contemplar escenas costumbristas de la vida en el Norte de Marruecos plasmadas por Bertuchi”.

#### 2.4.4.- Los sellos como instrumento de propaganda político.

Insiders see their stamps honoring familiar personalities, noted events, significant features of their culture and economy, in short, its unique place in history and the world. (...) When outsiders observe a country's stamps, they learn something about how the state wishes to be seen and remembered (or imaged) by others. They may see familiar faces, landscapes, monuments, and cultural features or the promotion of the state's place in the world via maps, its major sources of revenues, or noted personalities.<sup>1</sup> (Brunn, 2001, pp. 316-317 citado en Navarro, 2010, p. 54 )

La emisión tímica del Protectorado será proyectada también como vehículo de propaganda política, con el propósito de afianzar y fortalecer la personalidad de S.A.I. el Jalifa como “cabeza visible no sólo de la sociedad y de la administración marroquí, sino también como guía espiritual de los musulmanes de la ZPEM, por delegación del Sultán de Marruecos Comendador de los Creyentes” (Hernández, 2013, p. 49). En este caso, el sello postal será empleado para consolidar una iconografía específica con un propósito determinado, constituyéndose en uno de los altavoces destinados por los medios de propaganda gubernamentales para divulgar la labor de España en el Protectorado.

Estaríamos pues, ante la misma visión del sello ofrecida por Altam (1991) en su libro *Paper Ambassadors. The Politics of Stamps*, es decir, el sello como “un producto oficial en el que el estado emisor brinda, de modo premeditado, la percepción que quiere de sí mismo y del mundo”. Sostiene el autor, analizado por el investigador Guillermo Navarro Oltra (2010) en su tesis doctoral, que los sellos postales son “pequeñas obras

---

<sup>1</sup> “La ciudadanía ve que sus sellos homenajean personalidades familiares, acontecimientos importantes y elementos significativos de su cultura y economía. En suma, su lugar único en la historia y en el mundo. (...) Cuando estos mismos sellos son observados por extranjeros, éstos aprenden algo acerca de cómo el Estado desea ser visto y recordado (o imaginado por otros). Puede que vean caras familiares, paisajes, monumentos y elementos culturales, o la promoción del lugar que ocupa el Estado en el mundo a través de mapas, sus más importantes fuentes de ingresos o importantes personalidades.” Brunn, S. D. (2001). “Stamps as iconography: Celebrating the independence of new European and Central Asian states”, *GeoJournal*, 52, (4), diciembre de 2001, pp. 315-323, citado en (Navarro, 2010, p. 54).



artísticas y vehículos de la propaganda estatal destinados a reforzar el concepto de soberanía, celebrar logros nacionales, definir la identidad nacional, racial, religiosa o lingüística e, incluso, exhortar a la población hacia una determinada conducta”. Empleándose, en principio, las más inofensivas imágenes para codificar estos mensajes, pero sin obviar que éstas han sido emitidas deliberadamente por un determinado gobierno por unas razones particulares<sup>2</sup>. (Navarro, 2010, p. 35)

Este será uno de los motivos que lo ha llevado a ser considerado como una especie de mirador o “*ventana* al interior del estado emisor” que ilustra cómo éste desea ser visto por sus propios ciudadanos y los que habitan más allá de sus fronteras<sup>3</sup>, pues en los sellos aparece “todo un muestrario de símbolos identificativos, no ya del estado emisor, sino de todo lo que constituye su idea de nación y su herencia cultural”. (Navarro, 2010, p. 54)

Siguiendo las categorías establecidas por el Plan Iconográfico Nacional y clasificadas por Guillermo Navarro (2010) en su tesis doctoral, los sellos portadores de una iconografía representativa de la figura de S.A.I. el Jalifa podrían englobarse dentro del apartado dedicado a la *Iconografía Histórica Española. Grandes personalidades españolas* en la subcategoría de “Historia política”, que Navarro describe como aquella que comprende los sellos en los que se:

[...] muestran, conmemoran o representan personajes de importancia política en la historia de España, como pueden ser monarcas, jefes del Estado, parlamentarios, gobernadores... en definitiva, cualquier persona que tuviera una función significativa en el gobierno, no sólo de la metrópoli sino también de sus colonias. (Navarro, 2010, p. 123)

Así pues, comienza a vislumbrarse tímidamente en escena, en consonancia con la autoridad que ostentaba, la figura de S.A.I. el Jalifa como símbolo representativo y pieza clave configurativa de la identidad marroquí en el proyecto filatélico diseñado

---

2 Altman, D. (1991). *Paper Ambassadors. The Politics of Stamps*. North Ryde, NSW, Australia: Angus & Robertson, p. 2.

3 Brunn, S. D. (2001, p. 316). “Stamps as iconography: Celebrating the independence of new European and Central Asian states”, *Geojournal*, 52, (4), diciembre de 2001, pp. 315-323.

por Bertuchi.

El primer sello del que tenemos constancia alusivo a la imagen del Jalifa lo localizamos en la serie filatélica de *Vistas y paisajes*<sup>4</sup> (1933-1935) (fig. 176), bajo el título de “S.A.I. el Jalifa” (fig. 169-172), representado en un pequeño fragmento de procesión o desfile rodeado de su guardia y séquito, en su salida a la mezquita para la oración de los viernes, investido de los símbolos de la dignidad a la que sirve: caballo, parasol y guardia de honor. El sello, cuyo contenido visual se dispone en el plano del sello con una distribución apaisada, presenta la ilustración contorneada de frisos verticales decorados ornamentalmente por una columna de figuras geométricas, compartiendo la misma estructura compositiva que otros sellos pertenecientes a la misma serie; como los dedicados a Xauen, Arcila y Larache. El sello será impreso por la casa impresora Waterlow & Sons Ltd. Londres, en color rojo y negro, con los valores de 25 céntimos y 5 pesetas, respectivamente.

Precisamente, el sello “S.A.I. el Jalifa” de 25 céntimos, en la tonalidad roja, perteneciente a la emisión de 1934, se sobrecargó con la leyenda 0,25 + 2,00 pts. y la fecha 18-7-36, con objeto de congregar recursos para la suscripción abierta en favor del Alzamiento Nacional<sup>5</sup>.

De este modo, la Filatelia, al igual que el resto de las actividades, no va a ser testigo mudo de la situación, sino que a través de ella las autoridades postales del Protectorado van a hacer llegar fondos para contribuir a las necesidades económicas del “Alzamiento Nacional”. (Hernández,1996)

---

4 La serie estaría compuesta por 8 diseños diferentes entre sí, combinando modelos de sellos en formato horizontal y vertical, siendo los motivos,: *Xauen* (E133,134 y143), *Arcila* (E135,144), *Tetuán* (E136,140), *Alcazarquivir* (E137,145), *El Califa* (“S.A.I. el Jalifa”) (E139,146), *Plaza del Mercado. Larache* (E141,142) y *20 c. (urgente), Correo a caballo* (E147). Véase en Catálogo Edifil 2015.

5 Es pertinente recordar, como nos detalla Hernández (1996), que el 17 de julio de 1936, la ciudad de Melilla será testigo del inicio de la Guerra Civil (1936-1939), al producirse diversos incidentes en el edificio de la Comisión de Límites, detonante del levantamiento de todas las guarniciones del Ejército de África en contra del Gobierno de la República y el consiguiente bloqueo del Estrecho de Gibraltar por parte de la Escuadra republicana para impedir el paso de los sublevados hacia la Península. El corte en las comunicaciones marítimas, (principal y única vía de comunicación), entre ambas orillas del Mediterráneo, conllevará la ruptura de las vías a través de las cuales se encaminaba el Correo entre la Península y las ciudades de Ceuta, Melilla y toda la Zona del Protectorado Español en Marruecos, no quedando rutas alternativas. Véase en Hernández, J. M. (1996). “Marruecos desconocido. Hace 60 años”, en *El Correo del Estrecho* n° 7, jul-sep 1996, boletín informativo de la Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf](http://agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf) (visitado el 14/05/2015)



Fig. 169. Sello habilitado perteneciente a la serie de 1933-35. (Edifil 77).



Fig. 170 (izq.). 1936 - Sello núm. 139. Habilitado en color azul (Edifil 161). Fig. 171 (dcha.). 1933-35 - “Vistas y Paisajes” (Edifil 139/146).

A este respecto, es conveniente mencionar, como nos comunica García Muriel (1940), que el Inspector de los Servicios de Correos en la ZPEM, “a raíz de producirse el Alzamiento Nacional, fue establecido entre el Protectorado y España un servicio postal de avión<sup>6</sup> en los aparatos militares que transportaban las primeras fuerzas (africanas) para la Península”. Siendo éste uno de los motivos por el que se habilitó el citado sello que, aún siendo retirado de la circulación en 30 de septiembre de 1935, se sobrecargaría con una finalidad recaudatoria mediante la creación de una “sobretasa

6 A través de la *HISMA, Empresa Privada Hispanomarroquí de Transporte*, se estableció un verdadero puente aéreo entre el aeródromo de Tetuán y aquellos otros establecidos en la Península y que se encontraban en poder de los sublevados (Jerez, Sevilla). De esta forma, se pudo trasladar personal y pertrechos de guerra, en tanto no se pudiera neutralizar la presencia republicana en aguas del Estrecho. Siendo en la solución de tal problema, donde va radicar igualmente el desenlace de la cuestión planteada por el tráfico postal. (Hernández, 1996)

patriótica” (Hernández, 1996) con un importe de 2 ptas.:

Del importe del sello [...] se destinaron 2,00 pts. a la suscripción iniciada por el General Franco para atender a los gastos que originara el Alzamiento, y los de 0,25 pts., valor del efecto, para la Hacienda del Mazjén; es decir, que para franquear una carta era preciso agregarle un sello de 5 cts., con objeto de completar los 30 cts., que el Tesoro debía percibir por la primera tarifa de carta<sup>7</sup>. (García, 1940, p. 30)



Fig. 172. 1936 Sello núm. 139. Habilitado. Sello usado sobre fragmento con matasello de Nador.

Por lo tanto, el sello en el que figura S.A.I. el Jalifa verá modificado su valor siendo pues de 2,25 ptas. (0'25+2'00) del que sólo 25 cts. serán destinados a satisfacer el pago de las tarifas postales vigentes y con el resto (2 ptas.) se contribuían a paliar los gastos de la sublevación<sup>8</sup>. (Hernández, 2013, p. 113)

El sello de 5 céntimos<sup>9</sup> necesario para franquear una carta al que alude el Inspector

<sup>7</sup> Nos detalla García Muriel que, este sello tuvo una cotización en Catálogo Yvert & Tellier 1940, de 12,50 francos, nuevo, y 15 francos, usado, los de sobrecarga negra, y de 75 francos, nuevo o usado, los de sobrecarga azul. García Muriel, N. (1940). Filatelia del Marruecos español, en *Mauritania*, nº 146, 01-01-1940, Tánger. [pp. 30-32].

<sup>8</sup> Según Dahir, de 12.08.1936, autorizando la sobrecarga de 200.000 sellos de 25 cts. del correo jalifiano de 1934 (BOZPEM nº 23, de 20.08.1936).

<sup>9</sup> La tarifa vigente, en aquel momento, para el franqueo ordinario de cartas era de 30 cts. hasta los primeros 25 gramos de peso, con lo que se hacía necesario el uso de un sello de 5 cts. para ser utilizado al unísono con el nuevo sello obligatorio (0'25+2'00), del que sólo eran aplicables 25 cts., y de esta manera completar los 30 cts. necesarios para satisfacer la tarifa postal. Según señala el investigador Hernández

García Muriel, fue el motivo por el que tuvieron que ser habilitados los sellos pertenecientes a la emisión de 1928, “Paisajes y monumentos”, siendo puestos en circulación el 11 de septiembre de 1936. Nos esclarece el cronista la causa:

En aquellos momentos, la Zona del Protectorado estaba tramitando un expediente y crédito extraordinario para la confección de una nueva emisión de sellos, pero al producirse el Movimiento Nacional se encontraron algunas dificultades para llevar a término el proyecto, y como para completar la tarifa de carta, [...] era preciso agregar al sello de 0,25 + 2,00 pts., otro de 5 cts., de los que estaban agotadas las existencias de la emisión anterior, se tuvo que recurrir, con toda urgencia, a realizar una sobrecarga de los sellos de la emisión 1928, retirados de la circulación, que se encontraban en los Almacenes, consistiendo esta sobrecarga en lo siguiente: 1 céntimo sobre el de 4 pts., azul (vista panorámica de Tetuán); 2 cts. sobre el de 2,50 pts., lila (Alcazaba de Xauen); 5 céntimos sobre el de 25 cts., rojo (Puerta de entrada de la Alcazaba de Larache); 10 cts. sobre el de 1 pta., verde (Alcazaba de Villa Sanjurjo) y 15 cts. sobre el de 20 cts., urgente, oliva (musulmán montado sobre un caballo a galope). (García, 1940, p. 30)

La sobrecarga a la que hace referencia el Inspector García, consistía en la estampación de sendos florones<sup>10</sup> en los espacios del sello destinados a la impresión del valor y la unidad monetaria, así como la impresión de los literales de los nuevos valores (fig. 173-175). Según nos precisa Hernández (2013, pp. 115-116), hubo de imprimirse en Tetuán o en Ceuta, surgiendo en su procedimiento una serie de errores en la elaboración de las planchas y en los colores empleados, hecho que acrecentaría la especulación dentro del coleccionismo filatélico.

---

(1996) en su ensayo, las órdenes de la Inspección de los Servicios de Correos del Protectorado (10 y 20 de agosto de 1936) harán obligatorio el uso de este nuevo sello sobretasado con la intencionalidad de que la correspondencia empleara la nueva ruta postal aprovechando la existencia del “puente aéreo” establecido por la *HISMA* y así, no quedar almacenada “sine die” hasta que se restablecieran las comunicaciones marítimas.

10 Se trata de dos figuras rectangulares de idéntico diseño que, como pormenoriza Hernández (2013, p. 118), el cajista habría de haber colocado exactamente en la misma posición, no siendo así, ya que los florones aparecerán colocados de cuatro maneras diferentes y distribuidos de forma desigual.



Fig. 173. Sello dedicado a “Larache” habilitado con nuevos valores y sobrecargado con “florones” (1936) perteneciente a la serie emitida en 1928, y el mismo sello sin habilitar. (Colecc. J. Abad).

En relación a los literales, la habilitación con más variaciones fue precisamente la del valor de 5 cts., en tinta de color rojo, empleado sobre el sello de 25 cts. que representa la puerta de entrada de la Alzacaba de Larache, en color carmín (imagen de la izquierda); siendo su configuración cromática la causa de ciertos inconvenientes identificativos de la sobrecarga<sup>11</sup>.



Fig. 174. Serie 1928 habilitada con nuevos valores y sobrecargada con “florones” (1936). Sello “Xauen” presentando los “florones” girados en las cuatro posibles posiciones, según catálogo Especial Gálvez de Colonias Españolas (1950).

<sup>11</sup> En un principio la intención fue emplear el negro como el color de impresión de estos sellos, no llegando a proyectarse. También se pondría de manifiesto dentro del mundo filatélico, la existencia de sobrecargas de color castaño rojizo, resultado de mezclar la tinta roja sobre la negra durante el preámbulo del proceso de estampación. Asimismo, esta sobrecarga presentará diversidades relacionadas con el desplazamiento de la impresión y con el tamaño del guarismo 5, distinguiéndose dos tipos. Véase Hernández, J. M. (2013, pp. 113-118), en el apartado dedicado a: Sobrecarga “florones”.

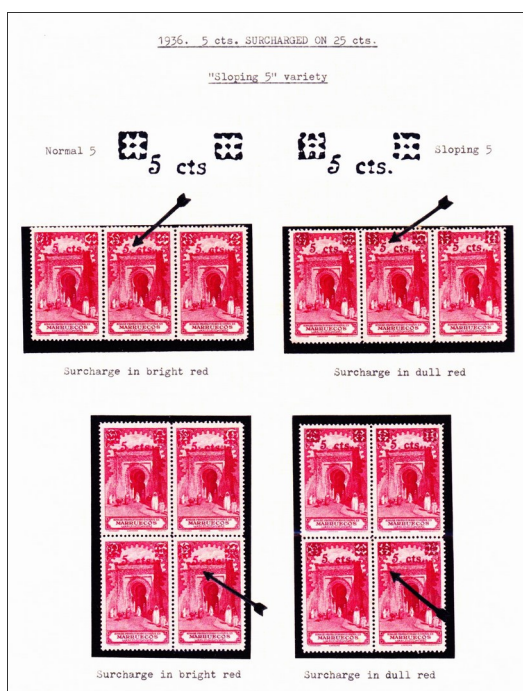


Fig. 175. Serie 1928 habilitada con nuevos valores y sobrecargada con “florones” (1936). Guarismo 5 en posición recta e inclinada. (Colección F. Gómez-Guillamón).



Fig. 176. Serie *Vistas y paisajes*. 1933-1935. Catálogo Edifil 2015.



Fig. 178 (izq.). “S.A.I. el Jalifa y su majzén”. Fig. 177 (dcha). Sello “S.A.I. el Jalifa”.

Prosiguiendo con nuestro empeño en la búsqueda de la iconografía jalifiana tendremos que situarnos en el período de 1935-1937, hallándola de nuevo en la serie, del mismo nombre que la anteriormente reseñada, *Vistas y paisajes*, editada también por la casa impresora Waterlow & Sons Ltd. Londres, y de la se imprimió una tirada de 30.000 ejemplares. Nos referimos a los sellos “S.A.I. el Jalifa” (fig. 177) rodeado de su guardia y comitiva, impreso en color castaño, cuyo valor fue de 10 pesetas; y “S.A.I. el Jalifa y su majzén” (fig. 178), impreso en color verde y violeta, con valores de 1 céntimo y 15 céntimos, respectivamente. Ambos sellos, de formato vertical, responden al mismo prototipo de diseño conceptual, donde las ilustraciones, son encuadradas dentro de un elemento arquitectónico. Un minimalista arco de ojiva túmido<sup>12</sup> monocromo, carente de decoración ornamental y sólo interrumpido por los tres componentes textuales y literales; en la parte superior central, la leyenda “MARRUECOS”<sup>13</sup>, en letras capitales latinas y una tipografía de fuente romana con serif, presentando una distancia entre los hombros de los caracteres muy condensada y; en ambas esquinas superiores, el numeral y unidad monetaria insertados en dos estructuras octogonales irregulares respectivamente, adaptados de manera armónica en el espacio interior conformado por

<sup>12</sup> Arco de herradura apuntado o también llamado arco *árabe*.

<sup>13</sup> En relación a esta serie, nótese como en la palabra “MARRUECOS” aparecerá el remate de las letras de manera no homogénea en direcciones diferentes. En unos sellos se dirigirá hacia la izquierda, como por ejemplo las letras “M” y “A”. En otros, cambiará su angulación, como la letra “S”, presentando sus remates inferiores hacia la derecha y hacia la izquierda, dependiendo del sello. E incluso, en algunos casos, los remates superiores de algunas letras llegarán a desaparecer, como en la letra “A”, o cambiar el perfil de la letra y el grosor del asta, como la letra “R”.



el arco *árabe*. En el margen inferior, sirviendo de línea de base a la imagen del sello, una cartela en fondo oscuro sobre la que se dispone la leyenda en color claro: “PROTECTORADO ESPAÑOL” en letras capitales latinas y una tipografía de fuente romana con serif, para el sello “S.A.I. el Jalifa”; y, como dato curioso, aún formando parte de la misma serie, para el sello de “S.A.I. el Jalifa y su majzén” se empleará una fuente sans-serif, semejante a la destinada en el pie de imprenta. La misma leyenda también aparecerá en grafía árabe “Al-Himaya al-Isbaniya”, como es habitual en toda la filatelia proyectada en la Zona del Protectorado español.

El sello de “S.A.I. el Jalifa y su majzén” merece una mención especial, donde la sensación de profundidad generada por el juego compositivo originado entre el arco que enmarca la imagen y los contiguos arcos trazados en la ilustración filatélica, logran crear, empleando lo que denominaría el historiador Joan Sureda<sup>14</sup> (1987, p. 129), “una especie de *continuum* espacial que juega con la multiplicación de elementos constructivos, como las columnas y los arcos de las salas hipóstilas de las mezquitas”.



Fig. 179. “Palacio del Jalifa” (E205) y “El Jalifa” (E206).

14 Sureda sostiene que este recurso arquitectónico en el contexto del arte musulmán sucede incluso con “los propios arcos que se cruzan y entrecruzan, confundiendo su funcionalidad originaria y creando una superficie calada que actúa a modo de velo que separa la luz de la oscuridad, el adentro y el fuera”. El arte musulmán presenta una estructura de elementos primarios y secundarios que definen los marcos que dan su orden final al conjunto, como en la estructura de los sellos analizados, por ejemplo, el arco inscrito en el rectángulo, usado como pórtico. Véase en: Sureda, J. (1987). “La Edad Media. Bizancio. Islam”. *Historia Universal del Arte*. Volumen III. 1987. Barcelona.: Editorial Planeta, pp. 8-230.

No será hasta el 1 de Abril de 1940, cuando volvamos a localizar sellos con iconografía dedicada al mandatario, en la serie *Tipos diversos*<sup>15</sup>, de la que se editó una tirada de 15.000 ejemplares. Entre los emitidos destacan “Palacio del Jalifa” y “El Jalifa” montado a caballo<sup>16</sup> presidiendo un desfile militar (fig. 179).

Concretamente, esta nueva emisión de timbres lanzada a la circulación postal en la Zona del Protectorado, fue muy esperada por los filatélicos y el público en general, por dos razones fundamentales: ser la industria española la destinada a la impresión de los sellos; y por las características técnicas que presentaba la emisión al ser impresa a dobles tintas, siendo todas las ilustraciones de nueva ejecución por parte del diseñador Mariano Bertuchi.

El propio Inspector de los Servicios de Correos en la ZPEM, don Nicasio García Muriel (1940, p. 262), que en su columna titulada “Filatelia del Marruecos Español” de la revista *Mauritania*, divulgaría la labor filatélica del Protectorado español, “por su interés y trascendencia comercial”, la cuál gozaba de un notable prestigio en el campo filatélico mundial; haría mención a la serie en cuestión. García Muriel, en su artículo, resume detalladamente aspectos significativos sobre la serie *Tipos diversos* de 1940, que fue puesta en circulación coincidiendo con el primer aniversario de la terminación de la guerra y “siguiendo la costumbre tradicional de los Servicios de Correos de la Zona, de solemnizar dentro de las órbitas de sus actividades, las fechas gloriosas del Movimiento Nacional” :

Esta serie de sellos está llamada por muchos conceptos a tener una gran extensión filatélica, aparte de la ilimitada que a su carácter de sellos postales oficiales se les concede reglamentariamente.

Con esta emisión, compuesta de 17 valores distintos para la Zona Norte y otros

---

15 El 1 de mayo de 1939 saldría a circulación una emisión bajo el mismo título, *Tipos diversos*, en el que podemos apreciar motivos tales como “Carta a España” (E196), “Carta de Marruecos” (E197) y una imagen de la ciudad de “Larache” (E198) y otra de “Tetuán” (E199). Los cuatro sellos se caracterizan por presentar insertadas sus ilustraciones en un elemento arquitectónico neutro sin decoración ornamental. El diseño aplicado a estos sellos será muy parecido a los dedicados a S.A.I. el Jalifa pertenecientes a la serie de *Vista y paisajes* (1935-1937), comentados en líneas precedentes.

16 El caballo, es un animal de enorme prestigio en el mundo árabe, estrechamente vinculado simbólicamente con la exaltación de la dignidad del Jalifa. Profusamente enjaezados acompañarán al representante del sultán marroquí en los actos en que lo exija el ritual de honores.

iguales para la Sur o Cabo Juby, el franqueo de correspondencia remozó las clásicas viñetas del Correo en general y del ordinario en particular, con 17 dibujos nuevos todos ellos originales del gran pintor don Mariano Bertuchi.

La impresión se ha realizado en España por la Casa Oliva de Vilanova de Barcelona, con mano de obra y materiales españoles también. La ejecución técnica de la emisión no sólo compete sino que en muchos aspectos aventaja a la producción extranjera. Como alarde de superación los cuatro sellos de más valor se han estampado a doble color, consiguiéndose así un mayor realce de los fondos o asuntos que quedan encuadrados por una orla<sup>17</sup> común a toda la emisión. Estos cuatro valores, altos (desde 1 a 10 pesetas) constituyen un recuerdo y una glorificación a las tropas marroquíes que colaboraron en el triunfo del Caudillo<sup>18</sup>. (García, 1940, p. 262)

Estos cuatro sellos a los que se refiere el inspector García Muriel, se les otorgó un tratamiento exclusivo, no sólo desde el punto de vista cromático sino también desde el punto de vista del valor ( los más altos de toda la serie) que se les adjudicó, siendo los correspondientes a las estampas con los motivos de temática oficialista: “De la guerra” (1 pta.), ilustración color bistre y orla azul; “Banderas victoriosas” (fig. 181) (2,50 ptas.), dibujo color verde oliva y orla bistre; “Desfile militar” (5 ptas.), imagen color tabaco y orla granate; y “Día de Gala” (fig. 180) (10 ptas.), dibujo color siena claro y orla pizarra.

Así pues, las características técnicas concedidas, como el valor facial y la selección de imágenes implícitas en estos sellos son detalles de distinta índole que en su conjunto deben ser tenidos en consideración, ya que constituyen como precisaría Reid (1984), “excelentes fuentes primarias para los mensajes simbólicos que los gobiernos tratan de transmitir a sus ciudadanos y al resto del mundo”.<sup>19</sup> (Reid, 1984, p. 223 citado en

---

17 Aunque el autor señala que las ilustraciones de los sellos están enmarcadas por una “orla común”, dentro de la serie distinguimos dos sellos cuya orla difiere del resto, siendo el diseño de la misma análogo al empleado en los sellos de la serie *Tipos diversos* (1939). Los sellos, concretamente, serían los dedicados a “Alcazarquivir” (E203, 210), con la ilustración enmarcada dentro de un diseño de arco de ojiva túmido, y “Larache” (E207), con la imagen de la ciudad insertada en un arco escarzano o rebajado. Catálogo Edifil 2015.

18 García Muriel, N. (mayo,1940). Filatelia del Marruecos español. *Mauritania*, Tetuán, p. 262.

19 Reid, D. M., (1984). “The Symbolism of the Postage Stamps: A Source for the Historian”, *Journal of Contemporary History*, (SAGE, London, Beverly Hills and New Delhi), Vol. 19, (1984), pp. 223-249.

Navarro, 2010, p. 33)



Fig.180-181. “Día de Gala” (E215) y “Banderas victoriosas” (E213).

A este respecto, adoptando como referente el estudio del sello efectuado por Navarro (2010) sobre los postulados establecidos por Strauss (1975), el cual nos propone una relación de factores agrupados en cuatro secciones (el sello postal como propaganda política, los sellos postales y la población, los sellos postales y el régimen, y los sellos postales y la política interna), a partir de las que es posible analizar el funcionamiento del sello postal como instrumento propagandístico estatal, podemos esclarecer la percepción de los sellos de la ZPEM como medio de emisión de mensajes ideológicos subyacentes y su proyección dentro del país y en el extranjero.

De la sección asignada a la filatelia como propaganda política propuesta por Strauss, escogeremos dos puntos relacionados con el supuesto significado del valor facial atribuido a estos sellos. Nos precisa Strauss que: “The higher the denomination of the postage stamp, the greater the probability that the message is designed for foreign response”; (“Cuanto mayor sea el valor facial del sello postal, mayor será la probabilidad de que el mensaje esté diseñado para una respuesta en el extranjero”). Y en contraposición a lo anterior: “The lower the denomination of the postage stamp, the greater the probability that the message is designed for domestic response”; (“Cuanto menor sea el valor facial del sello postal, mayor será la probabilidad de que el mensaje

esté diseñado para obtener una respuesta dentro del país”) <sup>20</sup>. (Strauss, 1975, p. 178 citado en Navarro, 2010, p. 28)

Por tanto, podría haber cierta vinculación entre el valor facial asignado a estos sellos en concreto y su proyección fuera de sus fronteras, cuyo trasfondo político delinearía lo que sería la recién inaugurada política autárquica en la metrópoli.

Retomando nuevamente la crónica del Inspector, continúa el cargo administrativo pormenorizando más singularidades de la edición que es oportuno deslindar para concluir el estudio de esta serie:

Por primera vez [...], los Servicios Postales han llevado a esta labor detalles peculiares de su trabajo, como son el cartero moro, el buzón callejero y su edificio oficial de Tetuán, desde donde el trabajo abnegado de directores y subordinados, han asegurado [...] las comunicaciones en el interior de la Zona, con España y con el mundo entero.

Los 17 sellos representan: el de 1ctº, el Cartero, color bistre.- El de 2 cts., Un buzón, color verde oliva.- El de 5 cts., Ketama en invierno, color azul.- El de 10 cts., Alcazarquivir, color granate.- El de 15 cts., Zoco de Xauen, color verde internacional.- El de 20 cts., Palacio del Jalifa, color morado.- El de 25 cts., urgente, Correo marroquí, color rojo.- El de 30 cts., Larache, color verde esmeralda.- El de 40 cts., Puerta de la Reina, color verde oliva.- El de 45 cts., Xauen, rojo internacional.- El de 50 cts., Alcazarquivir, color siena.- El de 70 cts., Casa de Correos de Tetuán, azul internacional. [...]

La serie completa de cada Zona tiene un valor de 21,88 pesetas, o sea en total 43,76 pts., habiendo dispuesto la Superioridad que por cada serie que se adquiriera de la Zona Sur o Cabo Juby sea necesario adquirir otra de la Zona Norte.

Como dato de curiosidad para los filatélicos y para que puedan apreciar la seriedad que en todo momento preside los actos de la Administración, los cilindros empleados en la confección de las tiradas serán destruidos [...], cumplimentando así una de las cláusulas más importantes de la Escritura del

---

20 Strauss, H. J. (1975). “Politics, Psychology and the Postage Stamp”. In *The Congress Book 1975: Forty-First American Philatelic Congress*. Federalburg: The American Philatelic Congress, pp. 157-180.

Contrato de suministro.

El número de efectos confeccionados de cada valor y Zona, es muy reducido si se tiene en cuenta la importancia de la emisión, habiéndose separado 15.000 colecciones completas para la venta a filatelista de esta Zona y 5.000 de Cabo Juby, por lo que se podrá apreciar el pequeño número de timbres puestos en circulación y el gran valor que éstos alcanzarán en poco tiempo<sup>21</sup>. (García, 1940, p. 262)

Tendremos que esperar casi una década a que la figura del Jalifa reaparezca en la filatelia bertuchiana. Con motivo de la boda del S.A.I el Jalifa, el 15 de mayo de 1949, se emitirá la serie *Boda del Jalifa* (fig. 182-183), con una tirada de 80.000 ejemplares. Formaran parte de esta serie el sello “El Jalifa”, en la que se difundirá su imagen montado sobre un caballo de color blanco, coronado de los emblemas de la honorabilidad a la que tutela. El sello se imprimirá en color rosa carmín con valores de 50 céntimos + 10 céntimos. También se incluirá en la serie el sello aéreo “Palacio jalifiano”, en color azul y negro, cuyo valor fue de 1 peseta + 10 céntimos.

La serie se singulariza por presentar la imagen del sello encuadra a partir de un funcional marco o bastidor<sup>22</sup>, similar al empleado en la serie *Pro tuberculosos*, evidenciando una tipología de diseño acorde a los tiempos. Formalmente, en comparación con la estructura de sellos precedentes, hallamos cierta innovación compositiva, mucho más pragmática y alejada del barroquismo ornamental que caracterizaba a las series anteriores, como por ejemplo, la distribución de las cartelas inferiores que aparecerán fusionadas formando un bloque compacto. En la cartela izquierda, se dispone la leyenda “15 MAYO-15 JUNIO 1949” seguida de “BODA DE S.A.I. EL JALIFA”, ambas en positivo- oscuro sobre fondo claro-, en letras capitales latinas con una tipografía de palo seco, y en grafía árabe. Ésta quedará yuxtapuesta

---

21 El autor finaliza su artículo anunciando un nuevo proyecto de la Administración, la confección de la serie de sellos dedicados a “Pro Mutilados de África”, sobretasa obligatoria; obra de M. Bertuchi, consistiendo en una estampa de Franco al frente de las “Banderas victoriosas”. García Muriel, N. (1940). Filatelia del Marruecos español. *Mauritania*, p. 262.

22 Del referido marco destacamos como, en su parte superior se maximiza con el objetivo de ubicar en su interior la cartela destinada a la leyenda “CORREOS”, “MARRUECOS” -en letras capitales latinas con una fuente romana y los caracteres muy extendidos- “PROTECTORADO ESPAÑOL” -en grafía latina y árabe-; conformando ambos elementos estructurales, bastidor y cartela, una perfecta simbiosis desde el punto de vista conceptual del diseño del sello.

prácticamente en una de sus líneas verticales a la cartela derecha, destinada a ubicar al unísono, el valor facial, indicado con cifras, el símbolo sumativo “+” y la abreviatura de la moneda y/o la fracción empleada; “50 + 10 CTS”, para el sello “El Jalifa”; y “1 PTA + 10 CTS”, para el sello aéreo “Palacio jalifiano”.

Textualmente también descubrimos otra modificación, en este caso de la adición de un elemento literal, nos referimos a la aparición en la leyenda superior del indicador de la función, la palabra “CORREOS”, situada de manera centrada respecto al resto del texto “MARRUECOS” “PROTECTORADO ESPAÑOL” (en grafía latina y árabe) como indicativo del país emisor, y por encima de éste; siendo su orientación de lectura horizontal y presentándose en negativo -claro sobre fondo oscuro-.



Fig. 182-183. Serie *Boda del Jalifa*. 1949.

Bertuchi también plasmaría en su obra pictórica de tinte oficialista (fig. 185), la misma temática de corte nupcial que la representada en esta serie filatélica. La paleta de Bertuchi eternizaría en el cuadro “Las Bodas de su Alteza Imperial” uno de los momentos más solemnes de la ceremonia, “fijando para la posteridad la escena majestuosa en que el Jalifa, rodeado de su corte y ante el testimonio emocionado de su pueblo, sale de Palacio para ir al Campamento de las afueras de la población, donde esperará a la novia princesa que llegará de Tánger”. A propósito de un artículo publicado en el *Diario de África*, el 21 de mayo de 1949, titulado “Las bodas de su Alteza Imperial” (fig. 184), donde se haría mención al citado cuadro pintado por Bertuchi, bajo el mismo título del artículo de prensa, el cual fue adquirido por los funcionarios musulmanes y españoles del Palacio Jalifiano como obsequio a Su Alteza

con motivo de sus nupcias. Del citado opúsculo destacamos estas significativas líneas:

El cuadro que es una visión anticipada, constituye también la hermosa profecía del inigualable colorido marroquí, del fasto cortesano y del suntuoso protocolo. Vale por el mejor fotograma de la próxima ceremonia.

Cae el sol de prima tarde. En el lienzo hay mil personas. Todo es blanco: la cal de los edificios de la Plaza de España, los haiques femeninos, los “sulhams” de los parafreneros y dignatarios, el “rexa” de las cabezas. Unas palmeras, unos caballos, unos pendones en el último término y los rostros oscuros constituyen, tan sólo unas notas de violento color. Sinfonía de claridad; orquestación de luminosidad. [...]; viendo este cuadro, que carece en su técnica de antecedentes en la historia de la pintura, el espectador piensa que Bertuchi ha mojado en la propia luz de Marruecos sus pinceles magistrales<sup>23</sup>. (*Diario de África*, 1949, p. 4)



Fig. 184. Artículo del *Diario de África*, 1949.

Con la serie emitida el 8 de noviembre de 1955, conmemorando el XXX Aniversario de la Exaltación al Trono de S.A.I. el Jalifa (fig. 186-187), llegamos al término de la

23 Las bodas de su Alteza Imperial. (21 mayo 1949). *Diario de África*, p. 4.



iconografía filatélica dedicada al dignatario, cerrándose con ella la labor de Mariano Bertuchi como diseñador filatélico. Precisamente, con esta serie nos hallamos ante la obra póstuma de Bertuchi, y con ella, al esbozar “la última escena marrueca”, nos dejaría una etérea huella de su perpetuidad.

La serie constaba de cuatro motivos diferentes, editándose una tirada de 30.000 ejemplares que tuvo validez postal hasta su total extinción, siendo la empresa confiada en la edición, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Los títulos de los sellos serían “Día de Gala”, “El Jalifa”, “Año 1955” y “Escudo”, imprimiéndose en una variada gama cromática que abarcaría desde el castaño rojizo y verde o castaño amarillento y oliva, hasta el oliva y bistre, negro y violeta, o lila y rosa, entre otros.



Fig. 185. *S.A.I. el Jalifa*. Óleo sobre tabla. M. Bertuchi.

El formato que predomina continuará siendo el vertical, donde la ilustración queda enmarcada por dos frisos perpendiculares, con decoración vegetal y dos franjas horizontales de color neutro, situadas en la parte superior e inferior del sello sobre la que se insertan los elementos textuales y numerales. La cartela superior alberga la leyenda “CORREOS” “MARRUECOS”, en letras capitales latinas de fuente romana

con un espaciado entre sus hombros muy extendido; y “PROTECTORADO ESPAÑOL”, en letras capitales latinas de fuente romana con sus caracteres ligeramente condensados, y en grafía árabe ( Al-Himaya al-Isbaniya).

En la cartela inferior, la leyenda “30º ANIVERSARIO EXALTACIÓN AL TRONO 1925-1955”, empleando una tipografía de fuente romana con un imperceptible serif en los remates de sus caracteres, compaginando la grafía latina y la árabe. En el margen inferior derecho, como innovación estructural, se incluirá el numeral y la unidad, en un mismo espacio compositivo rectangular con sus aristas ligeramente redondeadas. El pie del sello albergaría, como una constante en toda la filatelia bertuchiana, el título del sello en la izquierda, las siglas de la casa impresora F.N.M.T.<sup>24</sup> en el centro, y el nombre del autor en la derecha, M. BERTUCHI. La fuente tipográfica destinada para el pie de imprenta sería una tipografía sans-serif.



Fig. 186. Serie conmemorativa del XXX Aniversario de la Exaltación al Trono de S.A.I. el Jalifa.

Prueba indiscutible del éxito del nuevo proyecto filatélico, quedaría reflejado en los amplios comentarios a la edición de 1955, publicados en diferentes revistas tanto de ámbito nacional -*Eco Filatélico*, *España y América*, *Madrid Filatélico* o *Boletín Centrofil*- como extranjeras, dejando traslucir una evidente satisfacción:

<sup>24</sup> Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

Una brillante y fecunda página filatélica se ha cerrado, tras una larga etapa plena de belleza y colorido. Bertuchi, el pintor de Marruecos, al crear aquellos modelos pretéritos, que al circunvalar el Universo llevó la luz y el encanto de estas tierras, nos ha legado como preciada herencia su obra póstuma en esa serie de estampillas emitidas con motivo del XXX Aniversario de la Exaltación al Trono de S.A.I. el Jalifa.

Esta serie, cuyo valor artístico ha sido reconocido en numerosas revistas filatélicas nacionales y extranjeras, ha superado las anteriores creaciones, y no es debido ello a más pulcritud del artista, ni a renovaciones en su estilo. El mérito de la colección, de colores sólidos, motivos nuevos, aunque tradicionales [...] estriba en el acierto del Servicio de Correos de la Zona al encargar la tirada a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, cuya entidad en una acertada interpretación de las ideas pictóricas de Bertuchi, ha sabido imprimir un colorido justo y severo, muy en consonancia con el espíritu que el artista quiso plasmar en su maravillosa obra.

Son varios aspectos interesantes los que hay que considerar bajo el punto de vista filatélico: papel, engomado, color, etc. Todos ellos, han sido logrados plenamente y los coleccionistas han sabido captar estas innovaciones.[...]

El decidido apoyo de S.E. el Alto Comisario, quien desde el primer momento acogió con verdadero calor el proyecto de la nueva emisión, ha hecho posible contar en el presente con una de las más bellas colecciones que se han creado en la Zona<sup>25</sup>. (*Diario Alcázar*, 1956)

Esta serie filatélica conmemorativa pudo haberse inspirado en la obra pictórica de corte oficialista pintada por Bertuchi, ya que si tomamos un catálogo al azar de cualquiera de sus exposiciones, podemos encontrar muestras en ellos, de títulos de lienzos con una clara vinculación iconográfica a las imágenes plasmadas en los sellos, como *Día de Pascua, S.A.I. el Jalifa*, *Desfile de la Guardia Jalifiana* (1940), *Pascua Grande* (1943) o *Proclamación de S.A.I. el Jalifa*, entre otros. En ellas apreciamos, al igual que en las estampaciones filatélicas, escenas por las que desfilan el Jalifa y su comitiva, entre honores militares y el imaginable entusiasmo popular, camino de la mezquita en la solemnidad del viernes; o el Jalifa pasando solemne ante su pueblo por el

25 La obra póstuma de Bertuchi en la nueva emisión de sellos. (10 de enero de 1956). *Diario Alcázar*.

Feddán, mientras las mujeres ataviadas con sus *huiyyak* se agrupan en las azoteas para ver pasar el cortejo.



Fig. 187. Serie conmemorativa del *XXX Aniversario de la Exaltación al Trono de S.A.I. el Jalifa*.

En definitiva, Bertuchi captaría, con el espectáculo oficial del séquito del Jalifa en las calles o las harkas desfilando ante el Alto Comisario (fig. 188), tanto en su obra pictórica como en la filatélica, el discurrir de la crónica habitual del Marruecos colonial ofreciéndonos, en palabras de Arias Anglés (2007, p. 29), “una secuencia espléndidamente realista y bella de la vida cotidiana durante el Protectorado, constituyendo un hito más en esa aproximación desmitificadora a la realidad del mundo marroquí”<sup>26</sup>.

Después de este fugaz, pero fructífero recorrido visual por la iconografía de temática jalifiana contenida en los sellos de la ZPEM, deberíamos cuestionarnos cuál fue el motivo por el que las autoridades coloniales seleccionaron la imagen de S.A.I. el Jalifa para que formara parte del repertorio gráfico filatélico bertuchiano. Con la intención de comprender mejor el papel desempeñado por el representante del sultán hemos de retroceder varios años en el tiempo hasta situarnos en la primera década del siglo XX, fecha en la que se firmará el tratado entre España y Francia por el que se establecerán

26 Arias, E. (2007). “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, pp. 13-37.

las condiciones del Protectorado conjunto de ambos países sobre Marruecos. El origen de la función interventora en el Protectorado español en Marruecos nos remite a dicho Convenio franco-español firmado en Madrid el 27 de noviembre de 1912, en el que se fijó la respectiva situación de España y Francia en las Zonas Norte y Sur de Marruecos. En los primeros capítulos dedicados a la filatelia, tuvimos ocasión de apreciar que, en su artículo nº 1:

[...] en la zona de influencia española toca á [*sic*] España velar por la tranquilidad de dicha zona y prestar su asistencia al Gobierno marroquí para la introducción de todas las reformas administrativas, económicas, financieras, judiciales y militares de que necesita, así como para todos los Reglamentos nuevos y las modificaciones de los Reglamentos existentes que esas reformas llevan consigo[...]

Las regiones comprendidas en la zona de influencia [...] continuarán bajo la autoridad civil y religiosa del Sultán, en las condiciones del presente Acuerdo.

Dichas regiones serán administradas, con la intervención de un Alto Comisario español, por un Jalifa que el Sultán escogerá de una lista de dos candidatos presentados por el Gobierno español. Las funciones de Jalifa no le serán mantenidas ó [*sic*] retiradas al titular más que con el consentimiento del Gobierno español.

El Jalifa residirá en la zona de influencia española y habitualmente en Tetuán; estará provisto de una delegación general del Sultán, en virtud de la cual ejercerá los derechos pertenecientes á [*sic*] éste. [...]

Los actos de la Autoridad marroquí en la zona de influencia española serán intervenidos por el Alto Comisario español y sus agentes. El Alto Comisario será el único intermediario en la relaciones que el Jalifa, en calidad de Delegado de la Autoridad imperial en la zona española, tendrá que mantener con los Agentes oficiales extranjeros [...]" (Becker, 1918, p. 254)

Por tanto, el Jalifa representaría, la máxima autoridad nominal, como delegado del sultán -en realidad, una especie de títere como lo era el propio soberano-, y el Alto Comisario, representante de las autoridades españolas, ejercería el poder efectivo como

administrador de aquella “colonización encubierta bajo el disfraz protector” (Silva, 2013, p. 86)<sup>27</sup>. De la lectura de estas líneas podemos subrayar la trascendencia clave de la gestión desarrollada por el sistema de intervenciones españolas, calificada por algunos autores como “la verdadera espina dorsal de toda organización de Protectorado”<sup>28</sup>. (Muñoz, 1924, p. 24)

Fue al terminar la guerra Civil<sup>29</sup>, como señala Ybarra (2002), cuando Franco quiso demostrar su agradecimiento a los “notables” y a la población marroquí que tanto habían colaborado con la causa, concediendo al Jalifa de Tetuán (fig.189) una importancia semejante a la del propio Sultán. En 1941, se organizó la Alta Comisaría, dotándola de mayor poder legislativo y extendiendo su jurisdicción a los territorios de Ifni y del Sahara. La amistad entre el jalifa Muley el Mehdi y Franco se mantuvo hasta el final del régimen del Protectorado<sup>30</sup>.

La organización administrativa de la zona española fue similar a la francesa: el sultán era el soberano de todo Marruecos en cuanto al “poder espiritual” y al “temporal” que ejercía sobre su pueblo, siendo su representante en la zona norte el Jalifa de Tetuán. Los poderes ejecutivos y legislativos los compartía el *Majzén*<sup>31</sup> jerifiano, en la zona francesa, con la Residencia General y sus departamentos y controladores, y el *Majzén* jalifiano, en el Protectorado español, con el Alto Comisariado y sus delegaciones e interventores.

---

27 Silva, L. (2013). *Siete ciudades en África. Historias del Marruecos español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

28 Muñoz, C. (enero,1924). Intervenciones Indígenas. *Revista de Tropas Coloniales*, pp. 24-25.

29 No hay que olvidar que, fue desde Tetuán, donde se organizó el desembarco de la tropas nacionales en la Península. Durante los tres años de lucha fratricida, según Ybarra (2002, p. 48), esta zona fue una cantera de aguerridos soldados que luchaban por la defensa de unos ideales que en nada le atañían. Quizás los marroquíes seguían ciegamente las instrucciones de sus mandos, pensando que la defensa de la *España Nacional* significaría también su propia independencia.

30 Incluso durante la Segunda Guerra Mundial, el Jalifa y sus tropas, con el apoyo y dirección del ejército franquista, ocuparon Tánger el 14 de junio de 1940 -el mismo día que los alemanes tomaron París-. Cuando finalizó la contienda mundial, tras más de cuatro años de ocupación española, los aliados obligaron a España a retirarse de la “Ciudad del Estrecho” y a cumplir con el “Régimen internacional de Tánger”, firmado en París por las potencias europeas en 1928. (Ybarra, 2002, p. 48)

31 Según María Angustias Parejo (2003, p. 2): “El *Majzén* es un concepto escurridizo, ambiguo y difícil de definir. Pertenece al complejo y sinuoso mundo del “*non dit politique*”, ausente del lenguaje jurídico y políticamente correcto, se nos revela omnipresente en la dinámica política y en la cultura política popular. Tras la independencia, en pleno siglo XX, el *Majzén* pierde su uso oficial, pero persiste en la vida sociopolítica como un sistema de representación del poder”. Este “viejo nombre mágico” sigue siendo un sujeto polémico que suscita las más heterogéneas definiciones, aunque en todas ellas existen ciertas claves que homogeneizan la percepción: son las referencias al poder, al estado, al gobierno, al sistema político, en fin, a un estilo o práctica de gobierno.

Esta semejanza administrativa contrastaba con las diferentes políticas aplicadas en una y otra zona.



Fig. 188. S.A.I. el Jilifa hace su presentación solemne ante el pueblo de Tetuán, ilustración gráfica realizada por M. Bertuchi. *África. Revista de Tropas Coloniales*, 1925.

Para el caso de Marruecos, y tanto es aplicable de hecho al Protectorado francés como al español, apunta Villanova (2012), que el mariscal Lyautey sintetizó la concepción del Protectorado en 1920, señalando que se trataba de un país que mantenía “sus instituciones y que se gobernaba y administraba «con sus propios órganos, bajo el simple control de una potencia», que le sustituía en su representación exterior, administraba su Ejército y sus finanzas y dirigía su desarrollo económico”. Así pues, lo que caracterizaba esta concepción era “la fórmula de control frente a la fórmula de administración directa”<sup>32</sup>.

Sin embargo, como hemos tenido ocasión de apreciar, hacía tiempo que tanto España como Francia estaban ejerciendo en su Protectorado una “administración directa” y, aunque el sultán seguía siendo “la más alta autoridad, de la que emanaba todo poder,

---

32 Leclerc, M. (mayo, 1921). *Au Maroc avec Lyautey*. París, Armand Colin, 1927, p. 116; en Villanova, J. L. (2012). “Los interventores del Protectorado español en Marruecos: los principales agentes del desarrollo de la política colonial”. *Revista de Historia Militar. Centenario del Protectorado español en Marruecos*. Año LVI. Número extraordinario II. Instituto de Historia y Cultura militar.

conservaba su prestigio y era el jefe espiritual de todos los marroquíes”, en realidad, no poseía apenas poder político y sólo se le permitía firmar los *dahires* que le presentaba la Residencia General francesa. De la misma forma se consideraba al Jalifa de Tetuán en la parte española, el cual ejercía una autoridad nominal, la real dependía de la Alta Comisaría. Su *Mazjén* administraba los asuntos internos, y la Alta Comisaría, que desde 1951 estaba dirigida por el general García Valiño, era la que efectivamente controlaba la zona<sup>33</sup>. (Ybarra, 2002, pp. 48-50)



Fig. 189. S.A.I. el Jalifa.

---

33 Ybarra, C. (diciembre, 2002). El final del Protectorado. Descolonización. *La aventura de la historia*, año 5. N° 50, pp. 48-53.



#### 2.4.5.- Los sellos como testigo de los acontecimientos políticos.

Los sellos de Correos, como menciona el investigador Hernández Ramos (2013, p. 49) son significativos “testigos de los acontecimientos históricos de los países, zonas o territorios emisores”. La iconografía proyectada en los diseños filatélicos por Mariano Bertuchi pondrán de manifiesto los cambios políticos que afectarán a la ZPEM, consecuencia de la propia situación política por la que atraviesa la metrópoli, con la emisión de la serie denominada “Alzamiento Nacional”, el 17 de julio de 1937.

Por lo tanto, a través de estas emisiones de sellos, de acuerdo con Dennis Altman (1991), “podemos observar cómo varía la percepción política e histórica de la sociedad, pues una de las primeras acciones realizadas por cualquier gobierno es la emisión postal<sup>1</sup>” (Altman, 1991 citado en Navarro, 2010, p. 36). De este modo, nos especifica el investigador Navarro Oltra<sup>2</sup> sobre los postulados de Altman que, “cuando un país sufre una modificación de régimen político, cambia de nombre o se constituye, se produce una emisión de sellos postales como prueba de soberanía” (Altman, 1991 citado en Navarro, 2010, p. 37). En este sentido, los sellos, se convierten en símbolo de la determinación gubernamental por mantener el control de los servicios postales y la creación de una imagen del país, tanto dentro como en el extranjero.

Durante la guerra Civil que asoló España entre 1936<sup>3</sup> y 1939, como nos detalla el investigador Hernández (2013, p. 50), la Zona del Protectorado español en Marruecos,

---

1 Estos mismos gobiernos, según Altman (1991) “permiten, con el objetivo de satisfacer demandas nacionalistas en sus territorios o de obtener beneficios económicos, emisiones postales paralelas, e incluso, separadas. Por ejemplo, los sellos emitidos por y para las colonias desde las metrópolis”. (Altman, 1991 citado en Navarro, 2012, p.36)

2 Navarro Oltra (2010, pp. 33-35) también analiza a otro autor que aporta al estudio del sello postal una perspectiva similar a la expuesta por Altman. Nos referimos a Reid, el cual sostiene que en un cambio drástico de régimen político, “tiene un efecto inmediato en el aspecto iconográfico de los sellos”. Ya que “supone una modificación de los símbolos representativos del estado. Esta modificación se realiza de dos maneras: bien sustituyendo dichos símbolos por otros, o bien cambiándoles la significación”.

3 El 18 de julio de 1936 el general Franco encabezó, junto a otros conocidos oficiales, el levantamiento de una parte del Ejército que, como nos evidencia Juan Pablo Fusi (1995, p. 33), “tras tres años de durísima guerra civil, puso fin a la experiencia democrática de la II República (y estableció un régimen personal y autoritario que, bajo la jefatura permanente del propio Franco, duraría cuarenta años, hasta el 20 de noviembre de 1975)”. Véase: Fusi, J. P.(1995). *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid: Santillana, S.A. (Taurus).

“se convirtió en una vital fuente de abastecimiento de recursos humanos y materiales para el ejército sublevado contra el gobierno de la República Española”. Con el objetivo de testificar esta nueva “hermandad hispano marroquí”, promulgadas por las nuevas autoridades de la ZPEM rebeladas contra la República, el 17 de julio de 1937, se emitió una serie de 17 valores para conmemorar el “1er aniversario del Alzamiento Nacional” (fig. 190-194). Los sellos honraban a los protagonistas del levantamiento militar, es decir, a las distintas fuerzas y unidades militares marroquíes y españolas que, procedentes de la Zona de Protectorado, luchaban en la península: harqueños, legionarios, mejaznías marroquíes, mehallas jalifianas, falangistas de la Bandera de Marruecos, tiradores de Ifni, regulares de caballería, meharistas, guardia jalifiana<sup>4</sup> etc. Estos mismos valores serán sobrecargados el 17 de julio de 1940 conmemorando el “IV Aniversario del Alzamiento Nacional”.

Fue durante la guerra, cuando se esbozaron la mayor parte de los mitos políticos de la dictadura y el 18 de julio sería representado como un nuevo resurgir, queriendo hacer ver que un golpe de Estado no era si no un “Alzamiento Nacional”; y el acontecimiento, no tardaría en proyectarse en su dimensión postal.

La falta de delicadeza del Nuevo Estado, es evidenciada por autores como Luis Benito García Álvarez (2010, pp. 228-229), el cual subraya que éste “estableció desde el principio una palpable división entre vencedores y vencidos, lo que por ejemplo se haría bien tangible en las celebraciones de fechas emblemáticas; como en el caso de los episodios relacionados con el 18 de julio”. Coincidiendo con el autor citado, aunque los sellos conmemorativos de esta emisión, “no supongan un gran número, son evocadores de una gesta de los vencedores y se sirven para ello del recurso a una estética bien definida”<sup>5</sup>.

---

4 Los sellos se presentarían bajo los siguientes títulos: “Harqueño”, “Legionarios”, “Mejaznías Marroquíes”, “Falange de Marruecos”, “La Legión, Una Bandera”, “Mehal-la”, “Tiradores de Ifni”, “Trompetas de Regulares”, “Cabo Juby. Meharistas”, “Regulares Infantería”, “Guardia Jalifiana”, “Regulares Caballería”, “Correo de Campaña” y “Ruta de Gloria”. FUENTE: CATÁLOGO DE LA APORTACIÓN DEL MUSEO POSTAL DE LA ZONA DEL PROTECTORADO ESPAÑOL EN MARRUECOS. 2ª Exposición filatélica y numismática de Sevilla. 5-13 Noviembre 1955.

5 García Álvarez, L. B. (2010). “Las representaciones de la filatelia franquista”. *Historia Contemporánea* 40. Universidad de Oviedo, pp. 217-245.

De hecho, según las premisas de Altam (1991) examinadas por el investigador Navarro Oltra (2010, p. 36), los sellos conmemorativos suelen ser paradigma de la representación del “sesgo ideológico o programático de un gobierno emisor, dado que cada estado tiene criterios propios a la hora de elegir los temas que se consideran adecuados para su conmemoración emitiendo sellos al respecto”.

En el diseño de estos sellos, tanto las imágenes que éstos representan como los mensajes que sugieren, concebidos como soporte conductor de un determinado tipo de propaganda, es empleado, en este caso, por el gobierno autárquico para celebrar, por un lado, logros nacionales y, por otro, cimentar una concisa imagen de nación e identidad nacional cohesionada dentro y fuera de los límites de la Zona de Protectorado español en Marruecos. La vinculación del estudio de los sellos con hechos históricos es un hecho constatable, pues prosiguiendo en la misma línea investigadora de Dennis Altman (1991), coincidimos, en la existencia de “una relación directa causa-efecto, en la que la causa es el acontecimiento político o histórico” -el suceso del “Alzamiento Nacional”- y por consiguiente, “el efecto, la emisión del sello postal”<sup>6</sup> – en nuestro caso, la emisión de los 17 valores conmemorativos del “1er aniversario del Alzamiento Nacional”-.



Fig. 190-192. Sellos *Tiradores de Ifni*, *Falange de Marruecos* y *La Legión, Una bandera*.

<sup>6</sup> Véase en (Navarro, 2010, pp. 37).

Fig. 194. Sello *Ruta de Gloria*.

El diseño filatélico bertuchiano de ambientación militar también estará presente en determinados valores de las series emitidas en 1938 (“Carta de España” y “Carta de Marruecos”) y 1939 (“De la guerra”, “Banderas victoriosas”, “Desfile de tropas” y “Día de gala”)<sup>7</sup>, no reapareciendo en el discurso iconográfico de la filatelia jalifiana.

Aunque no sería ésta la única colaboración con el régimen franquista por parte de Bertuchi. También emergerían de sus pinceles, series pictóricas y carteles relacionados con el *Alzamiento*, o en otra línea comunicativa, como nos especifica el profesor Pleguezuelos (2013, p. 94), el diseño de “diplomas expedidos a los oficiales provisionales”<sup>8</sup> o “la confección del “artístico pergamino” que le fue encargado por los Servicios Municipales de Tetuán con motivo del nombramiento de hijo adoptivo de dicha ciudad al General Luis Orgaz”.

Asimismo, la obra plástica de Bertuchi, formaría parte de los primeros acontecimientos de la pintura de la posguerra (fig. 195). De este modo, el 19 de marzo de 1939, en la Sala Layetana de Barcelona, en una amplia exposición que llevaba el título de *El Glorioso Alzamiento Nacional*, se expusieron agrupados en secciones

7 FUENTE: CATÁLOGO DE LA APORTACIÓN DEL MUSEO POSTAL DE LA ZONA DEL PROTECTORADO ESPAÑOL EN MARRUECOS. 2ª Exposición filatélica y numismática de Sevilla. 5-13 Noviembre 1955.

8 Pleguezuelos revela que estos encargos oficialistas fueron forzosamente realizados tanto por M. Bertuchi como por los hermanos Álvarez Miaja, por los cuales no percibieron compensación económica alguna.

temáticas, sesenta y cuatro cuadros<sup>9</sup> al óleo, reflejo de “la gloria de los vencedores”, que serían consecuencia del encargo que desde las altas instancias se le encomendara. La citada Exposición viaja a Madrid, donde se inaugura el 15 de abril en los salones del Ministerio de Asuntos Exteriores con la asistencia del propio ministro, coronel Beigbeder.

En esta misma línea discursiva, Mariano Bertuchi, también colaboraría como ilustrador gráfico, junto con Joaquín Valverde y Carlos Sáenz de Tejada -este último encargado de su dirección artística-, en un ambicioso proyecto del Régimen: divulgar en ocho volúmenes y 36 tomos, *La Historia de la Cruzada Española*. Las ilustraciones de Bertuchi, a las que Gabriel Ureña (1981), adjetiva de “africanistas”, ofrecían, como precisa el investigador; al igual que las ilustraciones de Saénz de Tejada y Valverde, “un mensaje sobre la ponderación de la ideología falangista como alternativa única para la construcción de la grandeza de España; el necesario papel de un gobierno fuerte y autoritario, inspirado en las normativas de la religión católica”; llegando a conformar “una escritura sobre la barbarie de la Revolución Socialista y el ateísmo latente del marxismo”<sup>10</sup>. (Ureña, 1981, p.138)

El arte se transformaría de este modo, “en un arma de combate anticomunista y una palanca afianzadora del Nacionalcatolicismo español” (Ureña, 1981, p.131). Entre las múltiples muestras artísticas que esta funcionalidad tuvo en España, el investigador Gabriel Ureña, resalta la Exposición del Libro del Movimiento Nacional, patrocinada, en 1941, por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y organizada por la Cámara Oficial del Libro. En esta exposición se mostraron obras de Carlos Sáenz de Tejada, Joaquín Valverde y Mariano Bertuchi. Sobre la exposición y el significado de estos ilustradores, Ureña extrae unas líneas publicadas en el diario *El Alcázar* el 7 de mayo de 1941, pertenecientes a un artículo titulado “La Cruzada y los artistas”, en el que se

---

9 Pleguezuelos (2013, p. 94) nos precisa que los marcos con los que se enmarcaron los óleos, “de bella factura”, tuvieron la particularidad de proceder de la propia Escuela de Artes Indígenas de Tetuán que él dirigía, es decir, que fueron realizados por los propios alumnos del centro docente.

10 El primer tomo de este proyecto plástico-literario se publicó en 1939 y el último en 1944, colaborando Joaquín Arrarás, como director literario, y Ciriaco Pérez Bustamante, como delegado del Estado. Véase Ureña (1981). “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos”, en Bonet, A. (coord.). (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-159.

podía leer al respecto:

... la producción señala y afirma las características de los tres artistas: [...]; Bertuchi nos da sus notas claras e impresionantes de fuerza y color, que resaltan más en sus paisajes africanos, que tanto ama y conoce. Y estos tres hombres que entrañan diferentes estilos, se han unido en empeño común para perpetuar los hechos de la Cruzada -jalones de Historia y presentárnosla, casi junto con su realización en el tiempo, como ofrenda de arte, puesto al servicio de la mejor causa. (Ureña, 1981, pp.131-133)

Ureña también menciona la exposición de Bertuchi celebrada en el Círculo de Bellas Artes, en 1940. En la inauguración del acontecimiento artístico asistieron al acto el señor Francés, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el coronel Beigbeder, ministro de Asuntos Exteriores, el cual pronunció unas sentidas palabras alabando no sólo la figura del pintor, al que presenta “no como pintor, sino como soldado, ya que con él se sublevó en Tetuán<sup>11</sup>”, sino también destacando la consonancia entre las opuestas manifestaciones religiosas del Cristianismo y el Islam, “obra fecunda de Franco”:

No me gusta mirar atrás [...], pero en este caso, sí, y al contemplar estas obras recuerdo aquellos momentos primeros del Movimiento, aquellos momentos de la incorporación del Islam a la Causa de España; la actitud de Franco al conseguir la armonía entre el Islam y el cristianismo; entre la civilización oriental y la occidental; lo bien que interpreta el cariño que en África se tiene al Caudillo, y la destacada intervención de las tropas moras en todos los episodios de la Cruzada. Por último, el Sr. Bertuchi ha interpretado el dolor por la tragedia, por que él lo tenía al sufrir, además que por España, por su íntima tragedia de padre. Todos los cuadros -añadió- llevan eso precisamente: el sello de la tragedia. (*Arriba*, 1940)

---

11 El Ministro de Asuntos Exteriores inauguró la Exposición del pintor Bertuchi. (6 de Abril de 1940). *Arriba*. Diario de la mañana.

La exposición, cuyos lienzos<sup>12</sup> se presentaron en forma de trípticos, constaba de setenta y cuatro obras en las que Bertuchi interpretó episodios de la Cruzada nacional en Marruecos. Al igual que Beigbeder, el secretario de la Real Academia de Bellas Artes, don José Francés, pronunció un discurso exaltando la labor artística de Bertuchi, del cual mencionó que había “sabido interpretar los pasajes de la epopeya con singular acierto en todo el transcurso de ella en la zona marroquí, pues aparece el Caudillo en cada uno de los momentos más culminantes de la misma”<sup>13</sup>, destacando en la misma línea ideológica que el ministro, “el espíritu hispano-árabe de la obra de este pintor”. (Mencheta, 1940)

No obstante, a este respecto subraya J. L. Gómez Barceló concretamente sobre esta “labor artística y administrativa” de Bertuchi, que fue desarrollada con honestidad y lealtad a su país, tal y como procedió con los anteriores regímenes, debemos concebirla como “un relato hecho con distancia y a distancia. Un paréntesis en su trayectoria, del que se desprenderá para no volver a citar con posterioridad”. (Barceló, 2000, p. 88)

No quisiéramos sugerir aquí una presencia sobredimensionada de esta retórica. Nada más lejos de nuestra intención será, etiquetar a Bertuchi asociándolo al Régimen autárquico, por eso debemos interpretar la intervención del artista en el diseño de esta serie filatélica, como acertadamente puntualiza Hernández Ramos (2013, pp. 50), “enmarcada en la obligada colaboración del artista con las autoridades sublevadas, en aras a la recuperación de la unidad familiar perdida durante el conflicto bélico”<sup>14</sup>.

---

12 Respecto a estas manifestaciones plásticas en concreto, el investigador Ureña (1981, p. 133-134) recoge unas líneas del periódico *ABC*, del 15 de abril de 1940 que sintetiza los ideales pictóricos del pintor, “en el turbante y la magia, el cielo de apretado esmalte azul, la tierra caliente de Marruecos, la verde irisación del mar, la chilaba y el aquicel, el potro indómito y la áspera chumbera... Pero a estos “espirituales” motivos se añadían otros no menos espirituales como eran los temas del Glorioso Movimiento Español: *Los conquistadores de Sevilla, Las Cruzadas, Gestas heroicas*, donde quedaba reflejado el Alcázar de Toledo, los alféreces provisionales, Oviedo, Santa María de la Cabeza”. En la exposición también se incluyó la figura del Generalísimo, ya en el campo de batalla, ya en su despacho burgalés. Y por no dejar hueco en el anecdotario de la inmortal Cruzada, tres lienzos -*El registro, La checa, El perdón*- en los que se recogía, “como en un terrible símbolo, todo el dantesco horror de la zona roja”. Véase en Ureña, G. (1981). “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos” en *Arte del Franquismo...*

13 Mencheta. (16 de abril de 1940). La Exposición Bertuchi. *España*.

14 Véase por el interés que suscita en particular discernir este argumento, el subcapítulo “La separación familiar y el reencuentro”, en (Pleguezuelo, 2013, pp. 91-94). En él, el autor explica las vicisitudes que tuvo que atravesar Bertuchi, cuando se produce la Guerra Civil (1936-1939) viéndose afectado por las

Para aclarar nuestra posición en este sentido y no inducir a error al respecto, entre todos los documentos periodísticos<sup>15</sup> que forman parte del archivo perteneciente a J. Abad seleccionaremos un artículo relacionado con una de las exposiciones aludidas que, por el interés que suscita, reproduciremos en casi su totalidad, con la intención de reforzar nuestra postura. De la crónica, publicada en *La Vanguardia* en 1939, extraemos varios fragmentos de la entrevista que conforman el artículo de prensa, en los cuales Bertuchi, no sólo nos refleja el concepto que detentaba del arte o la pintura, sino que a través de sus palabras podemos vislumbrar el papel desempeñado por la Propaganda.

Entre las preguntas que el periodista efectúa a Bertuchi podemos destacar las más relevantes. Respecto si va a realizar análogas exposiciones en el resto de España, Bertuchi responde que: “Esto queda ahora en manos de Propaganda<sup>16</sup>. Supongo que recorrerá casi todas las provincias. Realmente no son sino bocetos para futuras obras. Producto de la inspiración provocada por una noticia, o una reacción ante algún relato”. Queda patente pues, tomando las palabras de Juan Antonio Ramírez (1981, p. 233), que la propaganda, desde un punto de vista ideológico, fue “más importante que el conflicto, la imagen más “real” que el suceso”. Surgiendo en el Nuevo Régimen, “la iconografía correspondiente que, tras los tanteos y variantes contemporáneos de los hechos, alcanza su codificación definitiva en los dos o tres años que siguen a la terminación de la contienda”. (Ramírez, 1981, pp. 233-234)

Cuando se le cuestiona por el cuadro referente a la citada exposición, que más

---

circunstancias, y en especial en el aspecto familiar, provocándole una crisis personal de varios años. Su único hijo, Fernando, médico de profesión, se encuentra por circunstancias de la vida en el bando opuesto al de sus padres. A Fernando se le impondrá “una pena de seis meses y un día, ingresando en el Castillo de Montjuich el 24 de julio de 1939”. Mariano Bertuchi, como nos detalla Pleguezuelos, se ve comprometido a realizar una serie de encargos pictóricos para los organismos gubernativos, incluso haciendo donación de los mismos, por la consecución de la vuelta de su hijo.

15 Una de las preocupaciones constantes de un sector importante de la burocracia cultural del Régimen de Franco fue “la de integrar a los sectores de la población ajenos al Poder, en el Estado, y el de utilizar los canales sociales de comunicación – de información, culturales y artísticos- como instrumento de coerción ideológica y social”. (Ureña, 1981, p. 129)

16 En este sentido Carmen Grimau (1981, p. 275), aporta que “la propaganda estuvo desde el primer momento, y especialmente a lo largo de la guerra, sometida a un doble control: control civil y control militar, este último siempre decisivo en última instancia”. Véase el capítulo desarrollado por la autora “Cartel político y publicidad comercial”, en Bonet, A. (coord.). (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 273-291.



satisface su autocrítica, queda Bertuchi un momento dubitativo argumentando que: “Los pintores, y los artistas en general, no podemos estar jamás satisfechos plenamente de tal o cual obra. En ello acabaría el arte. Esperamos siempre en la futura producción...”

Asimismo, el periodista le cuestiona su opinión sobre los pintores de la zona marxista de España, a lo que Bertuchi alega que: “Para contestar a esta pregunta es menester hacer una diferencia. Hay compañeros a los que ha cabido la desdicha de encontrarse en aquel infierno, y supongo que andarán huidos (...)”

No obstante, la argumentación mas significativa es la que Bertuchi efectúa cuando a la cuestión sobre el porvenir de la pintura, el pintor responde inteligentemente: “Será el de siempre. Una continua lucha por la superación y el estilo personal, que nunca se podrá adaptar a normas de ninguna clase.<sup>17</sup>”

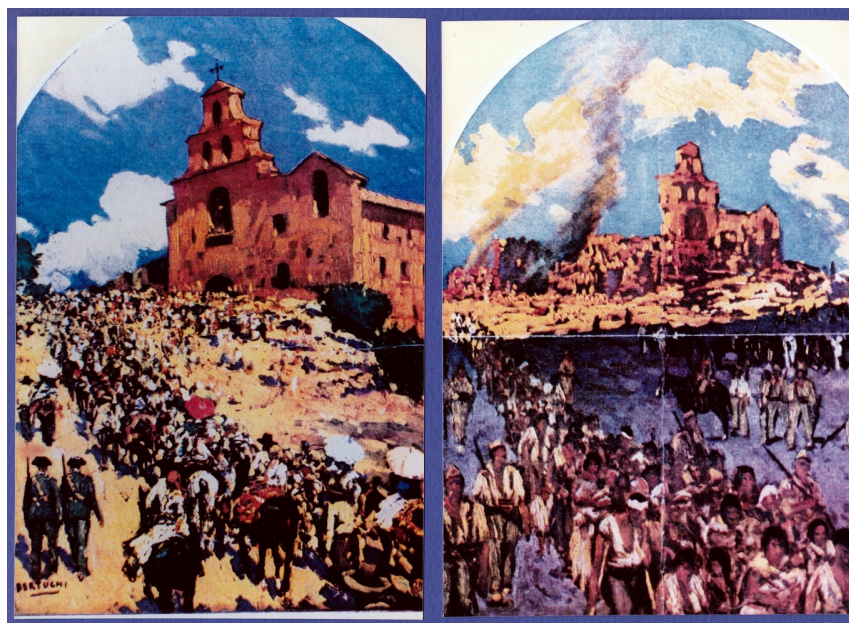


Fig. 195. *Romería en el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza* y *Los Defensores del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza*. El Santuario de Santa María de la Cabeza (Jaén) dio lugar a todo un programa iconográfico, en el cual se recogían aspectos religiosos, patrióticos y militares. Reproducción fotográfica. (Colecc. José Abad).

17 E. S. (19 de Marzo de 1939). “La exposición Bertuchi. Primera impresión.- Personalidades Asistentes”. *La Vanguardia española*. Barcelona.

Los tonos inequívocamente bélicos de las series, tanto pictóricas como filatélicas, no dejan lugar a dudas, como señala García Álvarez (2010, p. 229), “en cuanto al discurso conquistador y militarista de que se revistió desde entonces la visión del conflicto civil, tanto como la propia legitimidad del franquismo”.

Retomando la continuidad de nuestra exposición filatélica, detengámonos un instante, en uno de los sellos de esta serie, de un impacto visual exacerbado, no sólo por ser el único sello editado en formato horizontal sino por la simbología que emana de la imagen plástica escenificada. Nos referimos al sello titulado “Ruta de Gloria”. El sello, a través del cual, Bertuchi, hace una interpretación gráfico-plástica fidedigna del *idearium* político del estado autárquico, actúa al mismo tiempo como foco emisor de ideología y vehículo de propaganda del Nuevo Estado<sup>18</sup>; y como prototipo iconográfico testimonial de esa nueva “hermandad hispano marroquí”<sup>19</sup> orientada como foco de interés por las nuevas autoridades de la Zona del Protectorado español en Marruecos.

Hay que tener muy presentes, que durante el periodo 1936-1945 la política española en el Protectorado se centró en la creación de instituciones que fomentaron la cultura hispano-árabe mediante la recreación del legado andalusí. De este modo, como nos especifica Irene González (2007), “Al-Andalus se convirtió en el punto de unión fraternal entre Marruecos y España en la que Franco se presentaba como amigo y defensor del pueblo árabe”. Esta hermandad hispano-marroquí sería uno de los ejes vertebradores en el que se establecería la política cultural del franquismo,

---

18 Existieron dos líneas artísticas prototípicas que delinearón la trayectoria plástica de los artistas españoles durante la autarquía. Gabriel Ureña (1981, p. 129) sostiene que mientras “un sector de Falange, encabezado por Eugenio d’Ors, iniciaba la recuperación de la vanguardia pasada e impulsaba una nueva vanguardia artística nacional, otro sector, entre los que se encontraban el falangista Francisco Iñiguez, comisario general del Patrimonio Artístico de España, y José Francés, crítico de arte modernista antes de 1936 y jefe de la Sección de Bellas Artes del Sindicato de Profesionales de la C.N.S. después de 1939, impulsaba unos modelos artísticos proyectados como instrumento de propaganda del Nuevo Estado”. Esta serie filatélica de Bertuchi podríamos enmarcarla en el segundo sector expuesto por Ureña.

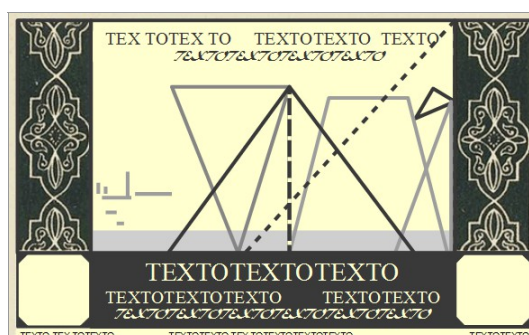
19 Véase en relación a este término: Mateo Dieste, J. L. (2012). Una hermandad en tensión, ideología colonial, barreras e intersecciones hispano-marroquíes en el Protectorado, *Awraq* nº 5-6, pp. 79-96; Mateo Dieste, J. L. (2003). *La «hermandad» hispano-marroquí. Política y religión bajo el Protectorado español en Marruecos*. Barcelona: Ediciones Bellaterra; Algora M. D. (1993). La “cuestión española”: causa y efecto de las relaciones hispano-árabes en el marco internacional. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tomo 29-3, 1993. *Epoque contemporaine*, pp. 281-305.

España y Marruecos tienen, en orden a la cultura del mundo, un destino nuevo que cumplir: el RENACIMIENTO DE LA CULTURA HISPANO-ÁRABE [*sic*], uno de los periodos más gloriosos y fecundos de la historia de la cultura del mundo. Esta fijación de las ideas se produce para ambos pueblos en momentos y circunstancias las más favorables para su desarrollo, como gracias a ellas ha podido producirse (...) España, la auténtica España, regida por su Caudillo Franco, el amigo de los musulmanes, comprende este desenvolvimiento, estimula con todos sus refuerzos esta obra común, y presta el más decidido apoyo a cuanto signifique renacimiento glorioso de la cultura hispano-árabe<sup>20</sup>. (González, 2007, p. 185)

Por lo tanto, el pasado común fue “repensado para reconstruir un mundo común en el presente”. (Mateo Dieste, 2012, p.81)



Fig. 194. Sello *Ruta de Gloria* (E184).



Esquema compositivo.

El sello, que homenajea claramente al ejército, como ya hemos comentado, es el único de esta serie editado en formato horizontal, apareciendo en primer plano de la escenografía, un grupo de soldados marroquíes y españoles desfilando con paso firme

<sup>20</sup> Según Ordenanza del 23 de abril de 1941 creando el Patronato de Investigación y Alta Cultura de Marruecos y estableciendo las normas generales de su funcionamiento, *Boletín Oficial de la Zona del Protectorado Español en Marruecos (BOZPEM)*, nº 11 de 20 de abril de 1941, p.306. Véase en González, I. (2007). “La hermandad hispano-árabe en la política cultural del Franquismo, 1936-1956”. *Anales de Historia Contemporánea*, 23, pp. 183-198.

hacia la izquierda de la composición, con distintos modelos de uniformes militares. La ilustración, se muestra encuadrada por un marco, en cuyos frisos verticales destacan la decoración ornamental de inspiración árabe. Las opacas siluetas de los soldados, cuyo perfil resaltan sobre un fondo neutro de color crema, sólo es interferido por el peso de los elementos textuales de la leyenda “17 JULIO 1936 ALZAMIENTO NACIONAL” situada centralmente en el margen superior de la composición de la imagen que conforma el sello, en letras capitales latinas, con una tipografía de fuente romana, y en grafía árabe (al-Nahda al-Wataniya); y los trazos insinuados de la ciudad.

Otro de los elementos textuales esenciales que forman parte de la configuración gráfica del sello es el indicador de la zona o territorio de origen. En nuestro caso, en el sello distinguimos, “MARRUECOS PROTECTORADO ESPAÑOL”, en letras capitales latinas y árabes (Himaya al-Isbaniya bi-l-Magrib) de color claro, situadas en el interior de una cartela de color oscuro posicionada en la franja inferior central del sello.

En relación con la unidad monetaria, el valor facial, está indicado con cifras y la abreviatura de la moneda empleada. Así pues, observamos que el valor facial aparece representado por la abreviatura de la palabra “peseta”, siendo la abreviatura del tipo “PTS”, insertada en uno de los dos espacios octogonales, situado en la esquina inferior derecha. El numeral, cuyo valor es “10”, en el otro espacio octogonal opuesto al anterior citado.

En el pie de imprenta, otro de los elementos textuales fundamentales en la configuración estructural de un sello postal, se sitúa como es habitual, debajo del bastidor que lo enmarca. Situado en la zona central, apreciamos el taller impresor del sello, “WATERLOW & SONS LIMITED. LONDRES”, el nombre del ilustrador, “M. BERTUCHI”, en la derecha; y el título o leyenda alusiva que hace referencia al tema de la ilustración que muestra el sello, “RUTA DE GLORIA”. La tipografía empleada en la configuración del pie de imprenta es una fuente sans-serif.

La ilustración del sello genera una ambientación iconográfica de respetuosa

exaltación del heroísmo de los vencedores. Los elementos formales tienen un papel clave en la lectura del mensaje subyacente: El juego compositivo de diagonales que se entrelazan en toda la composición, una hábil estructuración de los elementos formales y un estudiado proceso de jerarquización visual, nos conducen a una pauta interpretativa iconográfica con una clara vinculación ideológica.

Todos los sellos de esta serie presentan elementos comunes, que reflejan las características iconográficas de esta emisión: marco-bastidor que encuadra la escena; numeral y unidad monetaria integrados en el diseño compositivo del sello como unidad plástica; escenas de índole militar como motivo central; leyenda “17 de julio 1936 Alzamiento Nacional” en grafía latina y árabe, de color claro, contenida en una cartela de tono oscuro ubicada en el margen superior del sello; leyenda “Marruecos Protectorado Español”, también en letras capitales latinas y árabes de color claro, posicionada en el margen inferior del sello e insertada en una cartela de color oscuro, haciéndolas destacar; pie de imprenta con el nombre del artista “M. BERTUCHI” en la izquierda, casa impresora en el centro “WATERLOW & SONS LIMITED. LONDRES” y a la derecha, leyenda alusiva que hace referencia al título del sello, en letras capitales con tipografía sans-serif.



Fig. 196. Sellos “Guardia Jalifiana”, “Regulares Caballería”.

La habilidad compositiva, la calidad del dibujo y los acentuados contrastes de los efectos de las sombras, constituyen la esencia del código de recursos formales de

Mariano Bertuchi en esta serie filatélica (fig. 196-197), cuyo matiz inequívocamente bélico, impregnó tanto la visión del conflicto civil, como la propia legitimidad del franquismo<sup>21</sup>.

Otro aspecto significativo, son las distintas estrategias gráficas que Bertuchi como diseñador gráfico utilizó para componer los mensajes que las autoridades coloniales le encomendaron transmitir, los cuales, reflejaron la ideología que caracterizó al estado autárquico, haciendo del sello postal, según D. Scott, a pesar de su pequeña dimensión, un soporte con “una mayor densidad ideológica concentrada por centímetro cuadrado que cualquier otra forma cultural”. (Scott, 1995 citado en Navarro, 2010, p.45)

Por otra parte, también es significativo señalar en toda esta serie filatélica, la presencia de símbolos de rigor representados iconográficamente, cuya función era enardecer la memoria de la victoria, como el uniforme falangista, la mano extendida, la bandera trazada en base a la simetría, la representación de los cuerpos militares que integraban el Ejército de Franco o “la justificación de la necesidad histórica del Alzamiento Nacional”. Como bien apunta Gabriel Ureña: “Éstos eran los motivos iconográficos que aparecían en orquestada composición, estudiada distribución compartimentada de espacios escénicos e intencionalidad simbólica y propagandística”. (Ureña, 1981, p.144)

Indudablemente la historiografía debe tener forzosamente en cuenta estos valiosos documentos visuales, para comprender y analizar los dispositivos ideológicos del autoritarismo franquista que hizo de los sellos postales, un instrumento más para perpetuar la forma de absolutismo en este período histórico.

---

21 Paralelamente a estas emisiones, en 1937, aparecería una serie de discurso militarista, emitida en la metrópoli, por la Junta de Defensa Nacional dedicada al desembarco de Algeciras, y al año siguiente una hoja bloque se dedicaba al honor del Ejército y la Marina. También con idéntica intención se emitía el sello del 18 de julio de 1939, dibujado por Rosario Velasco y grabado por José Luis Sánchez Toda, homenaje al ejército en el que una idealizada figura femenina aparece coronando con laureles a unos soldados durante un desfile. (García, 2010 p. 229)



Fig. 197. *Guardia mora*. Acuarela sobre papel, 31 x 23,5 cm.

#### **2.4.6.- Los sellos como instrumento de propaganda industrial y social.**

Los sellos emitidos por la ZPEM no sólo desempeñaron la función para la que originalmente fueron legitimados como producto oficial –certificar el franqueo– sino que también fueron utilizados como soporte para distintos tipos de propaganda. Partiendo pues, de la premisa de que los sellos postales son instrumentos propagandísticos, en palabras de Altman, éstos serán “útiles para mostrar diversas caras del estado emisor, tanto frente a su ciudadanía como a la del extranjero”. (Altman , 1991 citado en Navarro, 2010, p. 39)

En las emisiones filatélicas diseñadas por Bertuchi, observamos como se promocionó el turismo, la industria y, los avances tecnológicos, sociales y políticos de la zona colonizada dentro y fuera de sus fronteras, mostrando invariablemente, el semblante más afable de las políticas ejercidas por las autoridades españolas del Protectorado dirigidas a la obtención de dichos fines.

Para interpretar estos hechos mediante la observación de los sellos postales, debemos, según Altman, “analizarlos en relación a los hechos históricos y sociales acontecidos en el estado emisor, así como la relación de dicho estado con el resto del mundo”, pudiéndose incluso, llegar a “reescribir la historia de un país”. (Altman, 1991 citado en Navarro, 2010, p. 39)

Una aproximación al estudio y análisis de los sellos postales de la ZPEM, las imágenes contenidas en éstos y sus posibles significaciones desde un punto de vista socio-político, destacando características económicas, es uno de los objetivos que nos trazaremos con las posteriores emisiones de sellos diseñadas por Mariano Bertuchi.

A través de estas series filatélicas, observamos como el turismo no fue la única actividad económica que la autoridades coloniales promocionaron mediante los sellos postales de la Zona española.



Será a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando el autor plasmará en sus comunicaciones plásticas-filatélicas, la vida cotidiana marroquí a través de “escenas costumbristas” que ilustran sus principales actividades artesanales, rurales, industriales y sociales, constituyendo una verdadera memoria de tipologías y costumbres marroquíes. Las “escenas turísticas” de paisajes y ciudades quedaran relegadas a un segundo plano<sup>1</sup>.

Así pues, en 1944 se emitirá una serie dedicada a la *Agricultura*, en la que el diseñador granadino mostrará las diversas acciones relacionadas con la industria agrícola: la siembra, la siega, la trilla, la huerta, la recolección, etc. La siguiente serie de esta índole verá la luz en 1946 y está dedicada a la *Artesanía*. Los diseños de los sellos que la componen recogerán las principales habilidades de los artesanos marroquíes: alfarería, tintorería, herrería, zapatería, calderería, tejeduría, etc. Asimismo, en 1948 se emite una serie dedicada al *Comercio*, en la que Bertuchi emplea motivos relacionados con los distintos medios empleados en esta actividad: zoco en el campo, comercio marítimo, caravanero, por ferrocarril, por carretera, etc. La serie dedicada a *Caza y pesca*, se pondrá en circulación en 1951. (Hernández, 2013, pp. 50-51)



Fig. 198. Portada del catálogo de exposición, 1942. M. Bertuchi.

<sup>1</sup> No será hasta 1955 cuando se vuelva a emitir una serie dedicada a distintos motivos urbanos, que bajo el título de “Puertas típicas” registrarían la “Puerta de la Reina”, la “Puerta de Saida”, la “Puerta de Ceuta” (correo urgente) y la “Puerta de Tánger”. Catálogo unificado Edifil de sellos de España y dependencias postales, 2015.

La temática de estas emisiones de sellos, tuvo su traslación pictórica en una relación de exposiciones que bajo el título de “Paisajes y costumbres de Marruecos<sup>2</sup>”, se celebraron, por citar dos ejemplos, en Barcelona<sup>3</sup> (1942, 1944) o en Tánger (1944)<sup>4</sup> (fig. 198-199). Fue precisamente en la ciudad condal, donde la proyección de Marruecos cobró mayor trascendencia a través de las Ferias de Muestras, en el período de años comprendidos entre 1942 y 1953. Eloy Martín Corrales señala sobre las mencionadas exhibiciones que fueron “hegemónicas las referencias a la artesanía y a las escenas de la vida cotidiana, aunque también tuvo cierta importancia las dedicadas al desarrollo industrial y a la modernización de Marruecos”. (Martín, 2007, p. 7)

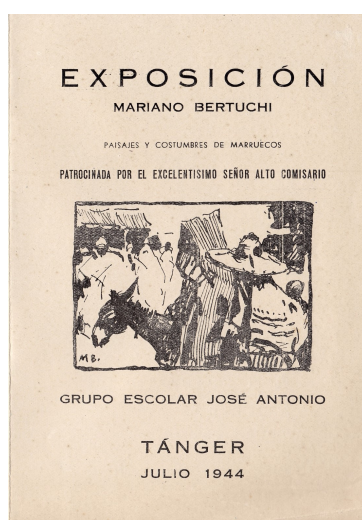


Fig. 199. Portada del catálogo de exposición, 1944. M. Bertuchi.

2 La inauguración tuvo lugar el día 3 de Octubre a las 6 de la tarde, como indica una invitación a la misma que tenemos en nuestro poder. En el interior del catálogo, encontramos epígrafes relativos a las obras pictóricas expuestas tales como, “Camino del zoco”, “Una boda”, “La Romería”, “El Fondak del Trigo”, “El Fondak del Aceite”, “El Café”, entre otros. Fuente: Catálogo de la Exposición. Mariano Bertuchi. *Paisajes y costumbres de Marruecos.- Impresiones del Pabellón marroquí en la Feria de muestras de Barcelona*. Galerías Layetanas. Del 3 al 20 de Octubre de 1942. (Archivo José Abad)

3 En otras exposiciones anteriores a las citadas, con fechas de 1921 y 1924 respectivamente, aparecen otros títulos de obras pictóricas como, “Los Babucheros”, “Tiendas de tapices”, “Zoco de la lana”, “Los zapateros”; que también guardan una vinculación directa con la temática de “las escenas costumbristas” plasmadas en los sellos. Los catálogos a los hacemos mención son concretamente los relacionados con las exposiciones que tuvieron lugar en Barcelona y Madrid. Fuentes: Catálogo de los cuadros de asuntos de “TETUAN Y XAUEN (MARRUECOS)” expuestos por el artista Mariano Bertuchi. Salón Parés. Barcelona. Marzo, 1921. Catálogo de los cuadros que presenta el artista Mariano Bertuchi de paisajes y costumbres de Marruecos Zona Francesa. Barcelona. Salón Parés. (Del 1 al 15 de Febrero 1924). Catálogo de Exposición Mariano Bertuchi “TETUAN Y XAUEN MARRUECOS”. Salón de Arte Moderno. Madrid. 1921. (Del 15 al 30 de Enero). (Archivo José Abad)

4 Catálogo de Exposición Mariano Bertuchi. *Paisajes y Costumbres de Marruecos*. Patrocinada por el Excmo. Señor Alto Comisario. Salón del grupo escolar José Antonio. Tánger. Julio 1944. (Archivo José Abad).

Nos concreta E. Martín Corrales que, en tales certámenes, además de los tradicionales productos de la artesanía marroquí se expusieron diversos artículos industriales fabricados en el Protectorado: esparto, crin vegetal, calzado, curtidos, conservas de pescado, productos mineros, tabaco (de la Tabacalera Marroquí) y fósforos (de la Fosforera Marroquí)<sup>5</sup>. No obstante, “a pesar del interés en mostrar avances en el desarrollo económico, las autoridades españolas siempre primaron una imagen tradicional de Marruecos en la que la artesanía terminaba desplazando a la moderna industria<sup>6</sup>”. (Martín, 2007, p. 94)

En la Feria de 1942, según E. Martín Corrales (2007, p. 93), el pabellón marroquí incluía talleres y exposición de artesanía, una exposición de pinturas de M. Bertuchi y otra exposición filatélica.

La prensa de la época, se haría eco no sólo del éxito que constituyó el Pabellón Marroquí, sino también de la notoriedad de la exposición de pinturas de Bertuchi celebrada en las afamadas galerías Layetanas de Barcelona.

Del pabellón, el periodista Millás Vallicrosa (1942) en su artículo *Artesanado marroquí*, describía que “paseando por entre aquellas salas, que exponían ante el público barcelonés los frutos de la artesanía marroquí, en legítima atmósfera artesana marroquí, uno llegaba casi a imaginarse estar en pleno zoco de Tetuán”. Para a continuación, como era frecuente en este período, rememorar nuestras conexiones con el mundo marroquí, concebido no sólo como alteridad geográfica, sino también como alteridad temporal, porque “sentir y estimar el artesanado marroquí, es estar en disposición de comprender y querer este pueblo, tan ligado a nosotros por vínculos de

---

5 Continúa el autor considerando un aspecto de suma importancia: “la potenciación de la industria marroquí, su exposición y, especialmente, su exportación hacia la Península estuvo totalmente relacionada con las terribles dificultades económicas de la España aislada de la autarquía franquista”. (Martín, 2007, p. 92)

6 Martín, E. (2007). “Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912-1956)”. *Imágenes coloniales de Marruecos en España*, 37-1, pp. 83-107.

raza, geografía e historia<sup>7</sup>. (Millás, 1942)

Sobre Bertuchi, el propio Millás en líneas posteriores, subrayaría la fortuna de España, al encontrar en el temperamento y vocación artística del pintor M. Bertuchi,

Director de Bellas Artes de nuestra zona -cuyos bellos lienzos de asunto marroquí hemos podido admirar en las Galerías Layetanas-, el alma que ha dado nueva vida y aliento a este mundo artesano tetuaní, que con la decadencia del Imperio, amagaba una peligrosa postración. Él ha sabido galvanizar, remozar dicho espíritu artesano, acomodarlo, en parte, dentro de los modernos tiempos, guardando, empero, la máxima fidelidad al viejo estilo. Barcelona debe sentirse orgullosa [...] del esfuerzo de este ilustre artista, cuya obra, tan prolífica y sincera, nos envidiaría alguno de estos países que se llaman grandes colonizadores. (Millás, 1942)

Será concretamente Bertuchi, como bien apunta Venero Javierre, “en su afán de propagar la artesanía marroquí, dándola a conocer en cuantas oportunidades se le presentaban y dado su interés por todo cuanto suponía manifestación del arte”, el que haga concurrir a la Escuela (de Artes Indígenas de Tetuán), bien con trabajos u objetos en ella fabricados o bien por medio de sus Maestros y alumnos, a cuantas Exposiciones, Ferias y Concursos se organizaban”<sup>8</sup>.

---

7 Millás, J. M<sup>a</sup>. (29 octubre 1942). “Artesanado marroquí”. *Solidaridad Nacional*.

8 A parte de en las mencionadas Ferias de Muestras Internacionales de Barcelona y las anuales Ferias de Muestras Internacionales de Valencia y Barcelona, Bertuchi y la Escuela, participarán en las Ferias de Muestra de Leipzig -Alemania- (1942), Feria de Arte Marroquí de Córdoba (1946), Feria de Muestras Hispano-Marroquí de Tetuán (1934), Feria de Muestras de Melilla (1931, 1934, 1939, 1945, 1947), Ferias de Muestras de Ceuta (1934, 1935), Exposición de Industrias de Granada (1935, 1936, 1939, 1949), Exposición de Industrias de Granada (1935, 1936, 1939, 1940), Exposición Internacional del Cuero y de la Piel, Basilea -Suiza- (1947), Exposición Hispano-Marroquí de Madrid (1932), Exposición de Artes Decorativas, Madrid (1949), Exposición de Artesanía “Francisco Franco”, Madrid (1946), Exposición Provincial de Artesanía de Ceuta (1950) y Concursos de Artesanía de Falange Española Tradicionalista y de la JONS. Véase en Venero, J. (s.f). *Realizaciones administrativas de Bertuchi*, pp. 15-16. (Archivo nieto de Mariano Bertuchi cedido a J. Abad)



Fig. 200. Catálogo de exposición del Pabellón de Marruecos en Barcelona. 1944.

Por otra parte, en el Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos con motivo de la XII FERIA Oficial de Muestras Internacional de Barcelona en 1944 (fig. 200), en el que destacan en su portada y contraportada dibujos de M. Bertuchi, se brindaría un gran interés a la emisión filatélica dedicada a la agricultura (fig. 201-203). Del citado catálogo extraemos estos significativos párrafos, que inciden en la vinculación por lejanos lazos históricos, entre dos “culturas superpuestas”, la española y la marroquí, simbiosis que quedaría sintetizada en la expresión “hermandad hispano-marroquí”:

Está próxima a emitirse una nueva colección de timbres de correos de la Zona, cuyos dibujos se deben al insigne artista don Mariano Bertuchi, genuino intérprete del alma y las cosas de Marruecos. Bertuchi ha infundido siempre, en sus geniales creaciones, todo su valor al sello del Protectorado.

Recuerdos y tradiciones y hasta la génesis de algunos actos y costumbres del levante español duermen recónditos en la semilla fecunda de la cultura hispano-

árabe; nacida a la civilización cuando dos almas exquisitas se sintieron poseídas de comunes anhelos y se fundieron en idénticos éxtasis, aun conservando cada una de su propia y vigorosa personalidad.

Hay sensación de reencuentro en determinados momentos, sitios o costumbres: es la identidad humana profunda, a veces fragmentaria, substrato común de culturas superpuestas y hasta asimiladas, que no pudieron, a pesar de su posición dominante, adueñarse de personalidades vivientes de siglos.

[...] Y así, estimado de cerca, Marruecos no es un pueblo siempre uniforme, que se repite a sí mismo; sino con variaciones, matizado de diferencias acusadas y tipos racialmente distintos.

Conocerlo es sentir también la pasión de lo ignoto y lo clásico. Marruecos es puerta de España, en el camino de sus perennes inquietudes y canal de su espíritu siempre insatisfecho, en pos de nuevas ansias, en el que nos han precedido interventores, mejaristas, saharauis: tropel reverenciado de Misioneros<sup>9</sup>. (*Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos*, 1944)



Fig. 201. Sello “El pastor”.

Tal como nos precisa, E. Martín Corrales (2007), a través de los retóricos comentarios

<sup>9</sup> *Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos*. Exposición celebrada en el ámbito de la XII Feria Oficial de Muestras Internacional de Barcelona, impreso en Gráficas Caso, Barcelona, 1944. (Archivo José Abad)

a pie de las viñetas de los sellos publicados en el citado catálogo, se trasluce la mirada vigente sobre Marruecos, constituyendo una sinopsis tanto desde el punto de vista textual, como desde el punto de vista visual, “de cómo se veía, y cómo se quería seguir viendo” al país colonizado. Y así lo demuestran las interpretaciones asignadas a los sellos dedicados, por ejemplo, al pastor:

Figura en pie y erguida, señorial y digna del viejo pastor, en cuyo costado descansa el zurrón, que contiene la frugal comida; en su mano derecha, la vara, le sirve ora para apoyarse, ora para mantener compactos cabras y corderos; la mirada sensible a cualquier incidencia, el perro, contiguo, más cansado que el amo, síguele jadeando, y por delante el rebaño apretujado, aunque poco numeroso, tiende a hacer mutis. A la derecha, en segundo plano, un corpulento, único árbol; cobija a otro pastor que, en el bastón apoyado en la nuca, descansa sus brazos sarmentosos; mientras pacen, en el verde sobrio, sus parcas ovejas. Las montañas austeras cierran el paisaje, y en la ondulación destaca la blancura de un breve poblado con su minarete. (*Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos*, 1944)

Del igual modo, los referentes a la huerta:

Rememora el trabajo del hombre y la mujer, dedicados de consuno [*sic*] al cultivo huertano. Una noria árabe es accionada por un borrico vendado, al que moviliza un niño con un palo en alto. Hay frescor de agua escasa, en el suelo sediento. A la izquierda una mujer sustenta un cesto, que nutre de verduras; y, en primer plano, el varón doblada la cerviz, con la azada en las manos, acompaña el riego, escarba y cava los repollos. A derecha, se encienden al sol unos frondosos árboles frutales, a cuya sombra se insinúa la silueta de una mujer marroquí, fecunda como la huerta, con la cosecha de un hijo en brazos y otro sentado a la vera. (*Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos*, 1944)

Y también, a la siembra:

La mujer rural presta su eficaz concurso a todos los trabajos agrícolas. Una yunta de bueyes, cuyas cabezas están preservadas del cálido sol por las clásicas pajas, tira del primitivo arado, que rinde en función del energético brazo, que le hunde y obliga. La mujer sigue detrás, por los surcos, lanzando a voleo la semilla, en la tierra arañada. Unas crías de cigüeñas contemplan con trazas de críticos la labor en marcha; pero bien pronto picotearán los granos esparcidos, mientras otras, que revolotean, vienen a posarse. Al fondo se extiende la dilatada llanura, sin otras manchas verdes que las de la mala hierba; única feraz<sup>10</sup>. (Martín, 2007, p. 98)



Fig. 202-203. Sellos dedicados a “La Siembra” y “La Trilla”.

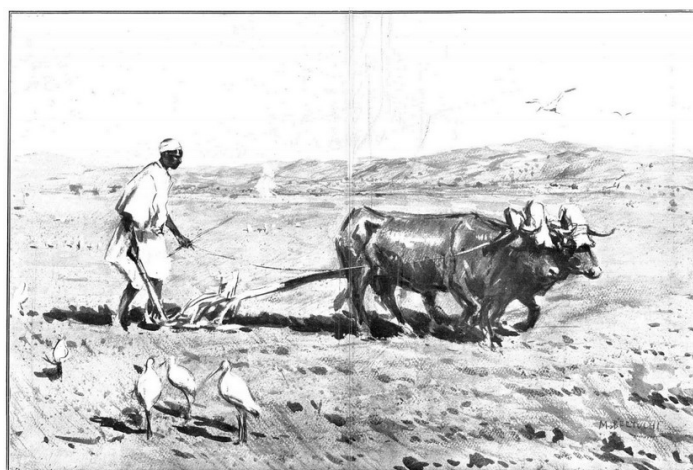


Fig. 204. Ilustración publicada en *África. Revista de Tropas Coloniales*, 1926.

10 Martín Corrales, E. (2007). “Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912-1956)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, pp. 83-107.



Precisamente, a propósito de esta emisión de sellos del Protectorado, el cronista Eliseo Bermudo Soriano anotaría en un artículo titulado “El Marruecos visto por Bertuchi” publicado en el *Alcázar* de Madrid, el 21 junio de 1944, sus impresiones sobre la serie en cuestión, enunciando que hablar del pintor granadino “es recorrer todo un ciclo marroquí”:

[...] La más reciente obra del artista, las viñetas que reproducimos, atestiguan todo. El sello de Correos ha tenido siempre feliz interpretación para Bertuchi, que ha sabido extraer de los más variados y típicos motivos el tema fundamental para su obra. Ved, por ejemplo, a ese pastor y a su rebaño apretujado; al huertano que, afanoso, abre surcos con su azada, mientras que al fondo se descubre la vieja noria árabe, accionada por un pollino; esta escena de la siembra: una yunta de bueyes y el picoteo de las cigüeñas sobre los granos que, a voleo, reparte la mora sobre la tierra arañada; o este otro cuadro de la trilla, donde, bajo el sol fuerte y pegajoso, tres caballos, dedicados a dar vuelta por la era, separan con sus pisada el grano de la espiga... Típicas escenas rurales, captadas con sencillez, plenas de animación, gracias al pincel brujo de Bertuchi.

[...] nuestro artista ha podido convertirse en visionario al impregnar con una especie de emoción fantástica sus mejores obras, llegar a lo más hondo del alma de un pueblo. A través de la obra de Bertuchi, Marruecos en todos los planos, la gente ha aprendido a desentrañar un mundo ignorado entre sus ciudades blancas y, no obstante, singular y emotivo como pocos.

Este último itinerario pictórico y popular de Bertuchi -los sellos de Correos- nos trae a la imaginación el país visto y soñado. Nos lo trae a través de lo que en él más vale: al compás de su vida campesina, esencia racial de este pintoresco Marruecos, prendido en las ilusiones de España<sup>11</sup>. ( Bermudo, 1944)

Todas estas manifestaciones, tanto plásticas como literarias, no pueden considerarse meramente anecdóticas, sino que nos revelan una determinada posición oficial por parte

---

11 Bermudo, E. (21 junio 1944). El Marruecos visto por Bertuchi. *Diario Alcázar*. Madrid.

de las autoridades hacia el Marruecos colonial, no suponiendo ineludiblemente, en términos de Amelina Correa Ramón, “un calco o fotocopia de los problemas sociales que están, sin embargo, en la base de la refiguración artística de la realidad”<sup>12</sup>. (Correa, 2007)

A pesar de que el estado colonial buscó publicitar el remozamiento de determinadas políticas a través de estos sellos postales y de los mensajes simbólicos que éstos contenían, queda de manifiesto pues a la vista de estos documentos expuestos, que el indudable “peso del tradicionalismo” (Martín, 2007, p. 93) seguía destiñendo la imagen que se ofrecía del país colonizado.

En este sentido, como apunta Joan Nogué, será ésta “la imagen del Marruecos colonial español imperante, la imagen que inspirará la política oficial española durante toda la época del Protectorado (1912-1956), y muy especialmente a partir de 1940 con la instauración de la dictadura franquista”<sup>13</sup>. (Nogué, 1996, p. 104)

Así pues, hay que tener muy presente que, las autoridades españolas del Protectorado fomentaron una imagen idealizada de Marruecos, en la que priorizaron las formas de vida tradicionales de las ciudades (artesanos, vendedores, paseantes, etc.) y del ámbito rural e industrial (agricultores, pastores, pescadores, etc.), “todas ellas enmarcadas en un clima pacífico, laborioso y pulcro” (Martín, 2007, p. 105). Esta argumentación tendría sus implicaciones plásticas sobre la estudiada puesta en escena visual dentro del plano compositivo del sello, en la que los gestos y las acciones de los “figurantes” debían reflejar con la mayor verosimilitud posible, el discurso colonial trazado por la campaña propagandística, sobre un espacio homogéneo y constante de elementos y personajes en el escenario del Protectorado proyectado en el pequeño adminículo representado por el sello postal.

---

12 Correa, A. (2007). “Entre oasis y desierto”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 37-1. Recuperado de <http://mcv.revues.org/2922>

13 Nogué, J., Albet, A., García, M. D. & Riudor, L. (1996). *Orientalisme, colonialisme i gènere. El Marroc sensual i fanàtic d'Aurora Beltrana*. Documents d'Anàlisi. Geogràfica, núm. 29, pp. 87-107. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/41759/52607>

No obstante, llegados a este punto, debemos cuestionarnos por qué el discurso generado por las autoridades coloniales, concretamente en estos años, hicieron más hincapié en el potencial industrial de Marruecos, ¿cuál fue el motivo por el que el planteamiento visual y textual se condujo en una dirección en la que primaba una estampa costumbrista (urbana y rural) de estas tierras magrebíes? La respuesta hemos de localizarla en el complicado contexto económico por el que transcurría la Península en la época autárquica. Motivo éste por el que, como sostiene Eloy Martín Corrales,

se potenciara todo lo posible la producción marroquí (agrícola e industrial) para abastecer a la metrópoli (especialmente de productos alimenticios, de materias primas y de productos semielaborados). Había que testimoniar que se hacían esfuerzos en la modernización de Marruecos para que la campaña propagandística hacia los países árabes, en la que la «hermandad» hispano-marroquí e hispano-árabe desempeñaban una labor fundamental, fuera lo suficientemente verosímil. Un hecho indispensable para un régimen aislado internacionalmente. (Martín, 2007, p.104)

José Luis Villanova nos esclarece que tras la pacificación, el desarrollo de la acción «civilizadora» en los ámbitos social (sanidad y educación) y económico (infraestructuras viarias, colonización, agricultura y ganadería, repoblación forestal, establecimiento de impuestos, equipamientos, etc.) adquirió una mayor importancia, pues se trataba de una tarea que serviría para mostrar a los marroquíes las ventajas del Protectorado y que, paralelamente, proporcionaría beneficios políticos a España y económicos a determinadas personas y sociedades españolas: el crecimiento económico era de gran utilidad «para abrir recíprocos mercados a las necesidades de España».<sup>14</sup>. (Villanova, 2012, p. 180)

La presentación de Marruecos en las distintas Exposiciones y Ferias, así como la imagen del país y de sus habitantes que ofrecieron las autoridades coloniales proyectada

---

14 Villanova, J.L. (2012). “Los interventores del protectorado español en Marruecos: los principales agentes del desarrollo de la política colonial” en *Revista de Historia Militar*, año LVI, núm. extraordinario dedicado al Centenario del Protectorado en Marruecos. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 135-161.

en el servicio postal, se concretó en una imagen muy homogénea de los marroquíes. En este sentido, Martín Corrales apunta que se trató de “una imagen en la que, dejando claro en todo momento la superioridad de la nación «protectora», impregnada de un claro paternalismo, el marroquí aparece tratado con cierto respeto”. (Martín, 2007, pp. 103-104)

Una consideración que es reflejada en las comunicaciones plásticas realizadas por Bertuchi donde es apreciable que, aunque sus “gentes” no son representadas excesivamente engalanadas, es oportuno señalar que, tomando las palabras de Gómez Barceló (2000, p. 90), “pocas veces aparecen humilladas -pero sí dignas-, ni ante la carga de leña que haría doblar la cerviz al más duro de los campesinos, ni ante la esposa caminando con sus pequeños, mientras el esposo, delante, pasea airoso sobre la bestia”.

Atendiendo ahora a cuestiones relacionadas con el esquema compositivo que presentan el conjunto de estas emisiones filatélicas, de manera generalizada constatamos que ofrecen una uniforme distribución estructural. El marco físico de representación del sello es la unidad física que da sentido a los encuadres. Todo lo que está dentro del plano visual del sello adquiere valor de escena paradigmática que se propone al espectador como el universo bertuchiano que ha de ser descifrado en sus microestructuras de paisajes, personas y objetos. De manera que, como nos sugiere Lorenzo Vilches, “el encuadre delimita el espacio representado instalando una diferencia (que puede ser una ruptura simbólica) entre el *campo* como espacio visible y el fuera de *campo* como espacio invisible”<sup>15</sup>. (Vilches, 1984, p. 113)

Todos los sellos presentan unos determinados elementos comunes, reflejando las características formales de estas emisiones: retícula-ventana encuadrando cada secuencia escénica, con predominio del formato horizontal; numeral y unidad monetaria<sup>16</sup> integrados en estructuras compositivas octogonales irregulares situadas en las esquinas inferiores izquierda y derecha, respectivamente, presentando el mismo

---

15 Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.

16 El valor facial aparecerá representado por la abreviatura de la palabra “céntimo”, siendo la abreviatura del tipo “CTS” y “CTO”; y por la abreviatura de la palabra “peseta”, siendo del tipo “PTA” y “PTS”.

color de fondo del papel sobre el que está estampado el sello; iconografía monotemática de “estampas costumbristas”, donde destaca la presencia humana como argumento matriz; leyenda “CORREOS-MARRUECOS PROTECTORADO ESPAÑOL<sup>17</sup>” en letras capitales latinas, con una tipografía de fuente romana; y también en letras árabes, ambas de color beig, insertadas en una cartela acotada por las dos estructuras octogonales anteriormente referidas, y siempre situada en la zona inferior de la composición del sello, actuando como línea de base a la ilustración; pie del sello, en letras capitales de palo seco en color oscuro; con el nombre del artista “M. BERTUCHI” en la derecha, casa impresora en el centro “RIEUSSET S.A.- HERALMI” y título del sello en la izquierda.

Respecto al elemento retícula-ventana, debemos constatar una apreciación respecto al marco diseñado en la serie destinada a la “Artesanía”, en comparación con los empleados en las otras series como, la “Agricultura”, el “Comercio” y, la “Caza y pesca”. El dibujo del marco que envuelve las imágenes será desigual para cada sello emitido en la serie de la “Artesanía”, siendo concebido por el diseñador como un elemento estructural diferenciador entre las distintas series emitidas con esta temática. También es interesante apuntar que, el diseño de la retícula, dependiendo del año de la emisión, irá evolucionando en un planteamiento gráfico cada vez más sintético y alejado de la minuciosidad ornamental que caracteriza a la primeras series emitidas en 1944 y 1946, respectivamente. De toda la filatelia bertuchiana, según nuestro criterio, la dedicada a la “Artesanía” es la emisión con el diseño de retícula más original, junto con los elaborados en los sellos pertenecientes a 1928 (fig. 205-207).

---

17 En la serie referente al “Comercio”, la leyenda se sustituirá por “MARRUECOS PROTECTORADO ESPAÑOL” en grafía latina y árabe con idéntica tipografía que en las series citadas; omitiéndose la palabra “CORREOS”. En este caso, la palabra “Marruecos” presentará mayor espaciado entre las letras.



Fig. 205. Diseño de retícula de la emisión dedicada a la *Artesanía*.. Diferentes diseños ornamentales de frisos verticales empleados en esta serie.

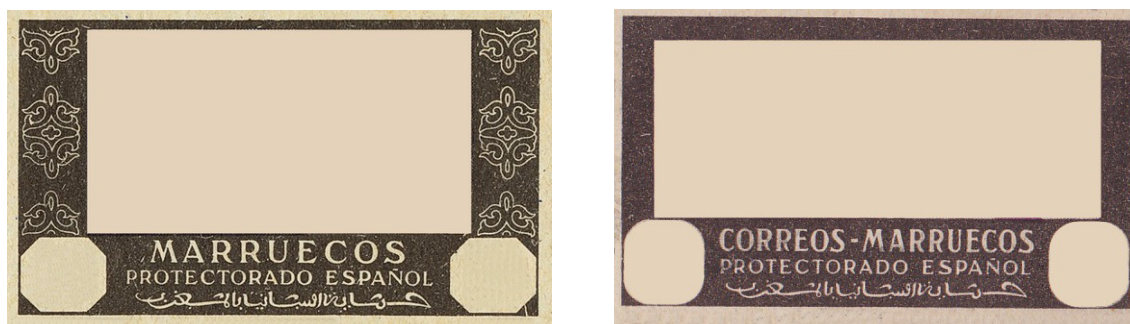


Fig. 206. Diseño de retícula de la emisión dedicada al *Comercio* (izq.). Diseño de retícula de la emisión dedicada a la *Caza y pesca* (dcha.). Nótese como las aristas de la estructura destinada al valor facial pierden la forma octogonal tornándose redondeadas.



Fig. 207. Diseño de retícula de la emisión dedicada a la *Agricultura*.

Concretamente, en la serie dedicada a la “Artesanía”(fig. 208-209), la percepción del espacio visual es aprehendido a través de los límites del marco compositivo del sello, que determina las diferentes secuencias fragmentadas: un estudiado montaje casi fílmico, con diversidad de “escenas costumbristas”, que nos recuerdan aquellas largas series de diminutas tiendas o bakalitos de Tetuán incrustadas en las paredes, simbolizando genuinos “estuches de labor”, en los que el artesano se consagra en su arte y oficio.

Los diversos sellos, como si de opuestos zocos se trataran, uno para cada oficio o artesanía, nos evocan el mundo corporativo de los antiguos gremios medievales. A través de esta crónica filatélica, tenemos la impresión de como Bertuchi, transformado en un verdadero cicerone, nos descubre y guía por las actividades artesanales marroquíes de los zocos de herreros, alfareros, caldereros, babucheros, tintoreros, tejedoras, carpinteros, sederos...; pudiendo apreciarse que, como evidencia José Luís Gómez Barceló (2000, p. 90), “todas las profesiones y oficios de Marruecos están en sus obras, gentes anónimas que trabajan como hace mil años, como dentro de mil años”<sup>18</sup>.



Fig. 208. Serie completa de la *Artesanía*, 1946. (Catálogo Edifil 2015).

18 Gómez Barceló, J. L. (2000). “Mariano Bertuchi: cuando el pintor vence al cronista”, en *Mariano Bertuchi Pintor de Marruecos*, pp. 83-91.

En el diseño gráfico aplicado a esta serie filatélica, destaca el pródigo repertorio ornamental de los frisos verticales que delimitan la ilustración y, el juego de contraste cromático generado por el color del marco en oposición al color de la escena; adaptándose a la estructura-bastidor que enmarca cada sello respectivamente y componiendo un auténtico muestrario estético de indiscutible reminiscencias árabes.

Este repertorio de disciplinas industriales, en palabras del propio Mariano Bertuchi pronunciadas en el Congreso Hispano Marroquí celebrado en Madrid en el año 1930 registradas por J. Venero, fue objeto por parte de las autoridades coloniales de un especial interés, no sólo por ser expresión de la idiosincrasia del país, sino como fuente de beneficios económicos:

Las artes industriales del país no están limitadas a las ciudades, de las que constituye Tetuán con su Escuela y con sus talleres privados el mejor exponente, sino que viven en las cabilas con cierta pujanza y con caracteres particulares de técnica y expresión. Tagsut, pequeña tribu berberisca de la Confederación Senhaya, próxima a la frontera, se distingue por su actividad industrial y artística. En sus aduares que vienen a ser colmenas laboriosas, abundan extraordinariamente los maestros artífices que trabajan con rara perfección y extraordinario buen gusto el cuero bordado y labrado, herrería, forja, incrustaciones en plata, joyería de tipo bereber y otras industrias que son muy apreciadas y buscadas particularmente en el Marruecos francés, región de Fez, donde por su proximidad tienen aquellas su natural salida.

Todas estas manifestaciones artístico-industriales deben ser tenidas presentes por las autoridades superiores tanto del Protectorado como de la nación protectora para sostenerlas y alertarlas no solamente como expresión de un temperamento en los naturales del país, sino como fuente de ingresos, ya que por tratarse de una producción típica no constituye motivo de competencia para las nacionales. (Bertuchi, 1930 citado en Venero, s.f, pp. 6-7)





Fig. 209. Serie *Artesanía*, 1946.

La serie dedicada a la “Artesanía” se emitió en marzo de 1946, con una tirada de 20.000 ejemplares siendo los títulos de los motivos: *Alfareros*, *Tintoreros*, *Herreros*, *Babucheros*, *Tejedores de alfombras* y *Caldereros*. Los sellos fueron emitidos con los siguientes valores faciales y en variadas gamas cromáticas: *Alfareros*, 1c. violeta y castaño, 10 c. naranja y azul, y 25 c. verde y azul; *Tintoreros*, 2 c. verde oscuro y sepia, 15 c. azul y verde, y 45 c. negro y rosa; *Herreros*, 40 c. azul y castaño, *Babucheros*, 1 p. verde oscuro y azul, *Caldereros*, 10 p. azul oscuro y pizarra, *Tejedores de alfombras*, 2,50 p. naranja y verde.



Fig. 210. Serie *Comercio*, 1948.

La emisión dedicada al “Comercio” (fig. 210-211) entró en circulación el 1 de enero de 1948 con una tirada de 40.000 ejemplares, siendo sus motivos los citados a continuación: *Comercio por ferrocarril*, *Comercio por carretera*, *Zoco en la ciudad*, *Zoco en el campo*, *La caravana* y *Comercio marítimo*. Los sellos fueron emitidos con

los siguientes valores faciales y en variadas gamas cromáticas: *Comercio por ferrocarril*, 2 c. violeta y sepia, 2,50 p. castaño lila y verde; *Comercio por carretera*, 5 c. carmín vinoso y lila, 35 c. ultramar y negro; *Zoco en la ciudad*, 15 c. azul y verde, 70 c. verde oscuro y azul; *Zoco en el campo*, 25 c. negro y verde azul, 90 c. carmín y gris; *La caravana* 50 c. rojo anaranjado y lila, 1 p. azul oscuro y lila; *Comercio marítimo*, 10 p. negro y azul.



Fig. 211. Serie *Comercio*, 1948.

La emisión dedicada a la “Caza y Pesca” se dispuso en circulación el 1 de enero de 1951 con una tirada de 60.000 ejemplares, siendo los motivos: *La montería*, *Cazadores*, *Pescadores* y *El carabo*. Los sellos fueron emitidos con los siguientes valores faciales y en variadas gamas cromáticas: *La montería*, 5 c. castaño y lila, 50 c. verde y negro; *Cazadores*, 10 c. carmín y verde, 1 p. ultramar y lila; *Pescadores*, 5 p. castaño y azul; *El carabo*, 10 p. verde y violeta.

### **2.4.7.- Los sellos como instrumento de propaganda social:**

#### **La imagen de la mujer en los sellos del Protectorado Español en Marruecos.**

A principios de la segunda década del siglo XX, Bertuchi se transformará también en un “genuino antropólogo del alma y de las cosas de Marruecos” (Abad, 2000, p. 98), proyectando unas series de sellos en los que reflejará la “esencia social” de los habitantes de la ZPEM a través de sus costumbres y tradiciones, componiendo todas ellas un ejemplar “corpus antropológico-filatélico”. (Hernández, 2013, p. 51)

En su microscópica y sosegada crónica visual, hará desfilar por sus sellos, a hombres y mujeres -aunque éstas en una mínima proporción-, “que como seres sociales no sólo trabajan” (Barceló, 2000, p. 90), también caminan hacia el zoco, celebran sus ceremonias religiosas, se dirigen a la romería, toman el té, conversan con los vecinos en cualquier rincón del zoco, se transforman en ágiles jinetes “corriendo la pólvora”, disfrutan contemplando un atardecer sobre las azoteas, o deambulan entre la figura del aguador, el narrador de cuentos o los encantadores de serpientes; representaciones gráficas, algunas de ellas, en sintonía con los tópicos sobre el pueblo marroquí.

Bajo el epígrafe de “Tipos indígenas”(fig. 212), la emisión de 1952, plasmará todo ese conjunto de escenas costumbristas, siendo compuesta por los siguientes catorce motivos: *Corriendo la pólvora, Caballos de respeto, Pascua Grande, Camino del Zoco, Las cofradías, La ofrenda, Harkeños, Moras en las azoteas, Haciendo el té, La boda, La romería, Narrador de cuentos, Rincón del zoco y (urgente) Caballista.*

La emisión “Tipos indígenas”, se caracteriza por el diseño apaisado de la totalidad de sus sellos, que presentan por vez primera, un minimalista marco con el que fija en su interior la imagen reproducida, el mensaje textual y el valor facial. La retícula es empleada en varias tonalidades cromáticas según el motivo, éste siempre en un matiz de color opuesto, generándose visualmente un atrayente juego de contrastes cromáticos. Así, apreciamos el fino listón que sirve de bastidor a las estampaciones en color azul

sobre la ilustración en color castaño, castaño sobre rosa, negro sobre verde, verde sobre lila rosado, rojo sobre azul celeste, oliva y naranja, carmín sobre rojo, rosa sobre verde grisáceo, violeta sobre azul ultramar, violeta sobre malva, azul sobre castaño, carmín sobre azul o verde sobre negro, entre otros.



Fig. 212. Serie “Tipos indígenas”. 1952.

Ese Marruecos visto por Bertuchi en las estampaciones filatélicas será descrito acertadamente por el periodista Eliseo Bermudo Soriano en las páginas del *Diario Alcázar* con motivo de la puesta en circulación al público de esta emisión, el cual da en la clave con la esencia del mensaje comunicativo de la obra bertuchiana, cuando señala que ésta representa una perfecta simbiosis entre las dos culturas superpuestas aún existentes en Marruecos, llegando incluso a comparar su obra con un “film animado”:

Nos basta examinar su obra, amplia y concisa al mismo tiempo, para darnos cuenta exacta de esta su pasión africana, traducida a través de sus geniales creaciones a lo actual y español. El pintor, íntimo y sugestivo, nos ha ofrecido un “mundo marroquí” lleno de vitalidad, clásico, desbordado en su propia esencia racial, pintoresco o emotivo si se quiere, pero infundido por una personalidad vigorosa que, desde luego, constituye su expresión más certera.

A través de la obra de Bertuchi, tipos, paisajes, ciudades, etc., hay siempre una sensación de reencuentro. El artista ha sabido escarbar en los motivos esenciales, y el color, la alegre combinación de todas las cosas costumbristas, han servido con creces a su afán. Existe aún en Marruecos dos culturas superpuestas: hay un mundo ignoto y clásico; otro, real y palpable, y Mariano Bertuchi, “ojo avizor”, ha descubierto en la conjunción de estos dos mundos, envueltos por el mismo éxtasis, la personalidad más atrayente de un pueblo.

La pintura de Bertuchi, alada y maravillosa, calca fielmente al país marroquí. [...] Mariano Bertuchi, como Fortuny, Delacroix, Tapiró y tantos otros, ha sabido “atrapar” desde el primer momento toda la gracia, belleza y ese “misterio” inefables del mundo marroquí, siendo su intérprete y popularizando también su “geografía pintoresca”. Sin entender a Bertuchi, mago y artista, no podríamos “descubrir” a Marruecos, ni hurgar tampoco en sus costumbres más puras y esenciales. La obra de Bertuchi es un film animado que, actual y palpitante, concentra nuestro máximo interés<sup>1</sup>. (Bermudo, 1944)

En estas propuestas estéticas enmarcadas especialmente dentro de la actividad filatélica colonialista española, es posible detectar sutilmente la influencia de esa visión que Occidente elaboró sobre Oriente. Los sellos, como soporte comunicativo gráfico, “lejos de pretender ser un relato de exotismo cercano a los elaborados por los viajeros románticos europeos del siglo XIX”, tienden a ser, como sostiene M. Barragán (2011), “una reflexión más polisémica sobre la realidad colonial”<sup>2</sup>, con pretensiones de objetividad casi próximas a la fotografía.

Matizando la cuestión, en la elección de determinadas ilustraciones dentro de este repertorio filatélico, seguimos advirtiendo la fascinación de lo distinto y de lo exótico que ofrecen las ciudades marroquíes ante la observación occidental. La mirada de Bertuchi persiste en reproducir, algunos de los tópicos y estereotipos más extendidos sobre Oriente: la costumbre de la afición “el correr la pólvora” (fig. 213-214), el ceremonial rito del té, la sugestiva mímica del narrador de cuentos (fig. 215-216) o el tipismo de la indumentaria de los distintos grupos étnicos. Estampas que el diseñador también plasmó en otros soportes comunicativos, como en sus lienzos, postales, portadas e ilustraciones gráficas. En cualquier caso, la visión de Bertuchi no es del todo neutra y cuando se examinan con detalle los documentos filatélicos podemos detectar una cierta intencionalidad en su mirada.

---

1 Bermudo-Soriano, E. (21 junio 1944). “El Marruecos visto por Bertuchi” en *Diario Alcázar*. Madrid. (Documentación archivo: Colecc. José Abad).

2 Barragán, M. (2011). “El norte de África en el archivo fotográfico Loty”, en *La fascinación marroquí. Imágenes del norte de África en el archivo Loty*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Tres Culturas.

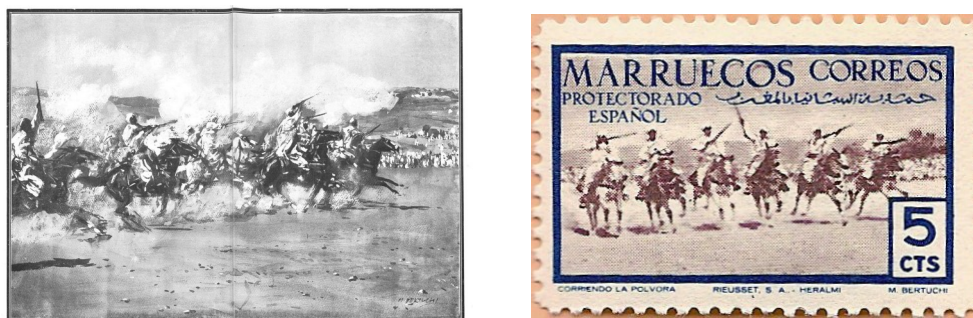


Fig. 213-214. Ilustración de M. Bertuchi publicada en *África. Revista de Tropas Coloniales*, mayo 1927 y sello *Corriendo la pólvora* perteneciente a la serie “Tipos indígenas”.



Fig. 215-216. Ilustración de M. Bertuchi publicada en *África. Revista de Tropas Coloniales*, agosto 1925 y sello *Narrador de cuentos* perteneciente a la serie “Tipos indígenas”.

Posteriormente en 1953, en el “XXV Aniversario del primer sello marroquí”, se emitirán seis motivos bajo los títulos: *Montañasas*, *Aguador* (fig. 217-218), *Montañeses*, *Moras*, *Dignatario* y (*urgente*) *Correo*.

En esta ocasión el formato variará respecto a la emisión comentada, siendo la distribución elegida la vertical para las seis estampas. Las ilustraciones, como venimos observando en la práctica totalidad de las emisiones bertuchianas analizadas hasta el momento, aparecen de nuevo enmarcadas con la característica retícula, elemento estructural transformado ya en seña de identidad de los diseños filatélicos de Bertuchi. Y de la misma manera que en la emisión de 1952, volvemos a encontrar la presencia intencionada por oposición complementaria o adyacente entre los colores, cuando en la

elección del color de la retícula y las ilustraciones se destina, por ejemplo, el color rojo anaranjado del marco sobre su complementario verde de la ilustración; el azul sobre el naranja; el verde sobre el violeta o el verde oliva sobre el naranja.



Fig. 217 (izq.). Sello *Aguador*. Fig. 218 (dcha.). Fotografía “Aguador en el Zoco. Tetuán”. Calatayud.

En el escenario de las dos mencionadas emisiones será donde evidenciamos, los primeros indicios de una iconografía representativa del protagonismo femenino en el contexto de la cotidianidad, dando así, muestra del escaso papel desempeñado por la mujer en ámbito de la filatelia proyectada por las autoridades del Protectorado español en el norte de Marruecos.

Respecto a la emisión fechada en 1952, constatamos que de una proporción de 14 valores, en cuatro aparecen mujeres, de los cuáles, en tan sólo dos ejercen como protagonistas principales de la escena filatélica. Por tanto, un 25 % estaría dedicado al género femenino frente al 75 %, porcentaje que reflejaría la presencia masculina. En la emisión de 1953, de los seis valores que la componen solamente dos estarían dedicados a la mujer, pero esta vez con un protagonismo absoluto, hecho inusual en toda la filatelia del Protectorado español en Marruecos.

Aunque la aparición del género femenino en estas dos series sea mínima en comparación con la presentada por el género masculino, apreciación que se extiende a la filatelia del Protectorado español en su conjunto, es significativo indicar que, estas emisiones logran romper con la monótona e invariable condición de protagonismo que ostenta la figura del hombre en todas las emisiones de sellos de la colonia española.

El sello, en este caso, será el punto de referencia que nos permitirá detectar cambios y permanencias en las funciones de las mujeres marroquíes así como los modelos femeninos promulgados por la ideología colonial. En esta búsqueda de la presencia de la mujer en la filatelia bertuchiana, una de las primeras observaciones que constatamos es la diferencia de temáticas y de formas de presentación de la actividad femenina exhibida en los sellos postales. Las ilustraciones filatélicas en estas dos emisiones (1952 y 1953), representan a las mujeres marroquíes en su particular universo de cotidianidad: caminando hacia la plaza, contemplando un atardecer desde las azoteas, conversando distendidamente en un rincón del zoco o en el acto ceremonioso de su boda. No obstante, para ser más exactos, si volvemos la vista atrás, realmente la primera emisión que permite trazar conjeturas preliminares que nos apuntan hacia la existencia de una iconografía representativa del protagonismo femenino en el soporte filatélico, hemos de fecharla en 1928 con la serie “Paisajes y monumentos”, primera emisión de la ZPEM. En esta serie, de los seis valores que se emitieron, localizamos dos en los que las figuras femeninas se presentan como personajes estelares de las escenas visuales, rivalizando en protagonismo con el verdadero tema que se publicitaba, el paisaje del norte de Marruecos de las ciudades de Tetuán y Alhucemas. Aunque estos sellos podrían concebirse como precursores de una iconografía específica del protagonismo femenino, los pertenecientes a las series “Tipos indígenas” y “XXV Aniversario del primer sello marroquí”, nos muestran de una manera más explícita ese universo de la cotidianidad en el que la mujer marroquí va a desarrollar su existencia.

En el intervalo de estas dos fechas, es decir, de 1928 hasta 1952, descubrimos puntualmente como, a modo de pequeñas pinceladas casi impresionistas, Bertuchi, también mostrará en sus diseños filatélicos otros escenarios en los que la mujer se desenvolverá en trabajos relacionados con la producción agraria, la industria textil o la acción sanitaria. La evidencia de las imágenes, nos conduce a establecer las diferentes actividades en las que son representadas las mujeres, es decir, la diversidad del trabajo femenino que las autoridades coloniales han seleccionado revelarnos visualmente.

La selección de estas ilustraciones que componen los sellos nos sugieren reflexionar



sobre su simbología y los posibles mensajes portadores de la iconografía colonial, permitiéndonos apuntar posibles hipótesis interpretativas fundamentándonos en ellas. La vía de estudio<sup>3</sup> elegida ha sido analizar a las mujeres en función de cómo y dónde aparecen representadas respecto a cómo y dónde se representan a los hombres, cuestionándonos si efectivamente tuvieron el mismo protagonismo que los hombres en todas las actividades en que se las muestran en igualdad de condiciones, si monopolizaron los campos de actividad en que como tal las muestran los sellos, o si estuvieron ausentes de los niveles de lo social en las que no fueron representadas. La respuesta probablemente nos conducirá a adentrarnos en la explicación del papel desempeñado por las mujeres marroquíes en la esfera social en la época del Protectorado español. Los sellos se convierten así, como el resto de las fuentes, en un instrumento ideológico al servicio de quienes las encargan y quienes las crean, un instrumento que difundió modelos positivos, amables y eclécticos de la mujer marroquí.

En la forma de agrupar esa disyuntiva globalmente nos apoyamos en la serie de imágenes plasmadas en los sellos con el mismo tema a lo largo del período tratado. El resultado obtenido consiste en la clasificación de los documentos filatélicos en distintos apartados, intentando conseguir un orden temático. De este modo, se han establecido los siguientes modelos: mujeres en su espacio privado, mujeres en un entorno público, mujeres en actividades agrarias, mujeres en el sector textil y mujeres en acciones sanitarias; que a continuación nos trasladamos a analizar<sup>4</sup>.

---

3 Para la clasificación de los arquetipos femeninos en función de su representación nos hemos basado en varios de los modelos propuestos por Fernández, A. (1997). *Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres*. Arte, Individuo y Sociedad, nº 9. Madrid: Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.

4 Sugerimos, al igual que señalan María del Carmen y Manuel Utande (1992, p. 329), que en la proyección de un estudio más pormenorizado y amplio de la obra de Mariano Bertuchi, deberían de proyectarse futuras investigaciones que abarcaran el examen de los “protagonistas” de sus obras y de la proporción que cada uno de ellos representa en el conjunto de sus comunicaciones.

**Modelo 1: mujeres en su espacio privado.**

Fig. 219. Sello “Moras en las azoteas” perteneciente a la Serie *Tipos indígenas*. 1952.

El primer sello de la filatelia bertuchiana, que simboliza plásticamente el universo privado de la mujer marroquí es el sello titulado *Moras en las azoteas* (fig. 219), perteneciente a la serie “Tipos indígenas” editada el 15 de marzo de 1952. La ilustración que conforma el diseño del sello, impresa en color verde grisáceo, está enmarcada por un pragmático marco de color rojo, contribuyendo a que el punto de atracción visual se dirija hacia el interior de la composición. Tras la retícula, se desarrolla la escena, con la pretensión de no ser otra cosa que el resultado de una mirada cotidiana. En un primer plano, destaca la figura femenina sentada sobre la balconada que, con laxitud estatuaria se erige de perfil oteando hacia su derecha, en actitud contemplativa.

Con su rostro al descubierto, ataviada con vestimenta y accesorios reveladores de la feminidad marroquí, dirige su mirada hacia otro espacio, hacia otro universo alejado en el que se desdibujan un grupo de figuras erguidas o sentadas sobre azoteas contiguas. Junto al citado personaje femenino, a su derecha, una sutil figura alzada de niña, a la que sólo se aprecia de tres cuartos, y al que el balcón también servirá de apoyo. La lectura visual de la parcela de balconada, que se presenta en forma de cuña triangular, finaliza con varios elementos accesorios situados a la derecha de la misma, una maceta y un jarrón, que terminan por sellar la perfecta escenografía del improvisado escenario de la azotea.

Tras la balconada, en un segundo plano, se aprecia un fragmento de la arquitectura escénica de la ciudad -que bien podría ser Tetuán-; sólo interrumpida por la vertical dibujada del alminar, actuando como centro geométrico de la composición; y por las montañas delimitadas en la lejanía. Las diagonales generadas por la balconada y las montañas, trazaran un juego de líneas en zig-zag interfiriendo en la monótona horizontalidad, que hubiera predominado absolutamente en la secuencia, sin esta maniobra compositiva. El formato del sello, al ser apaisado, produce una mayor impresión de las dimensiones y profundidad de la azotea; acentuando de la misma manera, la sensación de soledad que transmiten las figuras situadas en el espacio escénico representado por las azoteas, escenario tranquilo y silencioso que parece estar diseñado para la conversación y la mirada.

En un tercer plano, a un nivel ascensional en el margen superior central, se dispone la leyenda “MARRUECOS CORREOS”, en letras capitales latinas, con una tipografía de fuente romana con serif. Las letras de la palabra “Marruecos” aparecen ligeramente más distendidas que las de la palabra “Correos”, presentando un relativo grado de contraste entre los brazos y los trazos principales, al igual que los ejes inclinados de las letras redondeadas. A continuación, en una segunda línea de lectura horizontal, “PROTECTORADO ESPAÑOL”, en letras capitales latinas y árabes, con idéntica tipografía pero de menor tamaño. El valor facial se muestra flanqueado por la abreviatura de la palabra “céntimo”, siendo la abreviatura del tipo “CTS”; y el numeral, cuyo valor es “50”, insertados en el mismo espacio rectangular, situado en la esquina inferior derecha. Ambos de color rojo sobre un fondo neutro en tono claro.

Externamente a la imagen, debajo del marco, el pie de imprenta incluye en la izquierda, el título del sello, “MORAS EN LAS AZOTEAS”; en la parte central, la casa impresora, “RIEUSSET, S.A. - HERALMI”; y el nombre del diseñador ilustrador “M. BERTUCHI”, en la derecha. La tipografía destinada en el pie de imprenta será una fuente de palo seco. Todos los elementos textuales compartirán el mismo tono de color rojo que el marco que encuadra al sello.

En un alarde de sincretismo estructural, Bertuchi logra una perfecta simbiosis comunicativa desde el punto de vista del diseño, donde imagen y elementos textuales, se acomodan de un modo insuperable en la diminuta superficie que confecciona el sello.



Fig. 219. Boceto a lápiz del sello “Moras en las azoteas”. Imagen fotográfica. (Colecc. J. Abad)

El sello *Moras en las azoteas*, es un excelente testimonio visual de como se abre paso la presencia femenina como verdadera protagonista en el discurso gráfico filatélico bertuchiano. Por *presencia* indicamos, como nos sugiere Valeriano Bozal “algo más que el simple «estar» de una figura”, nos referimos a un estar afirmativo y categórico, “que muchas veces nos interpela, que convierte la figura, no su actividad más o menos anecdótica, en el motivo principal de la obra y hace de los aspectos circunstanciales -decorativos, ornamentales, localización...- factores que contribuyen a esa afirmación<sup>5</sup>”. (Bozal, 2003, p. 81)

Así pues, las femeninas son figuras que componen ese mundo cotidiano marroquí visto desde las atalayas que simbolizan las azoteas, no sus meros habitantes. Un universo femenino proyectado en el microcosmos plástico contenido por los límites del soporte filatélico.

5 Bozal, V. (2003). “Las señoritas de Picasso” en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp.78-94.

“Moras en las azoteas”, estampa sugestiva que nos recuerda al Marruecos íntimo captado por el fotógrafo Gabriel Veyre<sup>6</sup> en sus casi pictóricas fotografías, destila cierto aire finisecular, evocando compositivamente pinturas de principios de siglo como *La Terrasa* (1891) (fig. 220), de Joaquín Vayreda. Ambas comunicaciones gráfico-plásticas nos muestran, siguiendo el planteamiento de M. López (2003, p. 14), “ese ámbito privado y acotado donde la mujer debía desarrollar su existencia; el borde de la balconada se transformaba en metáfora de los límites físicos y psíquicos que, de forma natural, quedaban impuestos a las mujeres”<sup>7</sup>. Este mismo concepto es también aplicable al sello “Tetuán” (fig. 227) perteneciente a la serie *Paisajes y monumentos* emitida en 1928, aunque de una manera aún más simbólica, ya que la cartela inferior que compone el marco que encuadra la ilustración servirá de base sobre la que se asienta la protagonista de la escena filatélica, como si se tratara de un balcón improvisado. El marco, en este caso, podría concebirse simbólicamente como el muro de una imaginaria balconada, que de igual modo, está delimitando los márgenes reales y psicológicos aplicados al género femenino.

En este sentido, es conveniente mencionar que, como continúa señalando la citada autora, los artistas, los escritores e los ilustradores gráficos de fin de siglo difundieron a través de los nuevos medios de comunicación de masas esa conciencia colectiva teñida del “discurso de la domesticidad”, plasmando en lienzos, prensa ilustrada y novela, “una imagen plástica de la mujer que, salvo excepciones, se correspondía con los arquetipos al uso”<sup>8</sup> (López, 2003, p.15). Y en este caso, el sello es paradigma, tanto en su estructura visual como en su contenido temático, respecto al papel del arte en la creación y difusión de estereotipos femeninos.

---

6 Véase por su interés la plasticidad de las imágenes fotográficas el catálogo: Jacquier, P. & Pranal, M. & Abdelouahba. (2012). *Dnas l'intimité du Maroc. Photographies de Gabriel Veyre 1901-1936*. Malika Editions.

7 López, M. (2003). *Mujeres pintadas: La imagen femenina en el arte español de fin de siglo [1890-1914] en Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp. 12-47.

8 Si el lugar de lo femenino estaba preordenado por la estructura social y «natural», era lógico que los artistas asumieran esa ordenación. Tal como apunta Linda Nochlin, imágenes de mujer «aparentemente inofensivas» reproducían los prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, que quedaban plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra. (López, 2003, pp. 15-16) en Nota: Nochlin, L. (1991). “Women, Art and Power”, en Bryson, N., Holly, M.A. & Moxey, K., *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Nueva York, Harper-Collins, pp. 14-15.



Fig. 220. Joaquín Vayreda. *La Terraza*, 1891.

Precisamente en la misma línea temática pero en otro registro, Bertuchi pintará el lienzo, curiosamente con el mismo título del cuadro del artista Vayreda, *La Terraza* (fig. 221), escena pictórica que tiene como decorado un fragmento de una terraza de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán<sup>9</sup>. En un ir y venir de sombras y luces, la calma superficie del suelo y el lenguaje silencioso de los objetos conforman el mundo privado de la mujer marroquí en esta tela. Bertuchi omite lo que podría determinar nuestra atención en el primer plano y enfoca a la mujer en el plano medio, cuya silueta de espaldas queda enmarcada por uno de los dos arcos de medio punto que componen la moldura de la puerta de entrada a la galería. Nuestra mirada se dirige irremediabilmente, hasta el plano intermedio, donde en la profundidad, se perciben los correspondientes detalles de un espacio exterior, el balcón mirador, como si de otra habitación se tratara, que sirven de refugio íntimo a la protagonista. Y en la lejanía, el telón de fondo del paisaje de las montañas tetuanés donde el sol resplandece, mientras parece sentirse el frescor de la sombra detrás del gran arco árabe de la puerta. Los dos

<sup>9</sup> Fue precisamente en la citada Escuela de Artes y Oficios de Tetuán donde Bertuchi instaló su estudio, nos detalla Joaquín Venero Javierre en un documento sin editar que poseemos gracias a la gentileza de la familia del pintor. Venero nos describe el estudio de Bertuchi como un espacio en el que “un gran arco árabe daba acceso a la sala de delineación y biblioteca particular, amueblada y decorada con exquisito gusto, pasándose luego a una bonita terraza o mirador, bien orientado, con vistas al jardín de la Escuela desde el que se dominaba toda la amplia vega del río Martín y montes cercanos a Tetuán, bellísimo panorama multicolor por el que sentíase visiblemente impresionado. De éste envidiable estudio salieron la mejores y mas numerosas obras de Bertuchi, el que tomó tal cariño a este “su alcázar” del Arte, que terminó por pasar en el mismo casi todas las horas del día, incluyendo domingos y días festivos”. (Venero, s.f, pp. 2-3)

espacios, interior y exterior, se comunican a través del gran primer plano vertical de la puerta de entrada, generando un curioso juego de perspectivas y de contrastes tonales, constituyendo una verdadera sinfonía de matices.

La figura femenina apoyada sobre la balaustrada -cuyo trazo denota su marcada predilección por la línea- en actitud contemplativa, se halla ajena ante la irrupción inesperada de un posible visitante que bien pudiera ser el espectador. Su actitud de natural reposo, encaja con la atmósfera entre sensorial y melancólica, donde desfila el tiempo, el sueño y el recuerdo a la vez. Bertuchi, al igual que en el sello “Moras en las azoteas”, compone un interior estéticamente concebido en correspondencia con la protagonista.

El tema del “interior” de la domesticidad como entorno de la figura femenina, fue un tema que nuestro biografiado trató de manera puntual, pero significativa, en su repertorio pictórico. Al menos podemos citar cinco ejemplos de narraciones pictóricas, a parte de la ya citada *La Terraza*, en las que recrea ese espacio privado en el que la mujer se desenvolvía. Entre los arquetipos de la temática de ese “interior” de la domesticidad hemos de distinguir el óleo sobre tabla, *Niñas jugando en Tetuán* (fig. 222), donde la terraza de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán vuelve a ser el marco elegido, en el que dos niñas, bajo la mirada atenta de su cuidadora, se recrean en su juego al abrigo de un sol que se empeña en irrumpir en el decorado para sustraer protagonismo a las figuras. Otro ejemplo lo hallamos en el óleo sobre tabla titulado, *Casa de campo. Tetuán*, escenario que tomó en varias ocasiones como modelo, sirviéndole de circunstancia para introducir de nuevo personajes femeninos acompañados de figuras infantiles que, sorprendidos en un momento cualquiera del día, habitan en un característico y bello entorno arquitectónico marroquí rodeado de naturaleza, al igual que en *Patio marroquí*<sup>10</sup> (1945).

---

10 Este cuadro pertenece a la colección privada del Museo de Bellas Artes de Sevilla, y recientemente ha sido expuesto al público formando parte de una exposición dedicada a la pintura de fin de siglo, en la citada entidad.

Fig. 222. *Niñas jugando en Tetuán.*Fig. 221. *La Terraza.*

Finalizando este recorrido por el repertorio plástico bertuchiano, concluiremos este ciclo con el óleo sobre lienzo que comparte título con el sello que ha inaugurado este apartado, *Azoteas. Tetuán* (1944) (fig. 223), que podría haber servido de inspiración al autor para la ilustración del sello analizado en páginas precedentes. Sobre un espectacular cielo en el atardecer tetuaní, que ilumina con múltiple matices las azoteas, se presentan provistas de ciertas comodidades y habitadas por grupos de mujeres que, acompañadas de sus hijos, conversan, toman el té o contemplan la impresionante puesta de sol; en una especie de harem, popular y no intencionado, situado ante el palacio de los Bachauat y el alminar de la mezquita de al-Aayún.

Esta comunicaciones gráfico-plásticas, más que descripciones costumbristas, representan “metáforas del inconsciente o *petit châteaux de l’âme* -pequeños castillos del alma-” (Lily Litvak, 2003, p. 61), sugiriéndonos ser una escenografía casi simbolista, ya que son imágenes de intimidad y recogimiento, sumidas en un silencio que parecen reflejar casi estados de ánimo. Los espacios pictóricos y filatélicos que



hemos señalado aluden, como ha indicado Lily Litvak refiriéndose a la pintura simbolista, pero aplicable en nuestro contexto, “a una doble percepción de la mujer: identificación íntima y distancia insalvable, que no es tan sólo física sino también psicológica”<sup>11</sup>. (Litvak, 2003, p. 64)

La atmósfera de silencio que emanan estas crónicas visuales bertuchianas no parece sólo la ausencia de sonido sino, tomando de nuevo las palabras de L. Litvak, “un medio de eliminar las apariencias para concentrarse en la esencia. A través del aislamiento y del silencio, el artista podía ignorar lo material y penetrar en lo espiritual”. (Litvak, 2003, p. 67)

La figura femenina que habita estos espacios visuales se aprecia a buena distancia del primer plano, de pie o sentada, a veces de perfil o casi vuelta de espaldas, meditando, contemplando, ocupadas en tareas domésticas e íntimas o simplemente sin ocuparse de nada; conformando todas ellas, expresiones plásticas de la esencia de la mujer marroquí en un mundo del cual es centro enigmático. Como manifiesta Lily Litvak (2013, p. 68): “Ella hace de esos recintos, aparentemente cotidianos, lugares que están entre la realidad y el sueño”; [...] un espacio interior que enlaza lo cotidiano y lo trascendente, donde lo natural se transforma en simbólico”.

En un plano paralelo, transfiriendo las fronteras de la expresión plástica, descubrimos una similar representación femenina. Concretamente, en los cuentos escritos por la escritora Carmen Martín de la Escalera<sup>12</sup> en 1945, reunidos bajo el título de *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, volumen que precisamente fue ilustrado por Mariano Bertuchi, diseñador también de la portada (fig. 224). La autora reúne en esta colección de cuentos una serie de relatos propios que “tienen en común el protagonismo de la

---

11 Litvak, L. (2013). El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp. 60-77.

12 Carmen Martín de la Escalera, durante su breve etapa como colaboradora en la revista *África*, nos especifica el investigador David Parra (2012, pp. 230-231), reflexionó acerca del papel de la mujer en la sociedad marroquí. La escritora sostenía “que la vida de aquellas mujeres no era fácil, pero advertía que no por ello se debía caer en la “vulgar opinión de que la marroquí venía a ser como una cosa”. El hecho de que esas mujeres no estuvieran generalmente rodeadas de un ambiente de ternura no significaba “atraso, salvajismo, ni ninguna de las etiquetas que suelen aplicarse”, sencillamente era “una manera más de sentir”.

mujer marroquí”. (Abad, 1999)



Fig. 223. *Azoteas. Tetuán* (1944).

Las figuras femeninas del sello “Moras en las azoteas” o de cualquier título de los lienzos citados, podrían corresponderse con alguno de los personajes femeninos (fig. 225), protagonistas o secundarios, de los relatos de Martín de la Escalera: Naima, Fatma, Saída, Zubaida, Bechira...; todas ellas, símbolo de la percepción femenina marroquí en la época colonial. Entre todos los cuentos, destacamos el titulado “Un amor triste”, cuyos párrafos iniciales nos transportan irremediabilmente a la imagen visual implícita en el citado sello, que bien podrían haber inspirado al pintor:

Se estrellaba el sol contra la deslumbrante claridad de las azoteas encaladas y las lisas paredes de las casas donde mezquinos ventanucos se ahuecaban como ojillos serenos que ni miran ni ven. La estrechas líneas de sombra pegada al pie

de los muros, los surcos negros de callejones y, como gritos de austera pasión, las torres de las mezquitas, cuadradas según exige el rito malekí, constituían el único relieve de aquella masa blancuzca desparramada a flanco de colina como un ramo de lirios caídos en un regazo.

Anulado el detalle por la violencia de la luz, la vega del río Martín confundía los tonos apagados de su escaso arbolado con el ocre verdoso de los campos en barbecho. La masa de los montes de Beni Hassan alzaba sus picos pedregosos de geométricos perfiles duramente sobre el cielo dormido, tranquilo, tenso como un palio de seda azul. Un ligero vaho empañaba sus vertientes, esfumaba las aristas, rellenaba los barrancos.

Naíma sólo veía de este conjunto luminoso el reducido cuadro que podía abarcar desde su azotea: la torre de la Mezquita Mayor, las crestas de los montes, las azoteas contiguas colocadas a distintos niveles donde temblaba blandamente la ropa puesta a secar. Se veían camisas verdes, malvas, azules, rosas, tonos suaves, pastelizados, zaragüelles naranjas, lilas, unos que parecían húmedos, otros descoloridos, *edfain*<sup>13</sup> blanquísimos y, con aires de exotismo, algunas prendas de hechura europea<sup>14</sup>. (Martín de la Escalera, 1945, p. 155)

Precisamente en el prólogo de los relatos de Martín de la Escalera escrito por Tomás García Figueras encontramos registrado en sus párrafos su impresión de la evolución social y cultural de la mujer marroquí, apreciando de un modo preciso el alcance y sentido de la misma, la cual ha sido liberada de “esa visión de exotismo oriental de que una falsa propaganda ha venido impregnándola muy hondamente”, manifestando que:

La evolución de la mujer marroquí, que en sus principios es ciudadana, ha de determinar forzosamente una incorporación más activa de la mujer a la vida social, a costa, naturalmente, de sacrificar el retraimiento en que hoy vive; la mujer marroquí proyectará su vida más hacia afuera y hoy mismo el fenómeno se observa en Marruecos despertando la indignación de los “Viejos turbantes”,

---

13 El término *edfain* corresponde al plural de *edfin*, significando túnica muy fina que se viste sobre el caftan.

14 Martín de la Escalera, C. (1945). *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*. Madrid: Institutos de Estudios Políticos. Artes Gráficas Raiclán. Barcelona.

no obstante tratarse de una tendencia que es, en su fondo, ortodoxa. Ya, en el grupo de mujeres marroquíes que pasean por las ciudades se ve una influencia muy marcada de los gustos europeos, en el vestir, en su afición a los espectáculos, a viajar, etc., que la proyectará también hacia adentro siendo cada vez más la compañera del hombre, la que llevará al hogar el gusto y el sentido de un vivir, la que colaborará activamente con el padre en la educación de los hijos, la que participará, cada vez más, en la vida espiritual del hombre. Esta evolución ciudadana habrá de ejercer después positiva influencia en la de la mujer campesina<sup>15</sup>. (Figueras, 1945, p. 14)

Una de las intencionalidades del libro, nos evidencia García Figueras, que reflejaba una realidad de la relaciones de España y Marruecos, era contribuir al desvanecimiento de la visión deformada que se tenía de Oriente a través “de ese tinte irreal de exotismo y de cosa oriental que ha venido desfigurándolo” (Figueras, 1945, p.16), testimoniando que:

Las circunstancias en que ha vivido socialmente la mujer marroquí, han tenido forzosamente que influir en su situación actual: encerradas en sus casas árabes que no miran afuera, sometidas a un régimen riguroso de relaciones sociales, casadas en general muy jóvenes sin conocer, y menos tratar al que ha de ser su esposo, sin ser, en el aspecto en que nuestra sociedad lo comprende, la compañera del hombre, sin posibilidad de formación especial para serlo, sin poder por ello para participar en sus afanes y en sus tareas, sin otras distracciones que la limitada expansión de los atardeceres en las altas azoteas en las que las jóvenes hablan y ríen, y las temporadas campestres en las huertas bellísimas de Tetuán, es lógico que la mujer marroquí ciudadana haya vivido encerrada en sí misma, en su arreglo, en su vestir, en sus joyas, en sus hijos; es lógico también que hayan pesado sobre ellas las supersticiones, las leyendas fantásticas, oídas en el hogar a las madres, a los parientes de mayor edad, a las esclavas y que sean exigentes en el rito social de las visitas y de los actos

---

15 G. Figueras, T. (1945). Prólogo a Martín de la Escalera, C. (1945). *Fatma cuentos de mujeres marroquíes*. Madrid: Institutos de Estudios Políticos. Artes Gráficas Raiclán. Barcelona, pp. 11-17.

sociales que congregan a las mujeres marroquíes. (Figueras, 1945, pp. 14-15)

España y Marruecos necesitaban conocerse “intensa y profundamente”, expresaba G. Figueras en su preámbulo al citado libro, como correspondía a “la acción fraternal” que ambos países debían desarrollar, “una de cuyas facetas más importantes ha de ser la evolución de la mujer marroquí” (Figueras, 1945, pp.17), o matizando el argumento, la visión occidental de la evolución de la mujer marroquí que se edificó en el proyecto colonial.



Fig. 225. (dcha.). Ilustración realizada por Mariano Bertuchi, para el capítulo titulado “La Cherifa” perteneciente al libro *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, p. 62. Fig. 226. (izq.). “Una rifeña”, portada de *África. Revista de Tropa Coloniales*. Septiembre, 1926.



Fig. 227. Sello *Tetuán* (E117) perteneciente a la serie “Paisajes y monumentos”, 1928.

Cuando dirigimos una mirada más atenta a estos fragmentos del archivo gráfico-plástico bertuchiano encontramos matices que singularizan el conjunto de las comunicaciones: la peculiar silueta de la mujer marroquí plasmada en estas obras da la impresión de ser la misma figura protagonista. Por sus correspondencias formales parecen responder al mismo arquetipo de mujer: todas con su rostro descubierto, su cabello recogido cubierto con un pañuelo, grandes pendientes en forma de aro, vestidas con la misma indumentaria, sus peculiares *edfain* y sus inconfundibles babuchas. Podría tratarse de un modelo de mujer, por sus elementos identificativos, prototípico de la zona del Rif (fig. 227), que de manera esporádica se muestran retratadas en fotografías que ejercieron como ilustración en *África. Revista de Tropas Coloniales*. Asimismo, volveremos a localizar a una figura de mujer muy similar en una ilustración (fig. 226) que se utilizó de portada para la citada publicación, en su número de septiembre de 1926, tratándose del único diseño de portada para esta publicación compuesto por Bertuchi, en el que el protagonismo femenino es absoluto. La estampa se caracteriza por un sintético diseño, en el que destaca en un primer plano la categórica figura de mujer que, vestida con un luminoso *edfin* de color amarillo y un pañuelo en tonos rojizos que envuelve sus cabellos, ejerce de eje geométrico a la composición. Tras ella en un segundo plano, la figura de un animal, un ternero, cuya horizontalidad fracciona visualmente la vertical trazada por el cuerpo de la mujer, que porta en su mano izquierda una vasija con decoración marroquí. Ambas figuras contrastan con el

gran plano azul de fondo y el escueto fragmento del plano del suelo en el margen inferior de la escenografía.

Estableciendo una comparación con los dos marcos cronológicos distintos, por una parte 1926 (ilustración de portada) y 1928 (los sellos de la serie *Paisajes y monumentos*); y por otra, las fechas de emisión de las series de 1952 y 1953; comprobamos que la representación iconográfica de la mujer no refleja ninguna evolución formalmente, a pesar del transcurso de tiempo.

Pero no será ésta la única ilustración de portada dedicada íntegramente a la mujer efectuada por el diseñador. En el mismo año, 1926, volverá a deleitarnos con otra estampa, esta vez con la portada de la novela *¡Mektub!* (fig. 228) del escritor Gregorio Corrochano, cuya ilustración está inspirada en el texto del capítulo XV: “La mora del cantarillo”. En ella aparecen Zohra (hija del Xerif Ahmed Ben Mohamed el Harraz el Alamy) en primer término y ocupando la totalidad del espacio compositivo, Jaduya (la esclava de Zohra) detrás de la protagonista, a su izquierda, y el capitán Santiago, montado a caballo en la lejanía situado en el ángulo superior derecho de la composición (Abad, 1999). La figura de Zohra, vestida con un jaique de color blanco, también se muestra con su faz despejada, mirando fijamente al frente y sosteniendo un cántaro de un neutro color verde. Junto a la vasija, en el ángulo inferior derecho, será el espacio reservado a la firma del autor “M. BERTUCHI”.



Fig. 229. Sello dedicado a “Alhucemas”(E115) perteneciente a la serie *Paisajes y monumentos*, 1928.

El objeto de cerámica que portan las mujeres en los diferentes soportes expresivos, detalle común en las dos ilustraciones de portada, se convierte en elemento reiterativo, pudiendo ser percibido igualmente en una de las imágenes de los sellos pertenecientes a la serie *Paisajes y monumentos* de 1928, concretamente al dedicado a “Alhucemas”(fig. 229). La figura femenina protagonista de la escena filatélica, que guarda ciertas concomitancias formales con el modelo de mujer proyectado en las comunicaciones plásticas mencionadas, se encuentra posicionada tras el marco-retícula que conforma el sello, dentro de la escena. En esta ocasión, opuestamente a los otros decorados filatélicos observados, la figura ha traspasado físicamente la frontera impuesta por el elemento estructural del marco, formando ahora parte del interior del medio escénico junto al resto de los *actantes*. Este detalle, simbólicamente, nos sugiere ser revelador de cierta intencionalidad por parte del autor: la mujer sale de sus espacios de silencio, traspasando las barreras de su entorno privado -ya fuera la balconada, el muro o el marco-, haciéndose de esta manera visible.

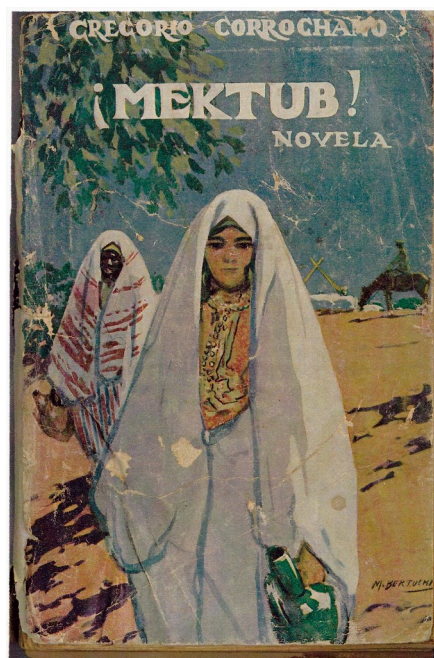
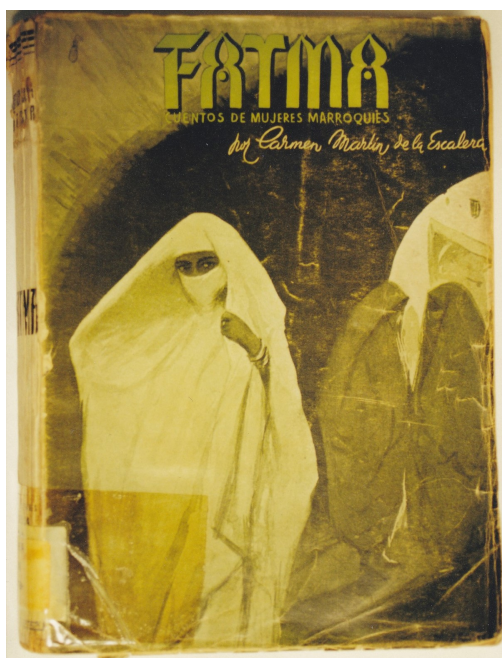


Fig. 224 (izq.). Ilustración de portada de *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*. Fig. 228 (dcha.). Portada de la novela *¡Mektub!* M. Bertuchi.



**Modelo 2: mujeres en el zoco.**

Fig. 230. (izq.). Sello “Camino del Zoco”. Fig. 231. (dcha.). Sello “Rincón del Zoco”.

Si en la sección anterior observábamos la estampa de la mujer en un espacio indiscutible y exclusivamente femenino, en esta sección apreciamos como los sellos nos muestran a las mujeres en un entorno de la esfera pública, predominantemente masculino, éste es el zoco.

Este detalle quedará ilustrado en la emisión de 1952, con la serie “Tipos indígenas”, al que también pertenece el sello anteriormente analizado, distinguiéndose dos motivos relacionados con la presencia de la mujer en el zoco, *Camino del Zoco* y *Rincón del zoco* (fig. 230-231).

En ambas escenografías filatélicas apreciamos una tipología de mujer totalmente opuesta a la analizada en párrafos precedentes, correspondiéndose por su indumentaria, como “signo visible dentro del sistema de comunicación social, regido por códigos inmediatamente reconocibles<sup>16</sup>” (Marín, 2001, p. 37), con una mujer probablemente de procedencia rural. En esta ocasión, el vestido como elemento identificativo de la mujer<sup>17</sup> nos revela dos patrones femeninos diferentes, unos que utilizan el jaique como

16 Marín, M. (2001). “Signos visuales de la identidad andalusí” en Marín, M. (ed.). *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*. Madrid: CSIC, pp. 137-181.

17 Véase por su interés el estudio realizado por Ángeles Vicente Inalco en el que establece una relación entre el vestido femenino y la construcción de una identidad regional en algunas regiones de Marruecos, disponiendo una comparación en dos marcos cronológicos distintos, por una parte la época del Protectorado español en Marruecos, centrándose en el período de 1926 a 1956, y por otra, en la segunda mitad de la década de los 90. Véase: Vicente, A. (2001). “Imágenes marroquíes: el vestido femenino como factor constructor de una identidad” en Marín, M. (ed.). *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*.

cobertura exterior y, otros que combinan el jaique con el mandil y la *sasiyya*. Un rasgo significativo es que todas llevan el rostro tapado, y dos de ellas, en su cabeza portan un accesorio característico de las mujeres campesinas, un gran sombrero de paja con adornos en su zona superior.

A pesar de concebirse el zoco como un espacio compartido igualmente por ambos sexos, donde los tabúes y la separación entre ellos, presentes en otras facetas desaparecen; distinguimos en estos sellos como se disponen siempre las mujeres en grupo y sin mezclarse con los hombres, en un plano compositivo diferente, con lo que se hace evidente la permanencia de cierta diferenciación entre los géneros.

Junto a la emisión de 1952, también podemos incluir en este apartado dedicado a la presencia de la mujer en el zoco, a la serie del “XXV Aniversario del primer sello marroquí”, fechada en 1953, donde destacan dos motivos de representación femenina como protagonista absoluta de la escena, bajo los títulos, *Montañesas* y *Moras* (fig. 232-234).

Las estampas muestran a las figuras femeninas en grupo y de pie, bien de frente, de perfil o de espaldas, y en acción de conversar. Aunque los títulos de los sellos no especifican el lugar donde se desarrolla la escena, podemos deducir por los detalles del entorno visual que la acción narrativa se genera en un espacio escénico que podría corresponderse con el zoco. El sello *Montañesas*, evidencia dos mujeres representadas, con la faz velada y la vestimenta propia de las zonas rurales, donde de nuevo volvemos a advertir la combinación de dos prendas, el jaique con el mandil de rayas, que llevarán tanto sobre los hombros o en la cabeza, como por la cintura, y el peculiar sombrero. Una de las componentes femeninas de la imagen, a pesar de ir vestida igual que las otras figuras, se desmarca de la pareja al no llevar ningún accesorio en la cabeza.

Por otra parte, el sello titulado *Moras*, con una estructura compositiva muy similar al sello citado, presenta a un grupo de mujeres ataviadas únicamente con el jaique de color blanco, mas cercanas al modelo de mujer urbana. En la escena también se advierte

la presencia de un niño junto a la figura femenina de la derecha. Las mujeres en esta ocasión llevan todas el rostro tapado.



Fig. 232-234. Sellos *Montañesas* y *Moras*. Pintura costumbrista de M. Bertuchi.

La línea conceptual trazada en estos sellos proyectados para la Zona del Protectorado español en Marruecos, donde las imágenes evidencian todo un muestrario de trajes e indumentaria regionales correspondiéndose con una estampa en su vertiente más costumbrista, sería muy parecida a la ideada por el Plan Iconográfico Nacional<sup>18</sup> en la metrópoli, donde se proyectaron las series dedicadas a los “Trajes típicos españoles”. En relación a la temática<sup>19</sup> los sellos de la metrópoli -criterio extrapolable al Protectorado- protagonizados por mujeres, y siguiendo las categorías establecidas por el Plan Iconográfico Nacional y por el investigador Guillermo Navarro (2010) en su Tesis

18 Por Orden de 5 de julio de 1944 se fijó el Plan Iconográfico Nacional, para la elaboración de sellos de correos. En su artículo I se establecía que: “La oficina Filatélica del Estado en sus propuestas de emisiones de timbres de correos para el franqueo de la correspondencia procederá de un criterio ajustado siempre a seleccionar aquellas imágenes que encarnen valores positivos y permanentes de la realidad y la historia patria”. El Plan establecía una serie de temas a los que debía atenerse la producción de sellos. Para conocerlo en profundidad, pueden consultarse los estudios de Guillermo Navarro (2010). *Autorretratos del Estado. Una aproximación al sello postal del franquismo como medio de emisión de mensajes ideológicos (1936-1975)*.

19 El autor también pone de relieve un aspecto importante en relación a la temática seleccionada de los sellos, ya que “el Plan Iconográfico Nacional disponía cuáles eran los motivos que debían incluirse en ellos, al tiempo que, por omisión, dejaba fuera otros muchos, con los que el silencio era una vez más tan elocuente como las palabras”. (Navarro, 2010, p. 85)

doctoral, podrían clasificarse dentro del apartado “Creaciones del arte español” en la categoría de Costumbres y folklore. En dicha sección se incluirían: [...] “aquellos sellos cuyos motivos ilustrados plasman la variedad del folklore del país, representación y sedimento de los orígenes ancestrales de cualquier sociedad”. (Navarro, 2010, p.129)

Sin embargo, si las autoridades coloniales procuraron proyectar en los sellos del Protectorado Español en Marruecos una imagen de la mujer vinculada a su espacio privado, sustentándose sobre el discurso de la cotidianidad; en la metrópoli, el mínimo interés por parte del Plan Iconográfico en reflejar este aspecto fue más que evidente. Raquel Pelta (2013, p. 111) evidencia que “entre los sellos del franquismo, apenas disponemos de imágenes de mujeres tejiendo y cosiendo que, por el contrario, fueron corrientes en revistas y libros”<sup>20</sup>.

Aún así, las mujeres marroquíes en los sellos de la zona del Protectorado español no dejaron de simbolizar, al igual que en la metrópoli, como bien señala Guillermo Navarro (2010, p. 193), “los roles aceptables para ella en la sociedad de la época, entre los que se encontraban el de enfermera, el de madre, el de objeto decorativo, el de esencia de valores tradicionales y salvaguarda del folklore”, pero también, hay que resaltar, de un modo excesivamente discreto, pues de todos los sellos emitidos en el Protectorado tan sólo el 8 % de los sellos muestran una representación de la mujer, mientras que el 92 % del total lo hace del hombre. Porcentaje que nos aproxima a la percepción de la representatividad de la mujer en el proyecto colonialista (fig. 235), sustentado sobre un discurso oficial totalmente masculino.

No obstante, debemos cuestionarnos dentro de los parámetros del sello postal, al igual que sucedió en otros campos de la ilustración gráfica, si las representaciones femeninas seleccionadas en la filatelia bertuchiana respondieron a prototipos femeninos que sólo existieron entre un restringido sector de la población o eran parte del pasado. En este sentido, se puede sostener que la imagen de la mujer propuesta por las manifestaciones gráficas del Protectorado en los sellos pertenecientes a estas dos series en particular,

---

20 Pelta, R. (2013). “O santa o nada. La imagen de la mujer en el sello postal del franquismo”, en Navarro, G. (coord.) *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 100-121.

emitidas en 1952 y 1953, estuvo un tanto al margen de la mujer marroquí de los años cincuenta.



Fig. 235. Fotografía reportajes Calatayud. Tetuán, familia musulmana. (Colecc. J. Abad).

En un artículo escrito por Joaquín Arrarás<sup>21</sup> titulado “La mujer marroquí”, perteneciente al archivo documental de J. Abad, donde entrevista a Mariano Bertuchi, se vislumbra su pesadumbre sobre la transformación de las costumbres y del carácter de las gentes, y la modernización de las poblaciones de Marruecos:

Yo vine a Tetuán- me dice- a comienzos de siglo. Desposea usted a la ciudad de toda construcción moderna, del adoquinado, de la luz eléctrica. Figúrese lo que sería andar de noche por el laberinto de sus callejuelas con una linterna, espantando a perros y gatos, encargados de la limpieza pública. La actual plaza de España era un zoco. La ciudad se reclinaba sobre hermosos jardines.... Marruecos no ha podido sustraerse a la influencia del siglo. El moro ha perdido solemnidad y su habitual serenidad de antes. Le tienta la ambición y la ganancia fácil. Sufre, como tantos humanos, esta triple dolencia: la *radio*, el *cine* y el tabaco rubio. Y, ¿qué le voy a decir de las mujeres? Las mujeres son víctimas del *nylon* y del plexiglás. ¿No las ha visto usted? (Bertuchi citado en Arrarás, s.f)

---

21 Joaquín Arrarás fue autor de un manuscrito con el mismo título del artículo en el que nos apoyamos. Véase Arrarás, J. [ca.1950-1960]. *La mujer marroquí*. España: Agencia de colaboraciones Serco. Biblioteca Nacional de España.

El periodista que expresa abiertamente su disconformidad con el pintor, continúa en su artículo especificando los efectos de la transformación sufrida por la mujer marroquí en diversos ámbitos sociales. Como por ejemplo, en el contexto educativo, donde la irrupción de la mujer en los estudios elementales y en los superiores del magisterio, del bachillerato, de enfermeras y matronas, deben considerarse en palabras del autor, como “hechos trascendentales en la evolución de la mujer marroquí”. El cronista relata con asombro en su visita a la Escuela de Matronas musulmanas fundada en 1945 que “las alumnas, con la faz descubierta, visten de enfermeras. ¡Qué tenaz y prolongado forcejeo hasta llegar a esto! Pero ya han salido dos promociones y se halla en vísperas de formarse la tercera.” Y es que, como constata el periodista en líneas posteriores, la metamorfosis de la mujer también se advierte en el modo de vestir y en sus costumbres:

Han abandonado el jaique que las deforma y convierte en bultos vivientes, para vestir una chilaba ceñida, si bien la uniformidad les da un aspecto de cofrades. Han cambiado las babuchas por los zapatos modernos. Gusta de llevar la cartera a la bandolera. Y lo más incomprensible. Los ojos, aquellos ojos fascinantes, rasgados y grandes por el *kohol*, que hacían morir de amor, se ocultan ahora tras las gafas negras, con lo cual la noche ha eclipsado los soles que inspiraron los más bellos madrigales<sup>22</sup>.

La mora lleva a sus hijos en brazos y pocas los transportan cargados a su espalda: se deja limpiar los zapatos por un betunero, frecuenta los comercios del barrio español, a veces se retrata, y si todavía el cine no es lugar apto para musulmanas, tiene noticias concretas del espectáculo y se extasía en la contemplación de las fotografías, anuncio de la película.

En mi recorrido por todo Marruecos no he visto esta vez a ninguna mujer uncida con burro para tirar del arado y en menor número las portadoras aplastadas por montañas de leña.

La evolución de la mujer marroquí es uno de los hechos más sobresalientes que

---

22 El artículo de prensa aparece ilustrado con dos fotografías que intentan contrastar el pasado y el presente de la sociedad femenina marroquí. La primera, que sirve de encabezamiento, corresponde a una estampa de un numeroso grupo de mujeres marroquíes, vestidas “a la moderna, a la puerta de un cine de Tetúan”, en la que se aprecia el detalle revelador de las gafas oscuras a las que hacen referencia tanto Bertuchi como el periodista. Esta curiosa imagen, se opone a la otra fotografía que ilustra el artículo de una mujer joven con una pesada carga de carbón y leña a sus espaldas.

caracterizan la labor de nuestro protectorado. Debemos felicitarnos de los progresos conseguidos en la emancipación femenina, aunque con ello padezca la fantasía, se decepcionen los poetas y palidezca el más atrayente de los mitos, que era un tesoro deslumbrante, siempre oculto e invisible en este rincón del Islam. (Arrarás, s.f)

La esencia de los documentos textuales y gráficos observados podrían sintetizarse en unas impresiones que acopia el periodista Vial de Morla para *La Vanguardia* el 2 de julio de 1948, titulado en “Homenaje a Bertuchi”, y que podrían explicar la intencionalidad de la percepción visual del pintor proyectadas en sus comunicaciones plásticas:

Viendo y sintiendo como a cada instante se nos va el Marruecos tradicional como si se fundiera en una zarabanda de progresos: ferrocarril, aviones, autos, radios. Bertuchi ha querido recoger “lo que aun queda” y lo que él vivió tan honda y emocionalmente. [...] Bertuchi pinta sin cesar, superándose en cada cuadro, como si temiera que la pérdida de la fisonomía tradicional de Marruecos fuese más deprisa que su propia obra. (Vial de Morla, 1948)

Si tuviéramos que buscar alguna particularidad de los sellos observados como soporte de una ideología subyacente, ésta residiría, de acuerdo con Raquel Pelta (2013), “en todo aquello que se condenó a la invisibilidad, como fue la presencia de una mujer moderna e independiente que había hecho su aparición en las décadas de 1920 y 1930”, en la metrópoli, y por extensión, a sus colonias. El Plan Iconográfico Nacional, cimentado en el discurso de los “valores espirituales e históricos” no contempló las expresiones de la vida moderna, “ya que los principios de la mujer moderna nunca entraron en los del régimen de Franco”. (Pelta , 2013, p.110) (Fig. 236-237).

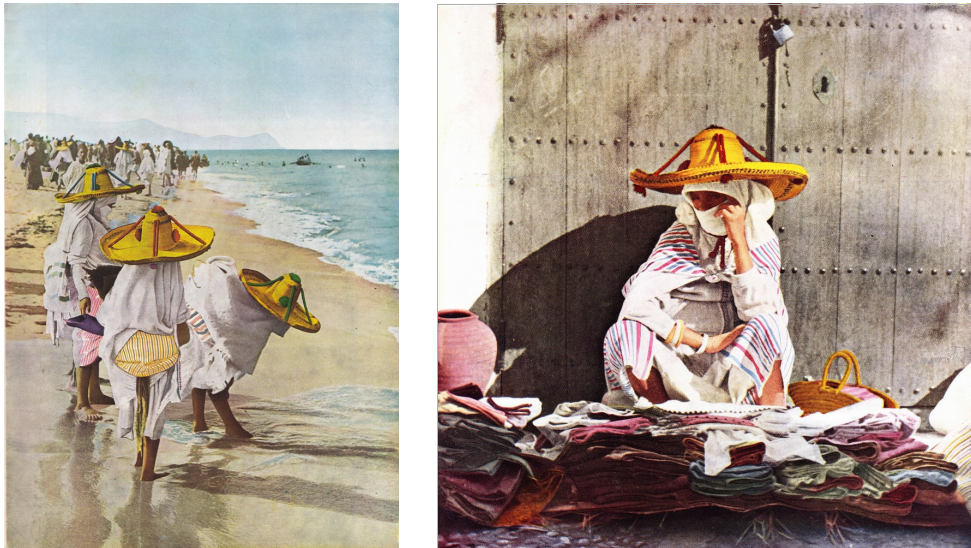


Fig. 236-237. Revista *España*, año VIII núm. 28 (Dedicado a Marruecos). 1954. Madrid.



**Modelo 3 : mujeres en el sector agrícola.**Fig. 238-239. Boceto y sello *Recolección de la naranja*.

Entre la etapa comprendida, correspondiente a los sellos emitidos en 1928 y, los emitidos en 1952 y 1953, han transcurrido casi más dos décadas. Resulta curioso constatar que en ese intervalo de veinticuatro años no reaparecerá esta visión plástica de la mujer, cuyo protagonismo fue absoluto en estas emisiones comentadas, en toda la filatelia proyectada por las autoridades coloniales.

Es precisamente en este interludio temporal donde hemos de localizar determinados sellos que simbolizan un tipo de representación del protagonismo de la mujer en actividades vinculadas con el campo, con el sector textil y con la acción sanitaria. Analicemos a continuación las relacionadas con el sector agrario. En concreto, localizamos una imagen representativa de esta temática en el sello *Recolección de la naranja* (fig. 238-239) perteneciente a la serie de la “Agricultura” emitida el 2 de octubre de 1944. En el sello podemos apreciar en primer plano dos figuras, una femenina y otra masculina, portando entre ambos un canasto con fruta. En la estampa destaca el tratamiento de la luz en contraste con los efectos de las sombras arrojadas por los árboles, que envuelven a los personajes de la escena filatélica.

El sello en cuestión formó parte del Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos con motivo de la XII Feria Oficial de Muestras Internacional de

Barcelona en 1944. Del citado catálogo extraemos estos significativos párrafos que acompañaban al pie del sello *Recolección de la naranja*, y que son recogidos por Eloy Martín Corrales:

Una casa de campo en el fondo, sin más luz apenas que la del portalón. Accesible, la estancia, a lo largo de una avenida central de naranjos, diseminados en oasis, sobre la que aparecen, a mano izquierda, y en primer término, un montón informe de naranjas, y, en segundo, dos asnos, con sus alforjas recién repletas del sazonado fruto. Un musulmán está en la faena de colmar la carga. Por la derecha un rapaz y una mujer —en traje de faena y cara descubierta, como todas las moras del campo— acarrean entrambos un capazo, perezosamente llano, que al montón se encamina. Junto a la puerta de la casa, personas en movimiento tardo. (Martín, 2007)

La imagen seleccionada, al igual que el documento textual, nos evidencia que, opuestamente a la opinión antagónica tan generalizada en la época, hombre y mujer laboran al unísono. Los signos plásticos que Bertuchi extrae de la naturaleza agraria sugieren ser lenguaje de signos para una sociedad igualitaria y solidaria. No obstante, en plena segunda mitad del siglo XX, en Marruecos hallamos indicios que nos revelan que la realidad era muy diferente, por ejemplo, en un artículo titulado “La mujer”, publicado en la revista *Trenes* en su núm. 51 de 1952, en el que el periodista Manuel Lavedan nos testimonia objetivamente la situación de la vida de la mujer marroquí:

Es cierto que todavía pueden verse escenas penosas de la vida rural a cargo de mujeres, pues no en vano proceden de una sociedad de costumbres militares muy arraigadas y acometida durante largo tiempo a una situación de revuelta constante. Ello dio lugar a que el hombre tuviera que dedicarse principalmente a defender con las armas la casa y el aduar, dejando exclusivamente sobre la mujer la carga pesada del hogar y del campo. (Lavedan, 1952)

Esta visión de Marruecos tamizada plásticamente, coexistirá durante el período que nos ocupa con una óptica más crítica de la realidad del pueblo marroquí. Si recurrimos a

la literatura europea dedicada al Oriente Medio, es posible apreciar este fenómeno en una serie autores que tuvieron contacto con Marruecos desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, como por ejemplo, la figura del escritor Felipe Ovilo.

La personalidad de Ovilo destaca precisamente por ser de los pocos autores que dedicaron una publicación de conjunto al tema de *La mujer marroquí*<sup>23</sup>(fig. 240). El propio escritor manifestaría en sus líneas preliminares, haber procurado que prevaleciera la veracidad de su testimonio<sup>24</sup>: “mucho se ha escrito en España y fuera de España acerca del imperio mogrebino; pero creo que esta obra sea la primera que se ocupe exclusivamente de la mujer marroquí”. (Ovilo, 1886, p.11)

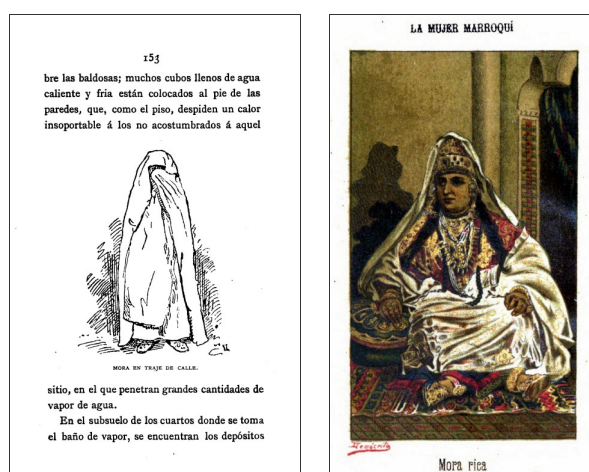


Fig. 240. Ilustraciones del libro *La mujer marroquí*. 1886.

El autor, en su estudio social, mostrará la imagen de la mujer como “símbolo de la opresión y desorden moral que supuestamente caracterizan a la sociedad marroquí” (Marín, 2002) manifestando que, en el imperio marroquí “el hombre constituye en ellos

23 La personalidad de F. Ovilo será analizada con atención por la investigadora Marín, M. (2002). “Mujeres, burros y cargas de leña: imágenes de la opresión en la literatura española de viajes sobre Marruecos”, en Rodríguez, F. & de Felipe, H. (eds). *El protectorado español en Marruecos: gestión colonial e identidades*. Madrid: CSIC, pp. 85-110.

24 Para reforzar el realismo de su testimonio escrito, este será acompañado por ilustraciones a color y monóchromas, inspiradas en fotografías del acreditado fotógrafo Sr. A. Chaufly. Nos especifica el propio autor en una nota a pie de página que: “el hábil cromista *Demócrito* ha reproducido con la mayor escrupulosidad los tipos que representan, introduciendo en los fondos algunas variantes, que sin alterar la verdad, reclamaban las exigencias artísticas para los efectos del colorido”. (Ovilo, 1886, p.12), *La mujer marroquí: Estudio social*. Madrid: Impr. De Manuel G. Hernández.

la unidad social, y la mujer, relegada al rincón más escondido del hogar, es considerada como un objeto de lujo, [...] cuando más, como un elemento indispensable para la conservación de la especie” (Ovilo, 1886, p.10). También denunciará la escasa o nula instrucción que recibe la mujer musulmana en Marruecos: “rara es la que sabe leer, un prodigio la que escribe”, siendo estimada por el género masculino marroquí, bajo dos estampas diferentes, “como máquina de trabajo o motivo de placer; negándole un alma igual a la del hombre”. (Ovilo, 1886, p. 185)

Asimismo, Ovilo evidenciará el tema de la explotación a la que se encuentran sometidas las mujeres<sup>25</sup> en el ámbito rural. Concretamente, en el capítulo VII de su libro dedicado en parte a *la raza bereber*, hará mención en él, no sólo a las costumbres de sus mujeres sino también a “sus trabajos, sufrimientos y vejaciones”; donde el “moro campesino” la ayudará en el campo sólo “en momentos de apuro”, haciéndola “trabajar como una bestia de carga” y encomendando “aquellos oficios más despreciables”. Nos describe Ovilo que:

Por lo general, el bereber es monógamo y no impide que su esposa lleve el rostro descubierto, cosa por otra parte indispensable si le ha de ayudar en las faenas agrícolas, en las cuales trabaja tanto ó [*sic*] más que el hombre. Ella cultiva la tierra, cuida de las abejas, atiende al ganado, muele el trigo y la cebada, hace el pan y el queso, hila, teje la tela que sirve de vestido y la especie de lona que les resguarda de la intemperie y no ceja ante los trabajos más duros y pesados. Si á [*sic*] ellos se reúnen los de la maternidad y la lactancia, se comprenderá fácilmente por qué estas mujeres son viejas a los treinta años”. (Ovilo, 1886, p. 174)

Para continuar atestigando que el hombre marroquí “sale al campo, y si sólo hay una caballería, él la monta y la mujer le sigue a pie llevando el niño o un fardo a la espalda” (Ovilo, 1986, p. 94). Cruzando el umbral de la letra impresa, esta representación de la

---

<sup>25</sup> En una línea discursiva más crítica con la acción colonial española, distinguimos también la personalidad de Aurora Bertrana, autora del libro *El Maroc sensual i fanàtic*, que escribió en 1936 después de su periplo por el norte de Marruecos, donde constata la dificultad para vislumbrar el universo de la mujer musulmana, interponiéndose una barrera cultural entre ella y “las otras”. Véase (Nogué, 1996, p. 102).

sociedad marroquí se difundió en postales centradas en la vida y costumbres marroquíes, según E. Martín Corrales, “jugando un importante papel en el «conocimiento» de Marruecos”, en cuyo repertorio iconográfico “posiblemente la más repetida sea el rifeño o yebli sobre un burro mientras que su séquito femenino camina cargado de enormes fajos y otros bultos no menos pesados”<sup>26</sup> (Martín, 1999, p. 384). Estampa, que precisamente Bertuchi, captó en una de sus múltiples colecciones compuestas por tarjetas postales<sup>27</sup> de temática costumbristas (fig. 241), bajo el epígrafe de “Diversas escenas de Marruecos” publicadas, por ejemplo, por la editorial Heralmi de Madrid, entre otras.

El concepto básico que extraemos de la lectura de estos textos podría sintetizarse, según M. Marín, en un haz temático común: “la desdichada situación de las mujeres y su opresión, motivada fundamentalmente por la legislación coránica”. Ese marco básico, constantemente reiterativo, se emplea para llegar a conclusiones definitivas de la sociedad marroquí; “tratándose de un argumento sistemáticamente usado por los propagandistas de la ideología “redentora” dentro del proyecto colonial”. (Marín, 2002 , p. 89)

Esta imagen, tal como apunta M. Marín, “llegó a convertirse en el símbolo más utilizado para subrayar la situación de inferioridad de la sociedad marroquí; dentro del cual la explotación de las mujeres campesinas fue una más de las pruebas argumentadas”; siendo por otra parte, la imagen opuesta a la que las autoridades coloniales proyectaron en el sello analizado *Recolección de la naranja*, reflejando una escenografía tamizada de la realidad, donde la imagen sugiere ser lenguaje visual para una sociedad igualitaria. En estos testimonios textuales e iconográficos, la tesis de E. Said (1978) parece quedar bastante demostrada, conformando en gran medida, una construcción intelectual europea (fig. 242).

---

26 Martín Corrales, E. “Imágenes del protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine”, en Nogué, J. & Villanova, J. L. (eds.). *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*. Lérida, 1999, pp. 375-399.

27 Véase por su interés el apartado que dedica G. Barceló (1992, pp. 45-51) al estudio de las postales de Mariano Bertuchi.



Fig. 241. *Montañeses*. Mariano Bertuchi. (Fotografía colecc. J. Abad).



Fig. 242. Revista *España*, año VIII, núm. 28 (Dedicado a Marruecos). Madrid, 1954.

**Modelo 4: mujeres tejedoras.**Fig. 243. Sello *Tejedores de alfombras*.

Detengámonos por unos instantes, en el único sello de la serie dedicada a la “Artesanía” emitida en 1946, en el que aparecen un grupo de figuras femeninas. Nos referimos al sello *Tejedores de alfombras* (fig. 243), testimonio de la trascendencia del trabajo femenino en el desarrollo de la industria textil “rescatada del olvido” por las autoridades españolas del Protectorado, y claro ejemplo de la feminización del sector<sup>28</sup>.

La escena representa un taller, que bien podría corresponderse con el taller de alfombras de la Escuela de Artes Marroquíes de Tetuán o la Escuela de alfombras de Xauen, en el que un grupo de figuras femeninas sentadas y una figura masculina de pie, laboran en un telar, un futuro tapiz o alfombra, bajo la observación atenta de otra figura femenina de pie, que actúa como maestra instructora. En la propuesta plástica de Bertuchi, descubrimos la imagen intemporal del “*hortus conclusus* femenino” (López, 2003, p.35), donde los empleos tradicionalmente asociados a lo femenino estaban relacionados con labores de hilado, de bordadoras<sup>29</sup>, de costureras<sup>30</sup>, o de tejedoras;

28 Por ejemplo, en la metrópoli a principios del siglo XX, la feminización del sector, debido a las escasas exigencias retributivas de las mujeres, era cada vez más evidente; hacia 1913 sólo quedaba un dos por ciento de hombres en las plantillas. Véase en: Capel, R. M. (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España 1900-1930*. Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura, pp. 138-149.

29 Joaquín Venero Javierre nos detalla que en Beni Arós, en la región de Yebala, eran característicos los bordados artísticos que sus mujeres elaboraban. En la región oriental, existían industrias de alfombras de tipo bereber y otras de tejidos, aunque adolecían del defecto de hallarse muy desperdigadas, lo que dificultaba algo su protección. Fuente: Venero, J. (s.f). *Realizaciones administrativas de Bertuchi*, pp. 6-7. (Archivo perteneciente al nieto de Mariano Bertuchi).

30 Según, María López Fernández (2003, p.34), a principios del siglo XX, “la costura parecía el único medio de conciliar los deberes de la mujer en el hogar con la necesidad de completar el salario de su esposo”. Los trabajos de la aguja se han asociado siempre a “la prudencia, la decencia y la honestidad; la

labores que no hacen más que acentuar el concepto de la domesticidad de la mujer.

La elaboración de alfombras<sup>31</sup> marroquíes, fue en su origen, una industria de carácter doméstico en que se ocupaban familias enteras, alternándolas en muchas ocasiones con las faenas del campo, cuya primera razón de ser, no fue otra sino la de que sirviera de entretenimiento a las mujeres. En una crónica sobre la labor de España en Marruecos publicada en *El Español* de 1954, en un apartado dedicado precisamente a la artesanía -escribimos literalmente- “del teje y maneje”, en relación con las alfombras elaboradas, sólo por mujeres, en la Escuela taller de alfombras de nudos de Tetuán y Xauen, hallamos en sus líneas que la elaboración de alfombras era una labor concebida como, “un trabajo quieto y de monotonía, propicio a la charla femenina y al canto monorrítmico y como de lamentación”. Los rudimentarios telares con los que se elaboraban las alfombras son comparados “con grandes arpas de pulsar silencioso”, manifestando el cronista, que si hubiese contado “los nudos por hora que hacía cada una de las jovencitas marroquíes de aquella sala, seguro que habríamos obtenido velocidades de trasatlántico; tantos nudos a la hora que la más experta de aquellas muchachas tiene sobradamente ganada “la cinta azul”.

Las mujeres representadas plásticamente en la escenografía del taller o la fábrica, calladas y resignadas, fue un tema recurrente que se prestaban en las composiciones de pintores de finales del siglo XIX y principios del XX. Por citar varios ejemplos, recordemos el lienzo de Sorolla, *Encajonando pasas* (1990), que muestra una serie de obreras realizando su trabajo sentadas; o al pintor Rusiñol, autor de la pintura *La*

---

figura de la costurera se ha convertido en un tipo clásico, presente desde el siglo XVIII en todos los repertorios costumbristas”.

31 La alfombra de confección usual en Marruecos es la denominada de “nudos”. El telar necesario para su confección es tan rudimentario que queda reducido a un simple bastidor vertical en cuyos lados superior e inferior se disponen dos rodillos. En uno de ellos va colocada la urdimbre y en el otro se enrolla la parte de la alfombra concluida. El funcionamiento de estos tipo de talleres es detallado, por ejemplo, en un artículo titulado “Alfombras. Una industria marroquí rescatada del olvido” publicado en la revista *Trenes*, en su nº 51 de 1952, donde se nos explica que: “El maestro o maestra que dirige la obra, sentado ante el telar, tiene a vista el modelo que ha de reproducir, generalmente hecho sobre papel cuadriculado. Al otro lado, frente a él se sientan sus discípulos o ayudantes [...] provistos de los hilos de la trama de los colores que se vayan a emplear, cuyo número no excede de seis o siete. El maestro teniendo en la mano una bobina de color conveniente, acciona la barra de cruce que separa los hilos verticales de la urdimbre, y pasando el extremo del hilo de la bobina por entre esta separación forma el tejido”. Véase: R. (1952). “Alfombras. Una industria marroquí rescatada del olvido”. Revista *Trenes*. Red Nacional de los ferrocarriles españoles. Nº 51.



*fábrica* (1889), vestigio de “la importancia del trabajo femenino en el desarrollo de la industria textil” (López, 2003, p. 36). En esta misma línea discursiva debemos englobar al sello *Tejedores de alfombras*, testimonio del resurgir de una artesanía abocada a desaparecer en el Marruecos colonial.

Varios fueron los testimonios escritos publicados que se acopiaron de las impresiones de los talleres de alfombras generados en el proyecto colonial español. La escena del sello *Tejedores de alfombras*, nos remite irremediable a una fotografía (fig. 244-245) con plasticidad de *lienzo velazqueño*, publicada en un artículo de la revista *África* de mayo de 1928, que capta la instantánea del interior de un taller de telares de Xauen, donde se evidencia las condiciones poco apropiadas<sup>32</sup> en las que trabajaban la mujeres marroquíes. En algunas de sus líneas se podía leer:

La intervención militar y la Junta Local de Xauen han apadrinado y tomado a su cargo la instalación de estos telares artísticos para tapices y traído de Rabat un competente maestro de tan interesante manufactura. La fotografía, con apariencias de lienzo velazquino, reproduce la labor de tres telares que tejen tres espléndidas alfombras, las tres primeras que se producirán en Xauen. Un núcleo importante de mujeres y niñas adquiere actualmente su aprendizaje para ser la base de una industria nueva o hasta hoy muerta en nuestra zona. Bueno será advertir que la producción comprende todas las labores de cardado, hilado, tintorería, etcétera, hasta la puesta de la lana en el telar<sup>33</sup>.

---

32 La insalubridad de los lugares de trabajo y las malas posturas fueron considerados en la metrópoli, según María López (2013, p. 36), responsables del aumento de enfermedades ginecológicas entre las mujeres empleadas en fábricas. Entre las actuaciones gubernamentales para prevenir tales males, la autora cita a la famosa Ley de la Silla (27 de febrero de 1912) promulgada para prevenir la deformación de la pelvis o el desplazamiento del útero que, en teoría, provocaba el hecho de permanecer de pie o encorvada durante horas.

33 *África. Revista de Tropas Coloniales*, mayo de 1928.



Fig. 244. Tejedoras de tapices de Xauen. *África. Revista de Tropas Coloniales*, mayo de 1928.

En relación con las pésimas condiciones que presentaba la instalación de estos telares artísticos a los que alude el artículo citado, el propio Mariano Bertuchi, nos detalla Joaquín Venero Javierre, hizo saber a la Superioridad los muchos inconvenientes que tendría por el mal estado en que se encontraba el fondac; efectuando un estudio detallado del mismo donde manifestaba la deplorable situación, en cuyo emplazamiento, durante la época invernal “se haría imposible la estancia en los talleres del personal femenino, dada las bajas temperaturas, por lo que propuso a la Superioridad se realizaran obras urgentes, con el fin de hacer más confortable la vida en el referido Centro”. (Venero, Joaquín, s.f, p.18)

Asimismo, otro artículo donde encontramos palabras reveladoras de como las tejedoras realizaban su labor artesanal, será en la publicación *Blanco y Negro*, en un número fechado en 1935 dedicado también a la actuación de España en el Protectorado, del que extraemos este significativo párrafo:

Las obreritas de Xauen tienen por asiento el que es peculiar a sus costumbres y que nosotros llamamos suelo, aunque de él las separe una tosca esterilla que disimula bastante bien su misión. Así trabajan y se afanan como abejas laboriosas en rendir el máximo esfuerzo de sus tempranas facultades. [...] Y allí

queda su obra, esperando el alegre retorno de las gráciles obreritas que imprimen el sello de su arte a las más bellas alfombras de Marruecos. Las niñas artistas de Xauen son las creadoras del prodigio. (*Blanco y Negro*, 1935, p. 171)



Fig. 245. Tejedora de tapices en Xauen. Foto Rubio. *África. Revista de Tropas Coloniales*, 1929.

**Modelo 5: mujeres en acciones sanitarias.**

Fig. 246. Sello “Amparo” (E278). Esquema compositivo.

Dentro de la serie Pro Tuberculosos emitida en 1947, localizamos un sello titulado “Amparo” (fig. 246), con una imagen que simboliza un modelo de representación del protagonismo de la mujer en actividades vinculadas con la acción sanitaria. En la escena, apreciamos una enfermera situada justo en el eje geométrico del escenario, acompañada por dos figuras infantiles, a los que cobija con sus brazos, a su derecha e izquierda, en ambos ángulos inferiores estructurales, generando un ritmo equilibrado en la composición triangular. Con ese ademán de la figura femenina en acción de proteger con sus brazos a las figuras infantiles, se abre otro aspecto clave dentro de la iconografía de la representación femenina en la filatelia bertuchiana: “el tema de la actitudes, de los gestos, e incluso de que tipo de valoración social intuíamos que debería provocar en la sociedad en que esas imágenes se crearon al ser contempladas” (Fernández, 1997). El símbolo de la campaña Pro tuberculosos diseñado para la Zona del Protectorado español está estratégicamente visible en el vano del arco de medio punto, dispuesto en un plano vertical, a la izquierda de la figura femenina. La ilustración del sello destaca aún más al estar impresa en tonos azules sobre el característico marco rojo que la encuadra.

La imagen de la mujer representada en el sello responde al sistema iconográfico prototípico promulgado por el gobierno autárquico español, en cuyo repertorio

iconográfico sencillo y “apolítico”, los hábitos femeninos de comportamiento que tales “modelos” suponían no fueron “ajenos a un sistema que persiguió denodadamente la reducción de la mujer al papel de ama de casa, de esposa y madre”. (Ramírez, 1981, p. 256)

Asimismo, estableciendo una comparativa con los sellos emitidos en la metrópoli, se emitió con motivo de la “Campaña Nacional Antituberculosa”, una serie fechada el 1 de octubre de 1953, entre la que localizamos un sello en huecograbado que muestra una estampa de una enfermera cuidando a un bebé<sup>34</sup>. Estas series debemos englobarlas, siguiendo la clasificación de Guillermo Navarro, dentro del Plan Iconográfico Nacional, en la categoría de “Salud y valores cívicos”. (Pelta, 2013 , p.109)

La investigadora Raquel Pelta (2013, p.110), en este sentido apunta que la actuación del “franquismo en el campo de las imágenes en general fue apropiarse de las fuentes y elementos más tradicionales para ponerlos al servicio de la ideología imperante” generando discursos que mostraban “un patrón de mujer hacendosa, abnegada y servicial”.

Por lo tanto, en los sellos, documentos visuales a los que las autoridades coloniales otorgaron un valor propagandístico, se desplegó todo un catálogo iconográfico que contribuyó a avalar no sólo esa escasa representatividad femenina sino que, también, se utilizó, acorde a las conjeturas de R. Pelta (2013), “de espejo de los valores que se quería transmitir a la mujer con el fin de moldearla y convertirla en instrumento ideológico del régimen, encargado de garantizar la fidelidad al orden impuesto y de mantener la hegemonía cultural instaurada por los vencedores de la Guerra Civil”.

La imagen proyectada por las autoridades coloniales de la mujer marroquí fue la imagen, de acuerdo con las argumentaciones de la presidenta de la Real Sociedad de Bellas Artes de Jordania, Wijdan Ali (2007, p.30), “de una mujer ignorante y reprimida cuya cultura, basada en la religión, la sometía a la esclavitud bajo el velo, cuyo padre o

---

34 De este sello titulado “Enfermera puericultora” (E1121 y E1122) se emitieron dos valores, uno en color verde (10 céntimos), y otro, en color rojo castaño (5 céntimos).

marido era responsable de ella”; y sus acciones se relegaban hacia un espacio privado con escasa capacidad para el progreso y el desarrollo personal, limitándose a hacerse cargo de la familia encerrada tras las paredes del hogar. Una estampa en la que, en palabras de la citada autora, “se atacaba al islam como una religión retrógrada, represiva y cruel que subyugaba a la mitad de sus seguidores, las mujeres, a quienes mantenía recluidas”, lo cual dio a la civilizada Europa una justificación más para llevar a cabo el proceso de colonización sobre “el Oriente islámico e introducir la «civilización» entre sus nativos, arrebatándoles su cultura y obligándolos a adoptar la occidental”.

Wijdan Ali sostiene que este nuevo protagonismo de la mujer marroquí en la versión occidental y colonial del islam parece ser el resultado de fusionar la antigua concepción del islam como enemigo del cristianismo y la descripción, tan extendida y útil, que la dominación colonial hacía de todas las demás culturas y sociedades, cuya inferioridad resaltaba en comparación con la europea.

La autora subraya que “el modelo de la mujer victoriana y las costumbres relacionadas con ésta, junto con otros aspectos de la sociedad de la metrópoli, se consideraban el ideal y un indicador de civilización”. Lo paradójico, como acertadamente mantiene Wijdan Ali, es que,

en la época en que el poder dominante masculino elaboraba unas teorías que desafiaban las reivindicaciones del feminismo para ridiculizar y rechazar sus ideas, adoptó este lenguaje y lo puso al servicio de un colonialismo aplicado a «otros» hombres y sus culturas. Con el fin de dar una justificación moral a su proyecto de abolir o erradicar la cultura de los pueblos colonizados, la retórica del colonialismo utilizaría la idea de que los hombres de sociedades situadas más allá de las fronteras del Occidente civilizado ofendían y maltrataban a las mujeres. Dado que ya desde las cruzadas el mundo islámico era visto como un enemigo (o el enemigo), el colonialismo disponía de un fértil filón de intolerancia y desinformación al que recurrir. (Ali, 2007, p. 30)



Fig. 247. Carta con sellos pertenecientes a la serie Pro tuberculosos. 1947.

En una perspectiva paralela a la esbozada por Wijdan Ali, es interesante trasladar en este apartado la percepción de la escritora Carmen Martín de la Escalera, aludida en páginas anteriores, la cual señalaba que, “con frecuencia, los europeos se aproximaban a esta cuestión cargados de prejuicios, dando un carácter universal a la felicidad o la desgracia” sin tener en cuenta que todo eso estaba mediatizado por la educación y las costumbres. Así, decía que el Corán no establecía en ningún momento que la mujer fuera inferior al hombre, y que era la propia organización social la que había llevado a una dualidad según la cual la mujer se encargaba de la dirección interior del hogar (donde tenía plena libertad) y el hombre de las cuestiones que afectaban al ámbito público:

Vemos a la marroquí encerrada en su casa [...] alejada de los lugares públicos de recreo y esparcimiento, y de ello sacamos la conclusión de que su vida es poco menos que la negación de toda libertad. Pero esta opinión es inexacta [...] En su casa manda y dispone como quiere, recibe las visitas de amigas que le placen, educa a sus hijos a su antojo, se viste como le parece [...] Mutuamente se reconocen el derecho de desenvolverse libremente, cada cual en su pequeño mundo [...] Lo que sí exige el marido es que la mujer conserve las formas exteriores de recato que imponen las costumbres [...] Fuera de ello no indaga los pasos que da. (Martín de la Escalera, 1943, pp. 69-70 citado en Parra, 2012, pp. 230-231)

En definitiva, y de acuerdo con el planteamiento expuesto por David Parra (2012) extraído de los postulados de A. Albet y M<sup>a</sup>. Dolores García Ramón,

la situación de la “subyugada” mujer arabo-musulmana se presentó a menudo como el ejemplo de la superioridad de Occidente con relación a Oriente y como una justificación del colonialismo, ya que la imagen de una mujer perdida y necesitada trascendía obviamente el nivel individual para caracterizar a todo un Marruecos feminizado que necesitaba la tutela y protección de España<sup>35</sup>. (Albet & García, 1999 citado en Parra, 2012, pp. 229-230)

---

35 Albet, A. & García, M.<sup>a</sup> D. (1999). “Reinterpretando el discurso colonial y la historia de la Geografía desde una perspectiva de género” en Nogué y Villanova (eds.), *España en Marruecos. Discursos geográficos e intervención territorial*. Lleida, Milenio, 1999, pp. 55-71.



#### **2.4.8.- Los sellos como soporte de la acción sanitaria.**

Las autoridades españolas del Protectorado convinieron la recaudación de fondos con destino a la lucha contra la tuberculosis y, como una de las maneras autorizadas en la mayoría de los países, en la metrópoli y también en la Nación Protectora, era el establecimiento de una sobretasa para los sellos de la correspondencia, se decretó, tal como indica el artículo primero del Dahir de 14 de febrero de 1946, crear “en esta Zona de Protectorado una emisión de sellos denominada “pro-tuberculosos” que circulará durante un mes al año.”<sup>1</sup>

Debidamente asesorado por los Organismos competentes de la Nación Protectora, se publicó el dahir, expedido por el S.A.I. el Jalifa Mulai el Hassan Ben el Mehdi Ben Ismail, y firmado por el Alto Comisario José Enrique Varela, donde se promulgó que “el producto de esta sobretasa se destinaría a engrosar los fondos del Patronato Antituberculoso de Marruecos, con la finalidad de atender a los servicios encomendados al mismo.”

Según Decreto Visirial<sup>2</sup> dando normas en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 3.º del Dahir de 14 de febrero de 1946<sup>3</sup> que crea una emisión de sellos “Pro-tuberculosos”, se decretaría en los cinco artículos que lo conforman las disposiciones siguientes:

Artículo primero.- Todo el franqueo de la correspondencia que se expedía en el mes de septiembre de 1946 llevará una sobretasa especial denominada “Pro-tuberculosos”.

Artículo segundo.- Esta sobretasa será de CINCO CENTIMOS para aquella correspondencia que lleve franqueo no superior a 25 céntimos, y de DIEZ CENTIMOS para todas las demás.- Los giros postales por avión llevarán un

---

1 Dahir, de 14.02.1946, creando una emisión de sellos “Pro Tuberculosos” (Boletín Oficial de la Zona del Protectorado Español en Marruecos nº 9, de 01.03.1946).

2 Dahir, de 15.02.1946, visto para su promulgación y ejecución por el Delegado General, Alfredo Galera, y siendo el Encargado del Despacho, Ahmed El Had-dad. BOZPEM nº 9, de 01.03.1946, [pp. 230].

3 En el Artículo tercero, por mediación del Gran Visir se dictaron los oportunos Decretos para el cumplimiento de este Dahir.

sello de sobretasa especial de VEINTICINCO CENTIMOS.

Artículo tercero.- Para la percepción de esta sobretasa se adherirá a los sobres sellos especiales de CINCO ó DIEZ CENTIMOS, o bien otros sellos en los cuales se incluya el franqueo más la sobretasa.

Artículo cuarto.- Para atender a las necesidades de la emisión se autoriza la contratación y confección de sellos “Pro-tuberculosos”, en número de 1.800.000, previo el correspondiente concurso. (BOZPEM, 1946)

Las proposiciones presentadas al concurso serían estudiadas por una comisión constituida por el Sr. Delegado de Obras Públicas, como presidente; y como vocales el Sr. Representante de Hacienda de Tetuán; Sr. Interventor Delegado de la Delegación de Obras Públicas y Comunicaciones; Sr. Inspector de Bellas Artes (Mariano Bertuchi) y el Sr. Jefe de los Servicios de Correos.

La serie “Pro Tuberculosos”, comenzará a emitirse anualmente desde el año 1946, y de manera prolongada, hasta un año antes de la finalización del Protectorado. Se trata en su conjunto, de la serie con temática unitaria emitida un mayor número de veces de toda la filatelia bertuchiana, conformándola un total de nueve emisiones compuestas por un diseño distinto para cada uno de los 55 valores.

Todos los sellos “Pro Tuberculosos” (fig. 249) presentan la imagen principal en formato vertical enmarcada por una orla roja que contiene todas las leyendas impresas, al hueco, en blanco. Aunque la iconografía de estos sellos es extremadamente monotemática, empleando fundamentalmente imágenes relacionadas con la lucha contra la enfermedad, bien representaciones alegóricas, por ejemplo un jinete árabe alanceando un dragón como si de un San Jorge islámico se tratara, bien sanatorios antituberculosos (Ben Karrich) o santuarios; también hay espacio en la serie para la recreación plástica ornamental de emblemas o escudos, cercana a un diseño más conceptual, como los sellos *Arabesco* (E270), *Emblema* (E291, 292) o *Escudo* (E307) (fig. 250); y para paisajes inhóspitos sin referencia a la presencia humana, tan sólo protagonizadas por un avión sobrevolando la escena o una cigüeña oteando el horizonte, como en el caso de los sellos *Costas de España* (E399), *Nubes* (E381), *Chumberas*

(E366), *Palmitos* (E367) o *La cigüeña* (E395). Las referencias a una iconografía vinculada a la familia o al componente humano como protagonistas son realmente escasas, tan sólo es destacable por lo atípico de la iconografía, el sello representando curiosamente una paternidad, nos referimos al sello *El padre* (E397) (fig. 248).



Fig. 248. Carta con sellos de la serie “Pro-Tuberculosos”. Sello *El padre* (E397).

Globalmente los sellos mostrarán, también de color rojo y de forma bien visible, dos medias lunas paralelas unidas por un trazo vertical, constituyendo el emblema del Patronato Antituberculoso de Marruecos, al igual que sucede con los sellos protuberculosos emitidos por otras administraciones postales, que portan sus propios emblemas, como por ejemplo en la metrópoli, donde los sellos “Pro Tuberculosos” comenzarán a emitirse casi una década antes, a partir del 22 de diciembre de 1937, con el sello *Cruz de Lorena y mano tendida*.

El origen de este símbolo hay que situarlo en los inicios de la organización de la lucha antituberculosa en la Zona del Protectorado español en Marruecos, en 1939. La autoridades sanitarias españolas, la Sección de Higiene de la Sociedad de Naciones (Ginebra) y la representación diplomática española en Ankara (Turquía), informaron que no existía símbolo alguno especial. Por ello, la Inspección de Sanidad de la ZPEM propuso que sobre la enseña de los Servicios Sanitarios de la Zona emplearan dos medias lunas rojas de distinto tamaño, colocadas en sentido horizontal con la concavidad hacia arriba, la pequeña encima, unidas por el trazo grueso rojo vertical que

se prolongara por debajo de la media luna inferior. Este emblema del Patronato Antituberculoso de Marruecos está inspirado en la doble cruz (Cruz de Lorena) de la lucha antituberculosa en países cristianos<sup>4</sup>. (Hernández, 2013, p.52)



Fig. 249. Sellos de las emisiones “Pro Tuberculosos” con iconografía vinculada al imaginario medieval.

En relación con el símbolo del Patronato Antituberculoso de Marruecos, llama la atención el detalle de la ubicación del mismo, siempre en un lugar estratégicamente diseñado, presentándose en numerosas ocasiones formando parte indisoluble de algunos accesorios o elementos estructurales de la escenografía. Así lo podemos distinguir: adaptado a una de las extremidades de una lanza, insertado en el interior de un escudo, una bandera, una puerta o una estrella de seis puntas, o ajustado a la cúspide de la cúpula de un morabito. En definitiva, conformando una perfecta simbiosis filatélica, desde el punto de vista del diseño gráfico, entre logotipo e ilustración. En los sellos en los que el emblema no se muestra como en los casos expuestos, habitualmente lo hallaremos posicionado en el ángulo superior izquierdo o en la zona superior central, buscando siempre un equilibrio compositivo.

La ilustración del sello permanecerá prácticamente invariable en todas las series, si

4 Solsona, J. (1942). Patronato Antituberculoso de Marruecos. Labor realizada en el año 1942, Anejo nº 28 al Boletín mensual de Información Estadística Sanitaria y Demográfica. Inspección de Sanidad de la Zona. Delegación de Asuntos Indígenas. Tetuán, agosto de 1942. Véase en (Hernández, 2013, p. 52).

bien a partir de la emisión correspondiente a 1952 dejan de advertirse los motivos con una iconografía dedicada a los emblemas y arabescos con la característica ornamentación de influencia nazarí. El único elemento estructural del sello que manifiesta variaciones será la disposición del valor facial, es decir, el numeral y la unidad monetaria. El valor facial se muestra por la abreviatura de la palabra “céntimo”, siendo la abreviatura del tipo “CTS”; y por la abreviatura de la palabra “peseta”, siendo la abreviatura del tipo “PTS”. Ambas abreviaturas se mantienen en un espacio semicuadrangular con sus aristas redondeadas, situado en la esquina inferior derecha, hasta la emisión del año 1949, donde la estructura que las contiene se torna totalmente cuadrangular perdiendo casi por completo la convexidad de sus ángulos. Respecto al numeral, situado en la esquina inferior izquierda, también será a partir de este año, cuando el espacio en el que se inserta, que en determinados sellos traspasaba los límites del marco-retícula de color rojo para adentrarse en la ilustración del sello, dejen de hacerlo respetando los márgenes impuestos por el contorno de la orla.

De igual manera, se perciben modificaciones en la serie “Pro Tuberculosos” fechada en 1952, donde las leyendas que conforman el sello invierten su posición. La leyenda posicionada en el margen superior, es decir “CORREOS” “MARRUECOS” “PROTECTORADO ESPAÑOL”, en letras capitales de fuente romana con un ligero serif en la palabra “Marruecos” y en grafía árabe, se situará en su espacio opuesto. Y la leyenda ubicada en el margen inferior, “PRO TUBERCULOSOS” en grafía latina y árabe, en idéntica tipografía que el texto anterior, se registrará en la zona superior. El valor facial, numeral y unidad monetaria integrados en sus respectivas composiciones octogonales irregulares, al disponerse habitualmente en estas series junto a la leyenda “Pro Tuberculosos”, se ubicará lógicamente junto a ella. Estas significativas variaciones formales sólo se reflejarán puntualmente en la serie “Pro Tuberculosos” de 1952.

A partir de la serie “Pro Tuberculosos” emitida en 1953 se retornarán las leyendas a su emplazamiento acostumbrado. Como última puntualización reseñable, referirnos al hecho de que las estructuras que registran los valores faciales se transforman en espacios ligeramente rectangulares perdiendo la achatada forma cuadrangular de sellos anteriores.

El pie de sello, tendrá la misma distribución que la práctica totalidad de los sellos del Protectorado, el título del sello en la izquierda, en la parte central la casa impresora HERALMI-RIEUSSET y el nombre del autor en la derecha “M. BERTUCHI”, en letras capitales sans-serif.



Fig. 250. Sellos de las emisiones “Pro Tuberculosos” con diseños ornamentales.

Respecto a la obra social con que España culminó su acción en Marruecos, como sostiene Tomás García Figueras<sup>5</sup> (1957, p. 312), “significó siempre una preocupación asociada al servicio de la evolución”. Así pues, cuando el autor se refiere a la sanidad, pone de manifiesto el interés que mostraron las autoridades coloniales a través de dispensarios, hospitales, consultorios y organizaciones especiales, adquiriendo matices sociales mejor definidos en el orden de la infancia, de la maternidad y de la higiene a cargo de asistentes sociales. Los problemas relacionados con la salud, según nos detalla García Figueras, junto con la vivienda, el trabajo, la formación profesional, la familia o la educación, constituyeron en el Protectorado “un conjunto armónico en lo social” (Figueras, 1957, p. 313).

En la acción social que proyectó España en la Zona de Protectorado en Marruecos, aparte del laborar a favor de la salud por todos los medios, se intensificaron también las campañas sanitarias para erradicar enfermedades endémicas como el paludismo o la sífilis. En el aspecto de las campañas, una preocupación fundamental, señala Tomás

<sup>5</sup> García Figueras, T. (1957). *España y su Protectorado en Marruecos (1912-1956). Nervio y perfil de una obra*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Figueras, fue la lucha antituberculosa: “A ello se atiende en los dispensarios de las ciudades, en los consultorios del campo, en los hospitales y, como culminación de la obra, en el Sanatorio Antituberculoso de Ben Karrich” (Figueras, 1957, p. 315).

Otra cuestión significativa en relación a la iconografía de la serie Pro Tuberculosos, será el nexo en común que encuentra en el imaginario medieval (fig. 251-253), vinculado al concepto de Cruzada, “una vez terminada la Guerra Civil y habiendo sido “derrotado” ese enemigo entendido como una fuerza proveniente de un exterior geográfico, moral y religioso, relacionado con una política anarco-comunista y atea” (Saracino, 2014). En la metrópoli, sería a partir de diciembre de 1937, cuando se comienzan a emitir sellos postales cuyo valor era destinado a colaborar en la lucha contra la tuberculosis, procedimiento generalizado a nivel mundial durante la década de los años 40. La cruz de Lorena, según nos precisa Pablo Enrique Saracino, fue recomendada en el Congreso Internacional de Roma de 1928 como símbolo de la lucha mundial contra esta enfermedad, siendo ampliamente utilizada tanto en el ámbito hispánico como en gran número de países.

No obstante, sostiene el investigador Saracino que, en el contexto español –y también en el contexto del Protectorado español- esta simbología adquiere un carácter especial,

ya que encuentra una línea de continuidad en la cual esa lucha, que hasta 1939 se viene llevando adelante en contra de un enemigo político militar, estigmatizado en términos de “extranjero”, continúa “fronteras adentro”, protagonizada por los mismos “personajes” (caballeros medievales cristianos, iconográficamente muy relacionados con San Jorge) que se enfrentan y derrotan a una bestia infernal de rasgos imprecisos (tiene cabeza de dragón, pero también se ven tentáculos). La funcionalidad de la cruz de Lorena va atravesando las imágenes, encarnando en diversos ornamentos propios de una lucha cristiana (la espada, la cruz, el escudo insignia) que en 1936 retoma una antigua misión que ancla sus raíces en el gran espejo de la Edad Media y que a la vez, de manera retrospectiva le asigna al comunismo el estigma de “enfermedad social”. (Saracino, 2014)



Fig. 251-252. Cartas circulares con logotipo y sellos de la campaña Pro Tuberculosos.

Este nuevo discurso colonial se asentaría conceptualmente en “una Cruzada”, cuya acción se sustentaría simbólica e iconográficamente en una pugna contra distintas configuraciones del “mal”: el comunismo y la tuberculosis.

Las series “Pro Tuberculosos”, responden, como bien sostiene Saracino, a una “manipulación política de elementos heterogéneos provenientes de esta materia mítico-legendaria”, en la que el régimen franquista se valdría de los citados “mitos medievales”.





Fig. 253. Colección de sellos de las emisiones "Pro Tuberculosos" de 1951, 1953.

Por otra parte, los sellos de la Zona de Protectorado Español en Marruecos también servirán de soporte recaudatorio para paliar los gastos de determinadas obras benéfico-asistenciales, en concreto, las llevadas a cabo a favor de los mutilados de guerra. En los sellos de beneficencia “Pro Mutilados África” destinados a satisfacer la sobretasa postal obligatoria<sup>6</sup> Mariano Bertuchi utilizará como icono principal en el diseño de estos sellos, y por vez primera, tanto en la colonia como en la metrópoli, la efigie del general Franco<sup>7</sup> ya nombrado jefe del Estado, dada la estrecha vinculación de éste con el Ejército de España en África<sup>8</sup>.

La vinculación de Franco con África requiere que nos detengamos en este aspecto y que hagamos un breve inciso en esta cuestión no poco desdeñable. Paul Preston (1998, p. 35), nos evidencia que “la gran experiencia formativa de la vida de Franco fue su época de oficial colonial en África”. Nos enuncia Preston, que el mismo Franco manifestaba al periodista Manuel Aznar en 1938: “Mis años en África viven en mí con indecible fuerza. Allí nació la posibilidad de rescate de la España grande. Allí se fundó el ideal que hoy nos redime. Sin África, yo apenas puedo explicarme a mí mismo, ni me explico cumplidamente a mis compañeros de armas”. (Preston, 1998, p. 35)

---

6 Según Dahír, de 07.07.1937, autorizando la confección, contratación y circulación de una emisión de sellos de diez céntimos “Pro Mutilados de África” (BOZPEM nº 19, de 10.07.1937). Véase en (Hernández, 2013, p. 52).

7 Respecto a las emisiones filatélicas en España portando la efigie de Franco, el investigador Navarro Oltra (2013, p. 21), nos precisa que: “La emisión y puesta en venta de los primeros efectos de la primera serie básica de sellos (en la metrópoli) que mostraba a Franco, se publicó en el Boletín Oficial del Estado con fecha el 28 de abril de 1939 (España, 1939a:2284). Apenas cuatro semanas después de haber ganado la Guerra Civil ya se mostraba en los sellos postales, un lugar reservado -por tradición- a los Jefes de Estado y a las personalidades ilustres, aunque estas últimas, a diferencia de las máximas autoridades, tienen que haber fallecido para ser conmemoradas filatélicamente”. Navarro Oltra, continúa acertadamente determinando que mostrarse de manera tan inmediata, después de concluida la contienda, en los sellos postales “constituye un signo inequívoco de su intención de permanencia y de intento de identificación de su imagen con el Estado”. (Navarro, 2013, p. 22)

8 Franco hizo la práctica totalidad de su carrera militar entre 1912 y 1926 en África. De su experiencia en África el propio Franco pensaba que los años de 1920 a 1925, en los que sirvió en la Legión -o Tercio de Extranjeros, el cuerpo de choque creado en 1920 por Millán Astray, al que Franco se incorporó como segundo jefe-, fueron los que produjeron el *afianzamiento* de su personalidad. (Nota: Luis Suárez Fernández, *Franco y su tiempo* (Madrid, 1984) vol. I, p. 145). Fue también el período durante el cual se cimentó su prestigio y que le proporcionó la base de su popularidad. Ello de debió sobre todo a su decisiva contribución en las operaciones de reconquista de la comandancia de Melilla en la segunda mitad de 1921, después que en julio de aquel año un ataque de las tropas rebeldes de Abd el Krim sobre Annual provocase el mayor desastre militar que el Ejército español había sufrido desde que años antes empezara la guerra de Marruecos: el descalabro de Annual provocó la retirada desordenada de las tropas españolas mandadas por el general Silvestre, la muerte de unos 9.000 soldados y la caída de las principales posiciones de la zona. (Fusi, 1995, pp. 34-35)

En este sentido, Juan Pablo Fusi (1995, pp. 37-38), sostiene que, “África reveló la clave de la vida de Franco: Franco fue, básicamente, un militar *africanista* y miembro de lo que se ha llamado generación militar de 1915”<sup>9</sup>.

El hecho de que se empleara, originalmente, tanto en la Zona de Protectorado español en Marruecos como en la metrópoli, la figura del General Francisco Franco, “Jefe que fue del Ejército de España en África”, como icono principal en el diseño de estos sellos, es revelador de como se comenzaría a gestar la proyección pública, de una manera consciente, de la imagen de héroe de Franco.

Con la emisión de esta serie de sellos, estaríamos pues, ante la imagen precursora de la efigie de Franco tanto en la metrópoli como en la Zona de Protectorado español, viniendo a inaugurar el ciclo iconográfico franquista entorno a su figura.

En estos sellos confeccionados por las casas impresoras Waterlow & Sons, Fournier-Burgos y Riusset S.A. Heralmi indistintamente, podemos distinguir los elementos básicos y esenciales de cualquier sello de correos: el nombre del país -MARRUECOS- precedido del estado emisor -PROTECTORADO ESPAÑOL-, el nombre del servicio postal y el valor facial.

Iniciaremos nuestro análisis, con el sello de la efigie de Franco emitido en 1937. Este modelo de sello, estampado en hueco grabado, muestra con calidad casi fotográfica el busto del dictador. En la estampa, está representado de perfil, mirando hacia la izquierda, flanqueado por dos dilatadas columnas decoradas con ornamentación de influencia del arte islámico, coronadas por el indicador del valor facial y la correspondiente leyenda textual, “Marruecos – Protectorado español”, en grafía latina en fuente romana, y en grafía árabe. El dibujo monocromo con pretensiones “realistas”, en cuanto a la búsqueda de su parecido físico, y enmarcado en una estética muy tradicional. Como base a la ilustración, se posicionará la leyenda “Sobretasa Obligatoria Pro-Mutilados de África”, en grafía latina, y árabe, situada dentro de una cartela

---

<sup>9</sup> Africanismo que quedó de relieve, además de en su carrera militar, en el libro que escribió en 1922 (*Marruecos. Diario de una bandera*) y en los numerosos artículos que sobre la guerra marroquí publicó en distintas revistas militares. (Fusi, 1995, pp. 37-38)

rectangular, que termina por encuadrar a la imagen del caudillo.



Fig. 254. Sobretasa Pro-Mutilados de África. Sello con la efigie de Franco diseñado por Bertuchi. Emisión de 1937.

Este retrato de Franco (fig. 254-256), se muestra vestido de uniforme militar sobre un fondo neutro en el que, como enuncia Navarro Oltra (2013, pp 23-24), “el busto sustituye al todo, no es sino una reinterpretación del retrato de aparato clásico”. Una estampa en la que:

Cuestiones de postura, expresión facial, colocación dentro de la composición, técnica, y, por supuesto, el despliegue de atributos, el “aparato”, dependen de cómo quiera el artista que el espectador entienda la posición social y pretensiones del retratado. (Brown, 2004 citado en Navarro, 2013, p.23)

Resulta llamativo que, en contraposición, con la primera serie básica de sellos que mostraba la efigie de Franco emitida en 1939 para la metrópoli, cuyo grabador fue José Luis L. Sánchez-Toda<sup>10</sup>, está representada de perfil, pero su mirada dirigida hacia la derecha, “hacia el porvenir” intentando, como afirma García Álvarez, “dar forma a sus aspiraciones autárquicas, con el nuevo escudo nacional al fondo, en un intento de identificar a Franco con el nuevo sistema político y el nuevo país surgido tras la contienda”. (García, 2005, p.7 citado en Navarro, 2013, p.23)

10 El sello impreso en litografía en la FNMT, cuya fecha de emisión del sello es el 28-4-1939, reproduce “la efigie de S.E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos Nacionales, figurando al fondo el escudo de España”. (Navarro, 2013)

Existe una preferencia a proyectar “los primeros sellos tanto en Inglaterra como en España y otros países, con el retrato del monarca o jefe del Estado orientado de perfil” (Navarro, 2013, p.26). Probablemente, como sostiene Sánchez-Toda,

fuese su causa la influencia de la moneda, en la que siempre se representa a los jefes de Estado de perfil, y el sello postal era el efecto oficial que le seguía con la representación de este símbolo. Además en tan reducido espacio, como el de un sello, parece adaptarse mejor al retrato de perfil que de frente a tres cuartos. (Sánchez-Toda, 1969, p.119 citado en Navarro, 2013, p. 26)



Fig. 255. Tarjeta Postal de Cabo Juby a San Sebastián, con franqueo complementario de 50 cts (sello lila) y 10 cts de Marruecos Beneficencia. 1939.



Fig. 256. Carta circular con la serie de sellos aéreos y 10 cts de Marruecos Beneficencia. Certificado de Cabo Juby a Cádiz. 1938.

Pero ningún testimonio, como señala Gabriel Ureña Portero (1981, p.174), puede trazarnos mejor la dimensión iconográfica y política de este retrato que el texto que escribió Azorín en la revista *Vértice*, inspirándose en el retrato del Caudillo que Zuloaga pintara:

... Sin símbolo la figura del Caudillo de España semejara apocada. [...] Todos esos tiempos se condensaban en la figura que iba a ser retratada: un pasado de error, vencido heroicamente, un presente de trabajo afanoso y un futuro de esplendor. (...) Estaba señero, sí, el Caudillo; estaba solitario, sí, el salvador de la Patria. (...) La enseña y el lugar bastaban para marcar el símbolo. Y ¿cuál era el gesto del Caudillo?, ¿cuál su actitud? Ni arrogancia innecesaria ni llaneza excusada. Ni contentamiento ni abstracción.(...) Francisco Franco, Caudillo de España, iniciador del sacudimiento que ha de salvar a España, muestra sereno y apacible rostro. Cosa llana y hacedera, acaba de cumplir la empresa más heroica de nuestra Historia. Aparece enhiesto y ostenta en su persona -también cual símbolo- prendas de las tres poderosas fuerzas que han dado la victoria a España (...) (Azorín, 1941 citado en Ureña, 1981, p. 174)

El semblante real de Franco, tal como apunta Juan Antonio Ramírez (1981), se correspondía con un hombre “de aspecto insignificante y, desde luego, inadecuado para dar una buena imagen como conductor, héroe, gobernante infalible y padre de la Patria”. No obstante, ésta será la proyección visual elegida. Para conseguirlo, nos detalla Ramírez, entrarán en juego,

los fotógrafos de prensa, los dibujantes especializados, los autores de plantillas murales y algunos pintores de retratos. Cada uno aporta su matiz, su contribución particular a la corona de atributos que ha de adornar al dictador. Así surge *el Franco de las mil caras*, apto para representar, según las exigencias de la propaganda, papeles difícilmente conciliables en una sola persona. (Ramírez, 1981, p. 234)

Lo cual nos ofrece la dimensión del discurrir iconográfico del personaje. Siempre lo mostraran como soldado y en escasas ocasiones de cuerpo entero, ocupando el centro de los encuadres, como el sello diseñado por Mariano Bertuchi.

En los otros sellos que Bertuchi diseñara con la imagen ecuestre del dictador, lo mostrará con el fajín sobre la guerrera y las altas botas militares que hacen desaparecer el pantalón a la altura de la rodilla, otorgándole un aspecto hierático inconfundible.

En esta segunda serie de sellos (fig. 257-258) portadores del retrato de Franco, sobre un fondo escénico, fueron estampados entre los años 1941 y 1945. La figura del dictador, vistiendo de uniforme y abrigo militar, volverá a aparecer de perfil mirando hacia la izquierda, pero en esta ocasión, montado a caballo<sup>11</sup>, “como nuevo apóstol Santiago, apareciendo con su caballo blanco para salvar a España y al mundo de los enemigos de la fe”. (Ramírez, 1981, p. 236)

Puede apreciarse el detalle del cuello de piel del abrigo, elemento que ya aparecería en algunas formulaciones de representación visual de Franco con fines propagandísticos desde la Guerra Civil. Precisamente, la estampa de Franco ataviado con el “uniforme y cubierto con un abrigo militar, con cuello de piel, colocado sobre los hombros y que recoge graciosamente con la mano derecha a modo de capa, se convirtió en un motivo recurrente a la hora de representar al Generalísimo” (Navarro, 2013, p. 28). En este sentido, los accesorios representados junto al modelo, refuerzan esa auto-representación. Dichos accesorios, según Burke (2005, p. 31), “pueden ser considerados «propiedades» del sujeto en el sentido teatral del término”.

Por otra parte, es conveniente tener presente, de acuerdo con Peter Burke (2005, p. 30), que el retrato es un género “compuesto con arreglo a un sistema de convenciones”, donde “las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados

---

11 Nos detalla Paul Preston (1998, p. 36) en la biografía que el escritor realizara del Caudillo, que Franco “el 22 de septiembre, consiguió una pequeña victoria local con sus fieros mercenarios moros y el 12 de octubre de 1913 se vio recompensado con la Cruz del Mérito Militar de primera. En su relativamente corta existencia, los Regulares crearon una tradición de hombría exagerada, desdeñando cualquier protección bajo el fuego enemigo. Cuando Franco tuvo derecho a dirigir a sus hombres a caballo, eligió uno blanco, por una curiosa mezcla de romanticismo y arrogancia”, como en la representación iconográfica que efectúa Bertuchi en uno de los sellos pertenecientes a esta serie Pro Mutilados.

junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico”, concibiéndose de esta manera como “una forma simbólica”.

Aunque la representación de Franco proyectada por Bertuchi es mostrada alejada del gesto desafiante con el que otros artistas plasmaron al dictador, las imágenes del Caudillo, siempre ofrecerán un denominador común: “la grandeza del personaje es incompatible con su humanidad, y los rasgos gráficos que los representan no pueden aludir a algo que vaya más allá del figurín de cartón-piedra, de la falsa inmortalidad”. (Ramírez, 1981, p. 237)



Fig. 257-258. Sobretasa Pro-Mutilados de África. Mariano Bertuchi emplea la figura del General Franco, como icono principal en el diseño de estos sellos. Emisiones de 1941, 1943 y 1945.



## **2.5.- Estudio y análisis de su producción iconográfica marroquista:**

### **Diseño Editorial.**

#### **2.5.1.- La ilustración gráfica en revistas.**

De acuerdo con la clasificación que el investigador José Antonio Pleguezuelos (2013, p.160) establece en relación con la obra gráfica de Mariano Bertuchi publicada en diversas revistas de la época, éstas presentan tres etapas bien definidas. Una primera fase, que coincide con la edad de oro de las ilustraciones, determinada por los investigadores Villanueva y González (2006, p. 267), “que tiene su apogeo a nivel internacional en las primeras décadas del siglo XX. Son los años que brillan en España las revistas gráficas más famosas: *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* o *La Esfera*, con las que Bertuchi colaboró”; una segunda fase que tuvo lugar en Ceuta y que coincide con su participación en la *Revista de Tropas Coloniales* en el periodo comprendido entre 1924 y 1927, donde será su director artístico desde julio de 1924; y, por último, una tercera fase que desarrolló paralelamente con los cargos de responsabilidad que habría de ejercer en el Protectorado español en Marruecos a partir de 1928, relacionada con revistas que se editaban, mayoritariamente en aquel territorio.

Miguel Ángel Villanueva y Rocío González (2006, p. 267) apuntan la reproducción de un cuadro de historia pintado por Bertuchi, cuando sólo contaba quince años, como una de sus primeras obras gráficas de las que se tiene constancia, “que figuró en la revista *Granada Corpus* de 1899 como ilustración al largo poema, “Aurora y Ocaso”, que relataba el dolor que supuso para el país la pérdida de las colonias americanas en 1898”. Esta primera obra trasladada a ilustración gráfica, sugieren los citados autores, anticipa lo que va a ser una característica fundamental de la creación gráfica de Bertuchi, “la íntima relación con su pintura, y en muchas ocasiones como ésta, la transformación de una obra concebida en principio como un cuadro que con posterioridad se convertirá en una imagen gráfica”.

A comienzos del siglo XX colaborará artísticamente en la revista *La Ilustración Española y Americana*, donde sus ilustraciones (fig. 259-261) aparecerán publicadas

desde 1903. Así pues, en el número VI (15 de febrero de 1903) con motivo de la presentación gráfica de los sucesos de Marruecos, se exhibirán sus ilustraciones: *Fez. Campamento de las tropas del sultán* (pág. 96) y *El ministro de la Guerra pasando revista a las tropas* (pág. 97), mostrando un estilo novedoso en el conjunto de la revista, constituyendo “la revelación de Mariano Bertuchi”<sup>1</sup>, en palabras de María del Carmen y Manuel Utande (1992, p. 333), a quien la propia revista presentaba con estas palabras: “Ambos dibujos están hechos sobre apuntes y croquis del natural por el joven artista Sr. Bertuchi, que ha hecho detenidos estudios de los sitios y costumbres marroquíes durante su larga permanencia en aquel país”.

Bertuchi a través de estos relatos plásticos se transformaría, como señala José Luis Gómez Barceló<sup>2</sup> (2000, p. 84), en “cronista gráfico para cubrir las informaciones sobre la guerra civil marroquí, que enfrentaba a los partidarios del Rogui contra Muley Abdelsaziz”. Esta publicación, como el resto de la prensa de España, nos especifican María del Carmen y Manuel Utande (1992, pp. 332-333), “no permanecía ajena a los sucesos de la guerra civil en Marruecos, si bien su carácter peculiar (“Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades” era el subtítulo) y su gran formato le permitían incluir en sus cuatro número mensuales, además de fotografías, reproducciones de valor artístico superior”. La colaboración de Bertuchi proseguiría en los números VII, IX, XV, XVII y XIX de *La Ilustración* del mismo año 1903, y con posterioridad, en el año 1908, donde vuelven a aparecer sus dibujos en la revista junto a fotografías de la nueva fase de la guerra.

Los sucesos de los que Mariano Bertuchi se convierte en testigo y narrador gráfico-plástico a través de *La Ilustración* eran parte de dos fases de la guerra civil marroquí, desarrolladas en unos años críticos para la presencia de España en el Norte de África. En esta ocasión la campaña se desarrollaría entre Muley Hafid y Muley Abdelaziz, en la cual el primero se haría con el trono. En ambas ocasiones los originales de las

---

1 Los investigadores María del Carmen y Manuel Utande (1992, p.333), se refieren a Mariano Bertuchi como “revelación”, no sólo por su concepción expresivo-plástica a través de cual refleja las escenas reales, sino también por el hecho aún más significativo de que el pintor contara con diecinueve años cuando aparecieron los primeros grabados de sus originales . Utande, M<sup>a</sup> del C., Utande, M. (1992). *Mariano Bertuchi y sus dibujos de la Guerra Civil Marroquí (1903 y 1908) en el Museo de la Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Segundo semestre de 1992. Número 75.

2 Gómez Barceló, J. L.. (2000). “Mariano Bertuchi: cuando el pintor vence al cronista”. En *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*, pp. 83-91.

ilustraciones gráficas serán realizadas con la técnica del óleo, con una paleta cromática muy sobria y ajustada, sobre el soporte cartulina que ulteriormente se trasladarían a grabados<sup>3</sup>.

Los investigadores María del Carmen y Manuel Utande sostienen en relación a sus dibujos que:

“por necesidad de su reproducción ulterior, Bertuchi juega con el negro y el blanco, aquél desde luego con matices diversos, desde un negro azulado oscuro hasta un gris tenue, y el blanco también cambiante, desde el insinuado en la humareda de algunas fogatas hasta el intenso, muy empastado, de ciertos ropajes y tiendas de campaña”. (Utande, M., 1992, p. 339)



Fig. 259. Guardia de una de las Puertas de Fez.

---

<sup>3</sup> *La Ilustración* publicó, hasta diez grabados sobre originales de Mariano Bertuchi con escenas de las dos fases críticas de la guerra civil en Marruecos. Nueve de los originales, se encuentran en el Museo de la Real Academia de Bella Artes de San Fernando, en el “Fondo Garrido”. (Utande, M., 1992, p.337)



Fig. 260. La artillería del General O'Connor bombardeando a Figuig.



Fig. 261. Tropas imperiales entrando en Tetuán después de batir a los rebeldes.

Mariano Bertuchi también formaría parte de esos *petits maîtres*<sup>4</sup> españoles de finales de siglo que configuraron, durante más de una década, la imagen de la prestigiosa revista ilustrada *Blanco y Negro*<sup>5</sup>, en la que se publicarían sus ilustraciones desde la

4 Durante los primeros años de su existencia, *Blanco y Negro* contó con la colaboración de algunos de los más importantes pintores del período de la Restauración, entre los que destacan Agustín Lhardy, Mariano Benlliure, Marcelino Santamaría, Gonzalo Bilbao, José María López Mezquita, Cecilio Plá, Emilio Sala, entre otros.

5 “La revista ilustrada *Blanco y Negro*, fundada en Madrid en 1891 por Torcuato Luca de Tena, jugó un

entrada del nuevo siglo hasta los años veinte, período que constituye un “momento áureo” de la ilustración gráfica en España<sup>6</sup>. Villanueva y González (2006, p. 268) apuntan que una de las primeras obras gráficas que Bertuchi realiza para esta publicación fue un “original de pequeñas dimensiones pintado también al óleo sobre cartón duro, pero en color, titulado *La vuelta del Sultán* y firmado en Tánger el año 1903, que se conserva en una colección particular de Granada y fue reproducido en la revista Blanco y Negro en 1904 (8 de octubre)”.

Por otra parte, en el año 1908 se publicarían dos obras en el interior de la revista, siendo éstas, *Tánger, puerta del mercado* y *Campamento marroquí*. Tres años después, en 1911 aparecerían *En el concurso hípico*, *Saludo al vencedor* y *De cacería, momento de descanso*. Del año siguiente se tiene constancia de *Vigilancia en la zona de Melilla* y *El Caudillo*. Bertuchi, continuará colaborando en los siguientes años para *Blanco y Negro*, donde en 1915 se publica *El zoco* y en 1917 *Tiempos Modernos* y *La espera* (fig. 262), el 18 de marzo del mismo año, donde de manera magistral representa una escena de temática marroquista, en la que un jinete de tez oscura y elegante porte, es situado estratégicamente en el punto medio de la composición entre dos majestuosos caballos, el de primer término en color negro y, en segundo plano, el corcel de un blanco tan luminoso y cegador como el atuendo de la figura masculina. En el mes de mayo de 1920 aparece *Pesca Marina*, que fue reeditada por el periódico *ABC*, junto a 32 obras de otros tantos artistas, con ocasión de su centenario. De la misma forma, esta revista publicó varias cubiertas con ilustraciones de Bertuchi, como la portada del 7 de diciembre de 1919, donde se observa un blanco velero en primer plano, mientras se cruza un vapor y en la lejanía la costa; o la del día 28 de diciembre del mismo año, donde apreciamos en

---

papel esencial en el desarrollo y la evolución del arte en general y la ilustración gráfica en particular, ofreciendo sus páginas a los más renombrados ilustradores.[...] A los siete años de su creación, *Blanco y Negro* rompió el pacto contraído implícitamente con su propio nombre e introdujo, con todas las consecuencias, el uso del color, que acabó por dar identidad definitiva a este producto periodístico”. (Satué, 1997, p. 201)

<sup>6</sup> En España, en la época de 1900 a 1925, numerosos pintores se consagraron preferentemente al oficio de ilustradores, abandonando casi por completo la pintura de caballete para trabajar el encargo, ya fuera para las revistas, ya fuera para las empresas que necesitaban carteles, ya fuera para las editoriales que necesitaban cubiertas para sus novelas o para las colecciones de novela corta. Tras los pioneros del modernismo, ellos representan una suerte de segunda y tardía generación modernista que termina enlazando con el clima “decó”. Dentro de esta promoción de ilustradores podemos distinguir a Rafael Penagos, Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, Laura Albéniz, Arturo Ballester, Roberto Baldrich, Segrelles o Moya del Pino, entre muchos otros destacados ilustradores. (Bonet, 1992, p.17), “La vida ilustrada” en *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. Madrid, Prensa Española, S.A., pp. 15-20.

la imagen a un joven príncipe marroquí montado en su caballo perfectamente engalanado, acompañado de su sirviente y un galgo (fig. 263).

La tercera publicación que divulgará la obra gráfica de Mariano Bertuchi será *La Esfera*, que junto con otras publicaciones periódicas como *Nuevo Mundo*, *Cosmópolis* o la ya citada, *Blanco y Negro*, rivalizaban en ofrecer colaboraciones artísticas de calidad, contando de un modo sistemático con los artistas plásticos de la época. El investigador José Antonio Pleguezuelos (2013, p. 161) sostiene que fue residiendo Mariano Bertuchi en San Roque cuando aparece el 15 de mayo de 1915 la obra gráfica para *La Esfera* titulada *La vigilancia de los mares: El peñón y el puerto de Gibraltar por la noche, durante la guerra*; ocupando la doble página central de la revista. En la escena ilustrativa los reflectores, vigilantes, iluminan el cielo gibraltareño; imagen que por su factura técnica nos recuerda a ilustraciones gráficas posteriores publicadas en la revista *África*.

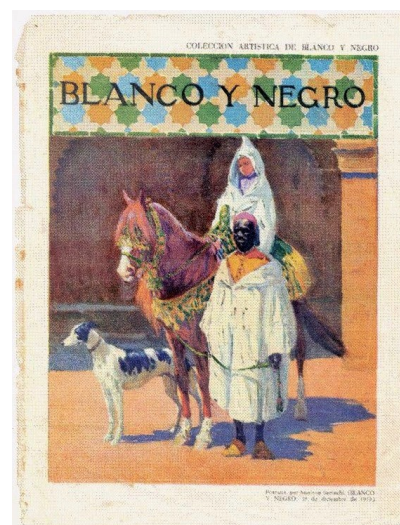
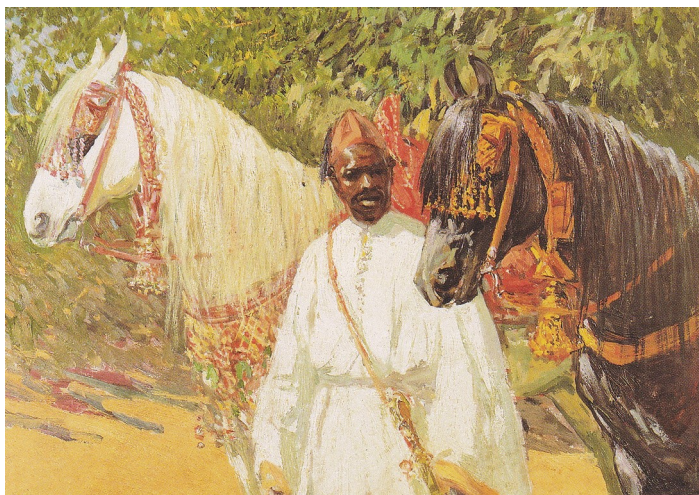


Fig. 262 (izq.). *La espera*. Gouache sobre cartulina (35 x 46,5 cm). 1917. Fig. 263 (dcha.). Portada del 28 de diciembre de 1919.

Sus posteriores ilustraciones gráficas publicadas en *La Esfera* tendrán una evidente vinculación con los temas marroquistas, que tanto seducían al artista. Así, durante octubre de 1920, Bertuchi entra en Xauen junto a las tropas del general Berenguer y deja testimonio de esta estancia, en el único número que se editó del *Eco de Chefchauen*; aquella visita la aprovecha para realizar un buen número de apuntes a la

acuarela, de los que se publicarían seis en *La Esfera* en el mes de noviembre del mismo año a doble página, mostrando “los monumentos más notables de Xauen”: la *Puerta del Mesuar*, el *Cementerio y santuario del fundador de la ciudad*, *La alcazaba y torre del homenaje*, *La mezquita mayor*, *La plaza de El Hammam* y *Una calle* (fig. 264). En relación con las acuarelas originales de Bertuchi nos detalla la propia revista:

Como nobles voceros de la gloria empresa seguían al general Berenguer, en su hazaña de la conquista de Xauen escritores y pintores. Uno de éstos era Mariano Bertuchi, especializado desde hace muchos años en los temas y asuntos marroquíes. Mariano Bertuchi reside en África habitualmente. Sus cuadros, sus dibujos, sus acuarelas, están siempre inflamados de aquella luz esplendorosa, y traen á [sic] la pintura española un hálito bravo de Oriente. Alejado de las Exposiciones Nacionales, donde fué [sic] en otro tiempo uno de los más destacados concursantes, Bertuchi va realizando su labor entusiasta y tenaz. De su caja de apuntes han ido saliendo estas acuarelas de Xauen la misteriosa, de Xauen, la que parecía inaccesible al alma de Occidente. Y ellas completan, con la realidad fulgurante del color, el conocimiento de este nuevo trozo de tierra española, que han cantado las plumas fogosas de los escritores, y logrado el acero heroico de los soldados”. (*La Esfera*, 27-11-1920, p. 20)



Fig. 264. Ilustraciones de Xauen publicadas en *La Esfera*, nº 360. 1920.

Por otra parte, esta colaboración con *La Esfera*, como nos apuntan Villanueva y Tirado (2006, p. 268) se repitió al menos en dos ocasiones más, en 1922 y 1925<sup>7</sup>. El 7 de enero de 1922 se publica a doble página *Beni Arós, asalto a la trinchera*; y en 1925, el 18 de julio, también a doble página, *De la Zona Francesa: Uazán, la ciudad santa de los Cherifes* (fig. 265), donde apreciamos una vista panorámica monocroma de la ciudad.



Fig. 265. Ilustración de *Uazán, la ciudad santa de los Cherifes*. *La Esfera*. 1925.

Será precisamente durante este interludio de tiempo, inaugurando lo que hemos denominado como la segunda fase de su diseño editorial, cuando emprenda una nueva producción gráfica en la *Revista de Tropa Coloniales*, fundada en 1923 y cuyo primer número saldría a la luz en enero del año posterior. Para la publicación, una de las más influyentes revistas durante el colonialismo español, que fue el órgano oficial de la Liga Africanista Española en las posesiones en el Norte de África, confeccionaría un considerable número de portadas y una dilatada muestra de ilustraciones gráficas. Entre las cubiertas podemos citar, por ejemplo, publicadas en el año 1925, *El muecín*, *El mendigo o Un mercader*; en el año 1926, *Nido de cigüeñas*, *Vendedores de naranjas*, *Cuarto menguantes*, *Las primeras flores*, *Crisantemos*, *Bazar moruno* o *Una rifeña*,

<sup>7</sup> En este mismo año también aparece una colaboración suya en *Mediterráneo*, nos especifica Pleguezuelos (2013, p. 161).



entre otras; y en el año 1927, *Noche de luna*, *El estanque*, *Cacharrerros*, *El saltimbanqui*, etc. Aunque la temática predominante de las portadas se ciñe al universo marroquista, no podemos obviar, como evidencia Pleguezuelos (2013, p. 162), “alguna que otra rareza, como una magnífica portada dedicada al Santuario de la Virgen de África de Ceuta, titulada *La Virgen de África*, fechada en julio de 1927, o *Salvas en el puerto*, de octubre de ese mismo año, con motivo de la llegada de Alfonso XIII a la citada ciudad”.

En el siguiente apartado del capítulo dedicado al estudio y análisis de su producción iconográfica marroquí en relación con el diseño editorial, tendremos ocasión de apreciar con más detalle aspectos de la citada publicación, razón por la que no nos prolongaremos en exceso. Tan sólo señalar que, como veremos en páginas precedentes, será nombrado director artístico de la revista en julio de 1924, cargo que dejaría de desempeñar en 1928, fecha en la es nombrado Inspector de Bellas Artes del Protectorado. Aún así, el nombramiento no fue motivo para que no continuara desarrollando su capacidad creativa en la revista, con la que colaboraría a lo largo de su vida, aunque de manera eventual.

Efectivamente, la fidelidad de Bertuchi a la revista sólo es interrumpida tras su fallecimiento, colaborando hasta prácticamente el final de sus días. Hecho que es corroborado por María del Carmen y Manuel Utande (1992, p.330) los cuales afirman que, “todavía, en enero, marzo y mayo<sup>8</sup> de 1955, poco antes de morir, eran de él las portadas. La última, tres figuras ante un puesto en el zoco, con trazos muy simples y un aprovechamiento del fondo blanco propio de la aguada” (fig. 268-272).

La tercera fase de su diseño editorial, hemos de situarla coincidiendo con su traslado de residencia a Tetuán. En este período aunque se centra principalmente en temas de la zona del Protectorado y en revistas que se editan en aquel territorio, según Pleguezuelos (2013), también publicaría sus ilustraciones en otras revistas, como, por ejemplo, la revista militar *Ejército* (enero y octubre de 1943); la portada de *Mundo Ilustrado* (mayo de 1947) o *Trenes* en el núm. 51 dedicado al Marruecos español de 1953 (fig. 266).

---

<sup>8</sup> La portada de la revista *África* fechada en mayo de 1955 corresponde a la figura número mostrada en esta tesis.

De igual manera, la revista *Cortijos y Rascacielos* en sus números 45 de 1945 y núm. 55 de 1950 (fig. 267), reproduciría dos óleos de Mariano Bertuchi como portada, siendo éstos, *Calle en el barrio moro de Tetuán* (1945) -en cuyo pie de imagen se explicitaría que se trataba de un óleo inédito del autor-, y *Un rincón del Zoco Grande* (1955).



Fig. 268-272. Diversas portadas de M. Bertuchi en *África*. 1953-1955.

En relación a sus ilustraciones en revistas y publicaciones vinculadas a las colonias hemos de citar *Mauritania*, *Marruecos gráfico*, *Almotamid*, *Ketama* o *Marruecos turístico*. En la revista *Mauritania* (Tánger, 1928), que se editaba con el subtítulo de *Revista Mensual ilustrada de las Misiones Franciscanas de Marruecos*, pueden apreciarse varias cubiertas firmadas por el artista granadino, de manera profusa en los años 40 y 41. El investigador Pleguezuelos nos precisa una serie de títulos entre los que distinguimos *Puerta de Larache*, *Guardia Jalifiana* o *Soldado marroquí*. Asimismo, también aparecerían en su interior, ilustraciones gráficas como *El Cherif de Uazán* o numerosas viñetas que culminaban estéticamente los artículos, en la misma línea estética iniciada en *Revista de Tropas Coloniales*.

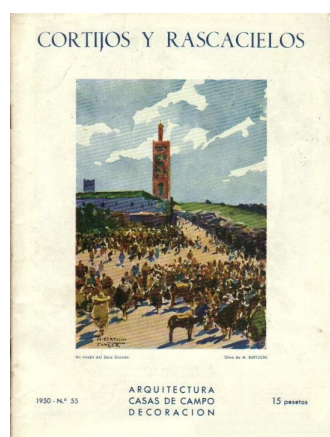


Fig. 266 (izq.). Portada de la revista *Trenes* núm. 51, 1953. Fig. 267(dcha.). *Cortijos y Rascacielos* núm. 55, 1950.

Tras finalizar este sucinto recorrido por el diseño editorial realizado por Mariano Bertuchi, bien podríamos aseverar que la obra gráfica del autor publicada en revistas de la época es, ciertamente tan prolífica, que su catalogación se compendiaría en un opúsculo exclusivamente destinado sólo a ello.

Como anticipábamos en este apartado, a continuación nos disponemos a considerar la publicación *África, Revista de Tropas Coloniales*, como paradigma de la imaginaria marroquista española, que será analizada desde el punto de vista del diseño gráfico<sup>9</sup>, aspecto éste hasta el momento escasamente tratado, abordando desde la retícula de diseño, la tipología publicitaria, las características formales de las ilustraciones gráficas y el impacto visual de sus cubiertas, éstas últimas, todo un ejemplo de modernidad estética. Sin más preámbulos, damos paso pues a la sección.

---

<sup>9</sup> En relación a nuestro examen de la revista, nos hemos basado en las propuestas de análisis efectuadas por la investigadora Ainhoa Martín Emparán en su apartado dedicado al estudio de los catálogos y folletos con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 compilados en su Tesis doctoral *El diseño gráfico en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Universidad de Málaga. 2008.

### **2.5.2.- *África, Revista de Tropas Coloniales*: Paradigma de la imagerie marroquista española.**

Las imágenes reproducidas en este apartado, íntegramente pertenecientes a la publicación *Revista de Tropas Coloniales*<sup>1</sup>, que con posterioridad pasó a denominarse *África*, han sido extraídas de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Tan sólo las cuatro portadas relativas a la Tercera época de la publicación, correspondientes a los números 133 (enero), 142 (octubre) y 144 (diciembre) fechadas en 1953; la portada del número 161 (mayo) de 1955, y la primera página de portada del número 129-130 (septiembre-octubre) de 1952, competen al archivo personal del profesor José Abad.

Fundada el 4 de noviembre de 1923 la *Revista de Tropas Coloniales*<sup>2</sup>, saldrá a la luz su primer número en enero de 1924. Editada por la Editorial Hércules Artes Gráficas, en los talleres Parres y Alcalá de Ceuta, que tenía delegaciones, además de en Ceuta, en Tetuán, Tánger, Casablanca y Madrid. Fue objeto de varios cambios, llegando a conocer tres épocas diferentes: la primera en 1924; en 1925 se inició la segunda época, durante la cual, en 1931 se cambia el título de la revista por el de *África, Revista de Tropas Coloniales*, y así continuando hasta 1936. Durante la guerra civil española y un período de posguerra es interrumpida, reanudándose su publicación en el año 1942, comenzando así su tercera época, con el título *África, Revista Española de Colonización*<sup>3</sup>.

La revista mensual *África*, pese a ser una publicación que se ideó como un medio de comunicación de cariz militarista<sup>4</sup> profundamente conservadora, siempre tuvo un

---

1 El nuevo título lo adopta en febrero de 1926, en el comienzo de su segunda época, continuando la numeración del predecesor, y manteniendo asimismo la misma estructura formal y la naturaleza de sus contenidos, tanto por sus textos como por sus destacadas y bellísimas ilustraciones, como “propagadora de estudios hispano-africanos”. El nuevo título aparecerá tímidamente reducido en su cubierta, hasta que en enero de 1927 –en su tercer año de publicación– adquiere tipográficamente relieve, manteniendo al mismo tiempo el subtítulo “Revista de Tropas Coloniales”. Véase en Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

2 Véase Campos, J. M. (1999). “Bertuchi y la Revista de Tropas Coloniales” en *Mar Abierto. Revista de EuroFerrys*. Ceuta, nº 3 invierno 1999, pp. 34-37. Campos, en este artículo, nos detalla el origen de la fundación de la revista, la cual representaba “el sentir de los militares africanistas, orientando a la opinión pública respecto a la misión que España debía desarrollar en el norte de África”.

3 Véase en VV.AA. (2000). *Plenitud africanista. Imaginería oriental de los años 20*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 18-19.

4 La publicación que fue la gran revista del africanismo franquista, se convirtió en órgano orientador del

espacio privilegiado en sus páginas para la ilustración gráfica y la fotografía, bien aislada, bien acompañando un texto escrito. Siendo por ello considerada por algunos autores como “la revista idónea para analizar la ilustración africanista” (Akalay & Mateo, 2000, p.17) en el contexto colonial. Ciertamente, la Dirección General de Colonias y Marruecos y la Alta Comisaría no descuidó tan atractivo matiz de su enmarañada empresa. Martín de la Escalera, refiriéndose a la labor desempeñada por las autoridades coloniales en relación con el interés artístico suscitado por Marruecos, publicaría un artículo en la revista en *África* 1928 muy ilustrativo al respecto:

Ciertamente, la Dirección General de Colonias y Marruecos y la Alta Comisaría no descuidó tan atrayente faceta de su compleja misión. Aparte de que sostienen o apoyan eficazísimamente varias publicaciones y periódicos, en algunos de los cuales se concede excepcional importancia al aspecto artístico y al esmero editorial, han organizado varias excursiones de artistas y escritores españoles a nuestra zona de Protectorado y de ellas han surgido fervientes y afortunados panegiristas y paladines del valor artístico y emotivo de Marruecos”<sup>5</sup>. (M. de la Escalera, 1928, p. 12)

Hecho que también confirma el estudio del investigador marroquí Abdelaziz Essaoud, el cual sostiene que:

El gobierno español apoyó, sin duda, financieramente a determinadas publicaciones, en la medida en que colaboraron con su política. Tal fue el caso de la *Revista de tropas coloniales*, que estuvo estrechamente asociado con su existencia. Fue impresa en Ceuta, luego en Madrid, en los talleres de la delegación nacional de prensa y propaganda, siendo declarada de utilidad por R.O. del Ministerio de la Guerra del 12 de agosto de 1925. (...) La consideración que dio origen a esta revista, parece ser muy significativa. (...) se nota que intencionadamente aspiró a imitar a la revista francesa *L’Afrique Française*,

---

militarismo africanista que había anidado en el Protectorado español en Marruecos y que había roto drásticamente con el anterior africanismo español de la Restauración, y cuyo grupo formará el grueso de jefes y oficiales conspiradores que más tarde convergerán en el golpe de Estado del 18 de julio de 1936.  
5 *África, Revista de Tropas coloniales*, enero de 1928, p. 12.

*Bulletin mensuel du Comité de l'Afrique française et du comité du Maroc*, editada en París durante dos períodos separados: de 1891 a 1918 y de 1926 hasta 1938, siguiendo sus pasos en la divulgación de escritos sobre África, y sobre todo, Marruecos. (Akalay & Mateo, 2000, p.18)

No cabe duda de que *África* fue, en palabras de David Parra (2012, p.182), “la revista estrella, la que contó con mayor apoyo oficial (financiero y mediático) y la que tuvo mayor alcance social.”<sup>6</sup>

Aunque fue al principio de su andadura una revista modesta, el hecho de que fuera respaldada económicamente por el Estado, propició que en años posteriores se le imprimiera a la publicación de un cierto empaque, sobre todo, desde que Mariano Bertuchi asumiera la dirección artística en julio de 1924<sup>7</sup>, llevando a cabo una importantísima labor artística y divulgadora, siendo el principal autor de las bellísimas ilustraciones (dibujos y acuarelas) tanto de sus cubiertas -estampadas a varias tintas- como en su interior, durante el período comprendido entre 1924 hasta 1927<sup>8</sup>. Díaz de Villegas nos lo corrobora con estas palabras extraídas de un artículo suyo titulado “In Memoriam Mariano Bertuchi” publicado en julio de 1955 en la revista *África*:

Aunque la dirección artística de «Tropas Coloniales» correspondiera inicialmente a Martí, Bertuchi supo enseguida imprimir a la revista toda la galanura de que era capaz su pincel y su lápiz. Caído en combate el primero, Bertuchi mantuvo íntegramente, luego, el prestigio de su arte de manera

6 En este sentido, el investigador David Parra señala que la revista *África* fue durante años la publicación más difundida del CSIC. Según los datos que nos proporciona en su Tesis Doctoral extraídos del IDEA (el Instituto de Estudios Africanos), “un 10% de la tirada se vendía en Madrid, otro 50% en el resto de España, un 20% en Marruecos y colonias y el 20% restante en el extranjero”. Por otra parte, nos detalla que también era “habitual encontrar referencias a sus artículos en periódicos de tirada nacional como *ABC*, *Arriba* o *Pueblo*, periódicos en los que, además, escribían muchos de sus principales autores”. Asimismo, la divulgación que tuvo fue privilegiada respecto a otras publicaciones africanistas, como por ejemplo *Cuadernos de Estudios Africanos*. Entre las instituciones que recibían *África*, David Parra cita a “la Delegación de Asuntos Indígenas o los archivos, hemerotecas y bibliotecas del Protectorado”. Véase por el interés que suscitan sus investigaciones, compiladas en su Tesis Doctoral. Parra, D. (2012). *La narrativa del africanismo franquista: génesis y prácticas socio-educativas*, Tesis Doctoral. Valencia, Universidad de Valencia.

7 Así aparece explicitado en la misma página del sumario de la *Revista de Tropas Coloniales* en el número fechado en julio de 1924, en su Época I.

8 Recordamos que en 1928 será nombrado Inspector de Bellas Artes del Protectorado, razón por la que comienza a colaborar eventualmente con la publicación.

constante en las páginas de *África*, a la que supo, en todo instante, dotarlas de belleza y color. (Díaz, 1955 citado en Barceló, 1992, p. 20)

Respecto a su contenido textual, Mohamed Boundi (2008, p. 99) afirma que, *África* representaba un auténtico archivo en el que se podía estudiar la historia y la cultura marroquíes desde principios del siglo XX hasta los primeros años de la independencia de Marruecos. En temas de carácter económico, los autores de los artículos describían la zona del Protectorado como un área de prosperidad en comparación con otros países. En el aspecto cultural y social, insistían en la misión de extender los logros de la civilización en la zona. A pesar de la variedad de los temas tratados, *África* no se desprendió de la influencia militar por ser un órgano financiado por el Alto Comisario y un espacio de expresión del africanismo<sup>9</sup>. Entre sus secciones podemos distinguir la “Revista de libros”, “La España musulmana”, “Marruecos pintoresco” y “Marruecos artístico”, entre otras.

El foco de estudio de la revista *África* será acotado en la etapa comprendida entre los años 1924 a 1927, al ser la etapa en la Bertuchi diseñó la mayoría de sus portadas e ilustraciones interiores, cuya función no sólo es la de acompañar al texto, sino que también se mostrarán a modo de viñetas. Igualmente se pueden apreciar un número determinado de anuncios ilustrados por el autor que tendremos ocasión de valorar en las páginas siguientes.

Será a partir de 1928, cuando dejen de aparecer cubiertas firmadas por Bertuchi<sup>10</sup>, dando pie a que otros diseñadores hallasen en el campo de la ilustración, un marco

---

<sup>9</sup> *África*, como publicación de estudios hispano-marroquíes y africanos, fue una de las más influyentes revistas durante el colonialismo español llegando a ser el órgano oficial de la Liga Africanista Española en las posesiones en el Norte de África. Su línea editorial estaba dominada por el espíritu colonialista para contestar a las corrientes de izquierdas opuestas a la presencia española en Marruecos. Uno de sus colaboradores fue el general Francisco Franco Bahamonde, (junto con Queípo de Llano) que la consideraba como “uno de los mejores instrumentos que sirvieron a los intereses de España en la orilla Sur del Mediterráneo”. La llegada más tarde de este alto mando militar al poder traducía un logro inesperado de la ideología militarista y de los círculos conservadores en Marruecos. Boundi, M. B., (2008), “Prensa marroquí. El ojo del africanismo en Marruecos”. *Cuadernos de periodistas*, junio de 2008, p. 99.

<sup>10</sup> Para ser más exactos, las portadas de los dos últimos números de la publicación *África*, del año 1927, es decir, los números de noviembre y diciembre, ya no estarán diseñadas por Mariano Bertuchi. La portada de noviembre titulada “El blasón de los nazaritas” será realizada por Mohammed El Hura, y la portada de diciembre, titulada “Mercader árabe”, será firmada por Rivero Gil.



idóneo en el que desarrollar gran parte de sus manifestaciones artísticas como Teodoro Miciano, J. Pitarch, F. Ramos, L. Meléndez, Sáinz de la Maza o Antonio Got, entre otros. Por otra parte, también es destacable el espacio destinado en la revista a las fotografías que publica, como las de Bartolomé Ros, Palacios, Fraglia, Calatayud, Carbonell, Patiño, Torres Molina o Perera, entre otros muchos fotógrafos; de vistas, paisajes, edificios, costumbres, pintoresquismo y ciudades marroquíes, además de las que inserta sobre monumentos y edificios árabes españoles de ciudades como Granada, Sevilla o Toledo, y de retratos de jefes del ejército español en el Protectorado, todas ellas originales.

Las comunicaciones plásticas de todo aquel plantel de ilustradores y fotógrafos de primerísima calidad, no sólo reflejan el modo en que se construyó al “otro”, el marroquí en el caso que nos ocupa, si no en qué medida esas representaciones de alteridad fueron utilizadas para legitimar la acción protectora de España. Sus crónicas visuales, conforman esa colección de prensa española de índole colonialista, que por sí sola, podrían constituir un museo dedicado a la imaginería marroquista española en el siglo XX, cuyo valor de conjunto es incalculable.

### 2.5.3.- La retícula de diseño.

Una vista preliminar de conjunto del material gráfico nos evidencia que el año 1924 es una fecha en la que las vanguardias artísticas internacionales sólo se dejan constatar de manera puntualizada. Es por ello que asistimos, a través del diseño de la revista *África*, a una época de transición que va desligándose del proceder técnico-formal propio del modernismo para ir adaptándose a la funcionalidad que proponían los impulsores del Estilo Tipográfico Internacional.

En nuestra investigación hemos hallado algunas muestras de modernidad gráfica<sup>11</sup>, donde se compusieron las cajas de texto con cierta libertad y se manejaron tipografías originales acordes a los modelos imperantes de las vanguardias. También encontramos influencias de las corrientes artísticas internacionales de la época en algunos de los anuncios comerciales. Es interesante apreciar la coexistencia en la concepción de su diseño gráfico de las nuevas tendencias funcionales del racionalismo más ortodoxo, con antiguas praxis ornamentales modernistas como capitulares adornadas, orlas y viñetas tipográficas de inspiración vegetal o viñetas gráficas.

Desde el punto de vista técnico-gráfico se evidencia un predominio del orden exhaustivo, que influye en la distribución de los elementos estilísticos implicados, como las cajas de texto o el interlineado de las columnas, las cuales facilitan la legibilidad<sup>12</sup>, del mismo modo que la equilibrada disposición compositiva de las ilustraciones gráficas o fotográficas.

La maquetación, salvo excepciones, se realizaba en dos columnas, con un medianil de 5 mm. y unos márgenes cuyas medidas serían: superior 24-26 mm., inferior 24-26 mm. aproximadamente. El formato de la revista era de 240 mm. de ancho por 340 mm. de

---

11 Ainhoa Martín (2008) cita a diseñadores como Enric Satué, como uno de los investigadores que sostienen que “en España no sería hasta dos años después, con la proclamación de la República, cuando la ruptura social que acompañó al movimiento político llevó al campo del diseño la libertad de experimentación que convirtió a las páginas impresas en territorio fértil para popularizar las nuevas propuestas gráficas”.

12 Según la investigadora Ainhoa Martín (2008, p. 319), “la elección por la legibilidad y el orden, la columna única o la doble columna y la letra romana era el modelo que proponían los teóricos de las Artes Gráficas en los libros de texto de la época”.

alto. La publicación se editaba en papel suministrado exclusivamente por la Casa alemana Soennecken<sup>13</sup>. Para la tipografía básica del texto se destinará una fuente de la familia de las romanas, cuya característica principal lo constituyen “el pequeño grado de contraste entre el trazo y la terminación, la línea suave y el eje inclinado de las formas redondeadas” (Bilz, 2008, p. 65). La introducción de tipografías más originales se reserva para las cabeceras de las portadas de la revista, donde se recrea de forma decorativa con diferentes fuentes, con y sans-serif<sup>14</sup> ligeramente modificadas, de más o menos grosor o espaciado entre sus caracteres.

En este sentido, la inclusión de un tipo de fuente de palo seco en el repertorio tipográfico de la revista, no sólo en las cabeceras de algunos artículos o de la propia cubierta, si no también en la tipografía de los anuncios publicitarios, denota un sutil pero significativo signo de modernidad. El diseñador Enric Satué a este respecto apunta que,

el diseño de caracteres pretendidamente funcionales, basado en el retorno a los orígenes formales del alfabeto griego -en oposición dialéctica a los derivados del latín que habían prevalecido desde el siglo XV-, se convierte en un nuevo campo de especulación formal. [...] El papel sustantivo que había jugado la letra en manos de las vanguardias artísticas (en el Futurismo, el Cubismo, el Dadaísmo, etc.) había abierto la brecha hacia una necesaria renovación de la tipografía<sup>15</sup>. (Satué, 1993, pp.153-154)

Por otra parte, continúa Satué evidenciando que artistas como Kurt Schwitters, uno de los más significativos miembros del movimiento Dadá, en un artículo publicado en

---

13 Así lo manifiesta un anuncio publicitario de la propia revista *África, Revista de Tropas Coloniales*, fechado en 1929.

14 Aunque será a partir del año 1929 cuando hallemos muestras de este tipo de fuentes tipográficas, ya en el interior de la revista en su época I, en algunos de los titulares de los artículos encontramos tipografías de palo seco. En este sentido es interesante anotar, que la tipografía de palo seco tiene, según Satué (2007, p. 46), “su principal campo de acción en títulos y subtítulos pero también en textos técnicos, en encarnizada lucha con las “romanas humanistas” por ganar espacio en las publicaciones periódicas más populares, sobre todo revistas y diarios”.

15 La adscripción de la letra de palo seco al diseño moderno se extendió desde el final de la I Gran Guerra en 1918 y el comienzo de la II en 1939. Desde entonces y hasta nuestros días ha prevalecido la preferencia por la tipografía romana. (Martín, 2008)

1924, apelaban ya a “una tipografía clara, sencilla y funcional, reivindicando la condición artística de la letra y la capacidad expresiva que el diseño puede obtener de la composición, el espaciado, la tipografía, etcétera”. (Satué, 1993, p. 154)

La maquetación de los bloques de texto en función de las ilustraciones indican también cierto matiz innovador. En muchos de los artículos no se respeta la anchura de las líneas en toda la longitud del bloque y se componen recreaciones visuales interesantes. Apreciamos que en muchas de las páginas estas composiciones se distancian de las convenciones que imperaban en la mayoría de las publicaciones de la metrópoli, abandonan las orlas decorativas de la retícula de construcción, no así, para determinadas ilustraciones fotográficas que retratan a las altas personalidades, y renuevan la inspiración iconográfica de las viñetas, alejándose a partir del año 1925 de las viñetas tipográficas de inspiración vegetal.

Es en ese contexto, plenamente contemporáneo con la edición de la revista *África*, en el que hemos de situar los circunspectos experimentos y recreaciones expresivo-plásticas que aparecen en la retícula de diseño, que congregan las resonancias de las propuestas gráficas que desde 1917 impulsaba Theo van Doesburg en *De Stijl*, “donde las estructuras reticulares o las composiciones estrictamente geométricas fueron su mayor aportación” (Satué, 1993, p.130), que posteriormente influyeron de manera decisiva en “el nuevo uso del material tipográfico convencional (tipos, orlas, filetes, viñetas y signos), que la Bauhaus denominó *tipografía elemental*” (Satué, 1993, p.155). Es cuanto menos llamativo, que en una publicación oficial con un cariz militarista, se empleara este tipo de técnica cercana a postulados gráficos de las vanguardias, reservados a publicaciones de otra índole.

En las páginas de la revista *África* hallamos una variada muestra tipográfica, incluyendo en su repertorio distintas familias de fuentes romanas antiguas y modernas, y de palo seco. Asimismo, se juega modificando las formas convencionales de los tipos de letras en redonda, ofreciendo distintos modelos de construcción, forma, proporciones, modulación y espesor. De esta manera, se emplearán distintos modelos tipográficos con efectos sencillos, como huecas, perfiladas o sombreadas. Los criterios

tipográficos establecidos desde entonces sirvieron de modelo casi invariable para la publicación en épocas posteriores.

En las cabeceras de los artículos, los titulares en redonda ocupan en una línea el ancho de dos columnas, en concreto en los números de la revista pertenecientes al año 1924, y en una o dos líneas el ancho de una columna, a partir de 1925 en adelante. Algunas cabeceras de las crónicas, se titulan en caja alta (en letra mayúscula), y otras, en caja baja (en letra minúscula), apareciendo acompañados asiduamente de subtítulos, cuya tipografía en algunos de los textos utiliza una fuente sans-serif.

El empleo de capitulares<sup>16</sup> al comienzo de cada artículo es generalizado, repitiéndose prácticamente el mismo modelo tipográfico, una letra de fuente romana sombreada. La primera capitular será de mayor tamaño, ocupando dos o tres líneas del texto generalmente. A partir del año 1928 se va a utilizar un tipo de capitular enmarcada en una viñeta decorada con figuras y motivos que la rodean siendo, en la mayoría de las veces, alusivos al texto que decoran, e incluso se comienza el texto con una minúscula decorativa de igual modo. La disposición de capitulares se hará extensible hasta la última época de la revista.

El procedimiento por el que se introducen las fotografías en el texto es heterogéneo, bien ocupando el ancho de las dos columnas tipográficas, en la zona superior de la página o en la inferior; en el interior del texto, descomponiendo el medianil y las líneas, donde el texto juega con la forma de la ilustración fotográfica; y coronando o bien sirviendo de faldón a cada columna. En el caso de la distribución de varias imágenes se suelen solapar entre ellas o en sentido diagonal. Habitualmente los artículos completan el blanco final con una viñeta tipográfica -sobre todo en la primera época de la revista- o una viñeta gráfica alusiva o no al contenido del artículo; distinguiéndose entre un dibujo a plumilla, una acuarela a una sola tinta; o por una pequeña fotografía enmarcada

---

16 Las capitulares, también llamadas letras iniciales, letras ornamentadas o decorativas, son letras de carácter marcadamente ornamental. Las capitulares se colocan al principio de los capítulos o los párrafos, son mayores que el texto de base y pueden abarcar varias líneas. La letra capitular se puede colocar de distintas formas, pero siempre en la primera línea del texto. Véase en Klanten, R., Mischler, M. & Bilz, S. (eds.) (2008). *El pequeño sabelotodo. Sentido común para diseñadores*, Index Book, Barcelona, 2008, p. 79.

por un fino listón, a la que se adapta según la forma geométrica seleccionada, ya sea rectangular, ovalada o circular.

En otras situaciones la fotografía se mostrará originalmente siluetada resaltando el contorno de la imagen representada, que nos recuerdan tímidamente al uso imaginativo que de la fotografía hizo el grupo constructivista desde 1918. Un recurso expresivo que será utilizado de manera generalizada para el resto de las fotografías publicadas en la revista, sobretodo en la época analizada. En este sentido hay que evidenciar el singular tratamiento desde un punto de vista plástico, de determinadas fotografías a las que se hace desaparecer el rígido formato rectangular que las delimita para transformarse en caprichosas formas, como por ejemplo, arcos de medio punto o lobulares, asemejándose el encuadre de ciertas fotos, a la apariencia de una puerta en arco de herradura califal.

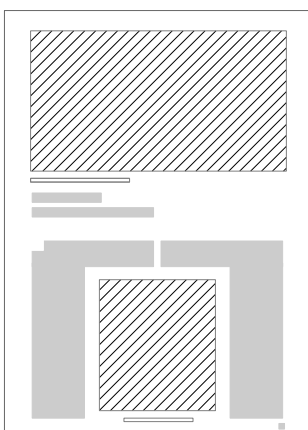
Atendiendo al diseño de las maquetas de las páginas (fig. 280-285) de la revista *África* podemos establecer una clasificación de los prototipos de composición en función de los que más se aplicaron, muchos de los cuáles sentarán las bases del diseño de maquetación de la publicación hasta bien entrado los años treinta. A continuación seleccionaremos los más relevantes.

### **Diseño de maquetación 1.**

Esta retícula de diseño es propia de la primera época de la revista, cuya configuración parece estar inspirada en arquetipos de maquetación utilizados en revistas de la época, como por ejemplo, la revista *Mundo Gráfico*. A partir del año 1925 este tipo de estructuración de cabecera desaparece, no volviendo a reproducirse en las páginas de la revista. La cabecera se inserta en una estructura rectangular con simétrica decoración ornamental en ambos ángulos. El titular, con una inusual tipografía de palo seco, en una sola línea se establece al ancho de las dos columnas, presentando un subtítulo explicativo del contenido del artículo dispuesto en cursiva con una fuente romana. El artículo está numerado en números romanos. La fotografía se habilita en la columna derecha en formato vertical, invadiendo el espacio de la mitad de la caja de texto izquierda (fig. 273).

### Diseño de maquetación 2.

Uno de los modelos que más vigencia tuvo en la revista fue el que describimos a continuación. En este modelo de maqueta, la fotografía que corona el encabezamiento se compone al ancho de las dos columnas del texto, disponiéndose el titular debajo de ella. El titular del artículo presenta un tipo de letra en minúscula de fuente romana con determinados caracteres modificados. La capitular es de mayor tamaño y ocupa dos líneas; su forma convencional aparece sombreada en su interior. La segunda fotografía que compone el diseño se inserta en el ángulo inferior de la página, entre las dos cajas de texto rompiendo el medianil y excediendo la mitad del espacio de cada columna tipográfica, las cuáles actúan como una especie de pórtico a la ilustración gráfica o fotográfica, según el caso. Este prototipo de maqueta ya fue empleado en la primera época de la revista, aunque con algunas variantes respecto al diseño comentado. En este período podemos hallar algunos ejemplos de maquetación en los que la cabecera introduce primero el titular, en caja alta y con una tipografía sans-serif, encabezando la retícula en una sola línea, y disponiéndose la ilustración debajo de ella. Los subtítulos también emplean la misma fuente tipográfica, un tanto atípico para la época en este tipo de publicaciones, ya que lo habitual era la utilización de fuentes romanas (fig. 274).



Esquema de maquetación 2



Fig. 274. Diseño de maquetación núm. 2. África, 1925-1926.

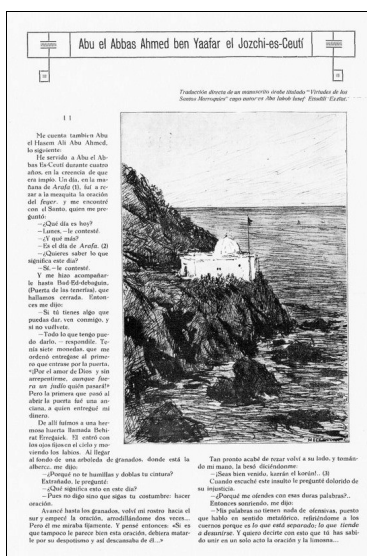


Fig. 273. Diseño de maquetación núm. 1. *África*, 1924.

### Diseño de maquetación 3.

Otro de los modelos de maqueta profusamente destinados, sobre todo en el año 1925, será en el que armonice en la cabecera del artículo la ilustración con el titular en el mismo espacio de la retícula. En este caso ejemplificamos una matriz donde la fotografía adopta forma de ventana o puerta en arco de herradura califal que se distribuye al ancho aproximado de la columna tipográfica izquierda. El titular en caja baja, emplea una fuente de palo seco, no siendo así para el párrafo que comprende una cita al texto, asignándole una tipografía de fuente romana (fig. 275).

### Diseño de maquetación 4.

Esta matriz de maqueta es semejante a la anteriormente comentada, aunque con determinadas modificaciones. El titular y el subtítulo del artículo destina caracteres de fuente romana en caja alta. Emplea una capitular de fuente romana sombreada que ocupa dos líneas. En el interior de las cajas de texto se introducen las ilustraciones en la parte central (fig. 276).



Diseño de maquetación 5.

En este prototipo, los títulos se coronan con sendas fotografías apaisadas que ocupan el ancho de las dos columnas, situándose en módulos por encima de las cajas de textos. Los títulos y subtítulos se presentan en mayúsculas con una tipografía de fuente romana. También se insertan capitulares modificadas son sombreado en el interior de las letras. Las ilustraciones fotográficas suelen disponer de un fino listón que las enmarca cuando no son modificadas estéticamente (fig. 277).



Fig. 275. Ejemplo de maquetación 3. Las ilustraciones fotográficas son modificadas con fines estéticos.



Fig. 276. Diseño de maquetación núm. 4. África, 1926-1927.

### Diseño de maquetación 6.

El titular del artículo distribuido en tres líneas ocupando el ancho de una columna, emplea una fuente romana en caja baja, y se le decora con una viñeta tipográfica, similar a las finales Kleukens. El titular es acompañado por un subtítulo en caja alta y el mismo diseño de complemento tipográfico. La primera capitular está sombreada y ocupa dos líneas. Las ilustraciones fotográficas se insertan dentro de las cajas de texto. Una ilustración corona la columna tipográfica izquierda y la segunda ilustración que compone la retícula sirve de faldón a la columna derecha. Ambas fotografías presentan un tratamiento estético con su contorno silueteado (fig. 277).



Fig. 277. Ejemplo de maquetación núm. 5 y 6. La fotografía apaisada corona el ancho de las columnas, o en otros casos, se adaptan a las cajas de texto modificándolas.

### Diseño de maquetación 7.

La ilustración en forma ovalada queda en el interior de las cajas de texto, las cuales juegan con el perímetro de la fotografía. El texto es coronado con sendas fotografías apaisadas que ocupan el ancho de las dos columnas tipográficas en el espacio superior e inferior de la retícula. Los párrafos del texto están separados por pequeñas viñetas tipográficas en forma de estrella. A pie de la fotos se inserta un breve texto

especificativo de las mismas con análoga fuente tipográfica del artículo (fig. 278).

### Diseño de maquetación 8.

Los artículos también se titulan en módulos por encima de la caja de texto de la columna derecha. Las letras del título están en mayúsculas y con una disposición en diagonal. Las fotografías se maquetan apaisadas o en formato vertical entre las dos columnas, ocupando parte del espacio de la caja de texto izquierda o coronando la cabecera al mismo nivel que el titular. Entre los párrafos se insertan viñetas tipográficas en forma de estrella (fig. 278).

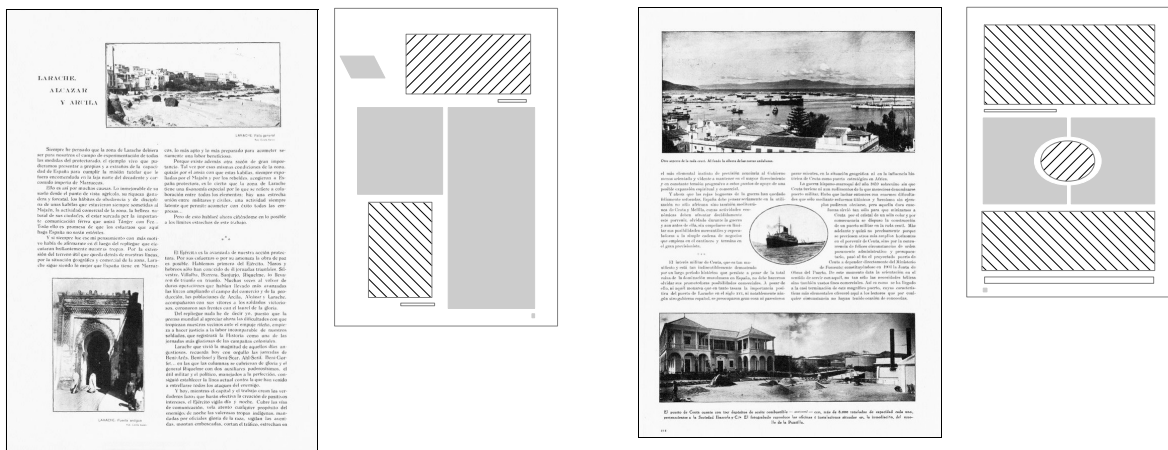


Fig. 278. Ejemplo de maquetación núm. 8 y 7.

### Diseño de maquetación 9.

Otra retícula de construcción juega con una composición próxima a la modulación del espacio de la página. Se disponen cuatro ilustraciones gráficas y fotografías que buscan el equilibrio de la plana rematando por debajo dos de ellas, las columnas izquierda y derecha; mientras que las dos situadas en el ángulo superior sirven de remate al texto. Las columnas además se rompen con las ilustraciones, que se maquetan al ancho de cada caja en distintas alturas, con un sistema de configuración equilibrado entre los

elementos constitutivos del diseño. La fotografía que sirve de faldón a la columna derecha está modificada en su contorno adoptando forma de ventana o puerta en arco de medio punto. Las ilustraciones gráficas no presentan fondo delimitador (fig. 279).

### Diseño de maquetación 10.

Para jugar decorativamente con los elementos estilísticos implicados se emplea una maquetación arriesgada, rompiendo las líneas de las columnas derecha e izquierda sugiriendo nuevas formas. Cuando se distribuyen varias ilustraciones de disponen diagonalmente o se solapan (fig. 279).

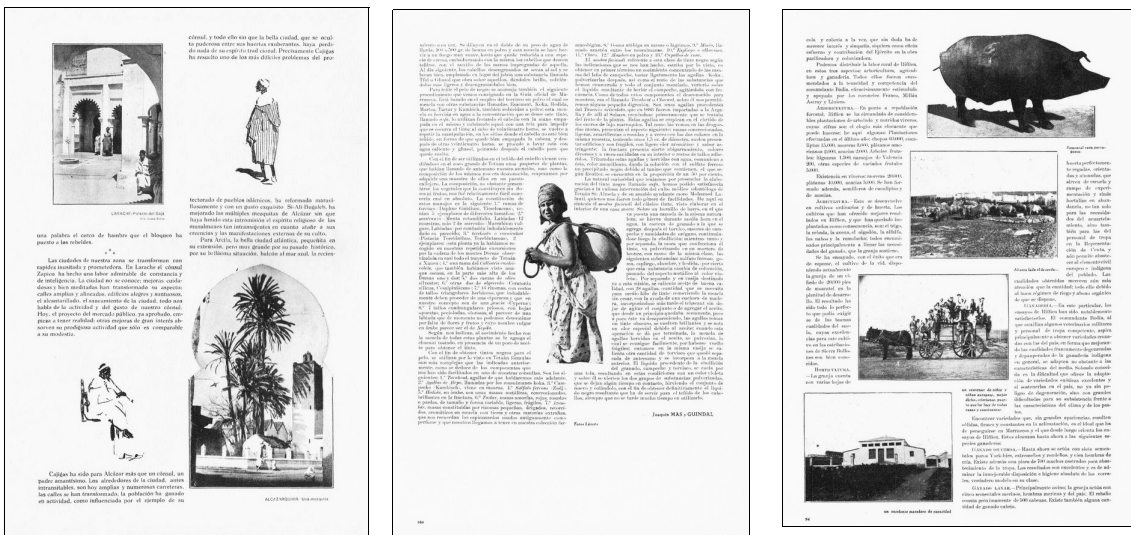



Fig. 279. Ejemplo de maquetación núm. 9 y 10.

Ornato, sencillez, gracia el nuevo campo de trabajo que se abre al diseñador. El problema de la comunicación gráfica se plantea en términos de un lenguaje visual que sea claro, preciso, funcional y atractivo. El diseñador debe encontrar un lenguaje que sea capaz de comunicar un mensaje de manera efectiva y creativa.



Este tipo de edificios, que se elevan hacia el cielo, son una muestra de la arquitectura moderna. Su diseño es funcional y estético, reflejando el espíritu de la época. El uso de líneas rectas y formas geométricas es característico de este estilo.

En la parte inferior de la página, se muestra una ilustración de un objeto que parece ser un recipiente o un bote, con una forma orgánica y una textura que sugiere cerámica o metal.

El diseño gráfico en esta época se centra en la claridad y la funcionalidad. Se utilizan tipografías limpias y layouts que facilitan la lectura y la comprensión del mensaje. El uso de imágenes y gráficos ayuda a reforzar el contenido del texto.




Este tipo de mapas y gráficos son comunes en la comunicación visual de la época. Ayudan a transmitir información de manera clara y concisa. El uso de colores y líneas ayuda a destacar los elementos importantes.

En la parte inferior de la página, se muestra una ilustración de una persona sentada bajo un paraguas, lo que sugiere un tema de moda o de vida cotidiana.

**El Coronel Millán Astray**

Justo está hablando de la grandeza que se le atribuye, pero es el que se conforma con ella. Es un hombre que ha dado su vida por su país, y su ejemplo es una inspiración para todos.



Este tipo de imágenes son comunes en la propaganda y la comunicación oficial de la época. Ayudan a crear un sentido de orgullo y patriotismo en el público. El uso de figuras históricas o militares es una estrategia efectiva.

En la parte inferior de la página, se muestra una ilustración de un objeto que parece ser un bote o un recipiente, similar al que se muestra en la página anterior.

**AFRICA**

**REVISTA DE TROPAS COLONIALES**

PROPAGADORA DE ESTUDIOS HISPANO-ÁFRICANOS

ESTUDIO DEL FRANCISCO FRANCO BARRAL

J. M. NERO SERRAT

NÚMERO DEDICADO A LA SIENDESE NOBLE, LEAL Y FIDELÍSIMA CIUDAD DE CESTA

**SUMARIO**


**TEXTO**

«Una vez general leal...»

**GRÁFICO**

Este tipo de publicaciones son importantes para la difusión de ideas y la formación de una identidad cultural. El uso de imágenes y gráficos ayuda a hacer el contenido más atractivo y fácil de entender.

**EL DIAMANTE**



Este tipo de gráficos son comunes en la comunicación visual de la época. Ayudan a crear un impacto visual fuerte y a transmitir un mensaje de manera efectiva. El uso de colores y formas geométricas es una estrategia efectiva.

Fig. 280-284. Otras retículas de diseño significativas (1925-1928). Página de respeto y contraportada de África, Revista de Tropas Coloniales.

Fuente romana en caja alta. Fuente romana con sus caracteres extendidos. Fuente romana en caja baja.



Letra sombreada. Letra de palo seco. Letra hueca.



Letras capitulares ornamentadas, 1928. Letra sans-serif perfilada, 1929. Letra de palo seco gruesa, 1930.



Fig. 285. Fuentes tipográficas diversas de *África*. 1924-1930.

#### 2.5.4.- Anuncios publicitarios.

Aunque los artículos de la revista *África* estaban impresos a una sola tinta, el uso casi sistemático del juego cromático a dos tintas, del negro y el rojo, destinados a los anuncios publicitarios, denotan una evidente influencia de procedimientos técnicos cercanos al Constructivismo.

En las condiciones generales de publicidad de la revista, el anunciante que pretendiera en el anuncio dibujos, diseños o grabados, debería acompañar los correspondientes clichés. La administración de la revista se encargaba también de proporcionarlos mediante orden expresa, a razón de 10 céntimos por centímetro cuadrado por fotograbado directo; 13 céntimos en los siluetados y 6 céntimos en los de línea. Los anuncios que se contratasen, se publicarían indistintamente en las páginas de la revista, que se consideraran oportunas, si no se especificaba en el mismo contrato el lugar que hubiera de ocupar; en tal caso, habría un recargo en el precio del anuncio<sup>17</sup>.

En la mayor parte de los casos son varios los anuncios que comparten una misma página, cuya distribución queda establecida en diferentes módulos con orientación vertical y horizontal, que a modo de tarjetas comerciales, se distribuyen por toda la plana. En otros casos, se pueden mostrar formando un binomio en una misma hoja. Las páginas publicitarias quedan insertadas siempre previas al contenido de la revista o en sus páginas finales, y en muy pocas situaciones en el interior de la revista durante el período analizado.

Respecto a la tipología de los anuncios distinguimos, por una parte, el anuncio estrictamente comercial de indudable vinculación con el arte comercial americano de los años veinte<sup>18</sup>. Estos anuncios se caracterizan por su sobriedad tipográfica, austeridad

<sup>17</sup> Las condiciones de publicidad de la revista aparecen anunciadas en algunos números de la misma, como por ejemplo, en su número de enero de 1928, del que hemos extraído estas líneas.

<sup>18</sup> En la década de los años veinte se instalarán en España las primeras sucursales de las grandes y modernas agencias americanas. Con la misión de velar por los intereses de las marcas de sus clientes, sobre todo de automóviles, de cuya publicidad se ocupaban en Estados Unidos, se establecieron en nuestro país, como J. Walter Thompson, por ejemplo, que inició su singladura en Madrid en 1927. La crisis económica de 1929, obligó a empresas como General Motors a regresar a su país, lo que provocó que su director probara suerte en Barcelona. Los anuncios de La Voz de su Amo y Ovomaltine fueron referencias suficientes de la manera de proceder de los técnicos publicitarios americanos, cuyos anuncios

ornamental y una distribución de sus elementos constitutivos organizados con un orden impecable. En determinadas ocasiones se inserta alguna ilustración gráfica<sup>19</sup>, otorgándole al anuncio cierto atractivo, representando el objeto relacionado con su publicidad; que habitualmente anuncian el título de la empresa, su actividad y dirección.

Así, nos encontramos con elegantes figurines masculinos trajeados con chaqué o uniformados militarmente en el anuncio de la sastrería *Pascual* (fig. 286); máquinas de escribir como la *Continental*, “la máquina predilecta, la más fuerte y más perfeccionada, la máquina oficial del Ayuntamiento de Ceuta” o “la máquina de escribir que Vd. acabará por comprar!”, la máquina *Underwood* (fig. 287); la desangelada silla situada en el centro estratégico de la composición de la tarjeta comercial de los hermanos *Prados*; la seglar que ofrece el vino añejo esterilizado *Batallé*, “vino de la monja”, indispensable para corregir las enfermedades del estómago”; y el pan higiénico “San Isidro”, hecho con harinas especiales de trigos seleccionados rusos.

De la misma manera, también apreciamos, la imagen fotográfica del hotel *Majestic* de Ceuta; el veloz avión de la líneas aéreas *Latécoere*; el minimalista anuncio tipográfico, de curioso matiz anarquista, de la revista *Rojo y Negro* (fig. 286), diseñado con una moderna fuente de palo seco; o inclusive, el famoso anuncio de *Anís del Mono*, en versión tipográfica, pudiéndose ser apreciado en 1931 (fig. 288), en una interpretación más ilustrativa, siendo sustituido por el célebre reclamo modernista creado por Ramón Casas, en el que mostraba a una mujer vestida de mantilla llevando a un mono de la mano, que había popularizado el producto.

---

se caracterizaban por tener “fotografías y textos largos, con argumentos de venta y con razones”, muy diferentes al concepto de los anuncios europeos, “que practicaban la fórmula de una imagen chillona y sin apenas texto (porque decían que no los leía nadie).” (Satué, 1997, pp. 238-239)

19 Será en el siglo XIX, en la década de los años setenta, cuando se empiece a normalizar la práctica esporádica de insertar anuncios publicitarios extra tipográficos; es decir, realizados fuera de los talleres del diario y con los rudimentos de diseño e ilustración que los hacía francamente diferentes. Entre las agencias pioneras de gestión de anuncios que Enric Satué destaca, estarán Roldós y Cía, fundada en 1857 en Barcelona; y desde 1891 Los Tiroleses en Madrid. (Satué, 1997, p. 230). Satué, E. (1997). *El diseño gráfico en España: Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.





Fig. 286. Anuncios de *África. Revista de Tropas Coloniales*. 1928.

Anuncios, que evidencian los inicios de la carrera omnipotente de la publicidad. Ciertamente es que el diseño gráfico publicitario, como señalaría el diseñador Enric Satué (1997, p. 236), “llena, más allá del papel, una función cultural de transmisión del arte”. Precisamente eso pareció percibir en 1928 Salvador Dalí, nos detalla Satué, cuando el pintor manifestaba públicamente sin pudor alguno, del profundo placer estético que experimentaba ante los anuncios de publicidad:

El anuncio publicitario nos produce [...] una emoción de orden infinitamente superior a la que nos procuran los kilómetros de pintura cualitativa que infestan nuestros salones. El anuncio comercial se rige por la ley de la COMPOSICIÓN y economía que han gobernado las producciones de las épocas más florecientes. Nos referimos, naturalmente, al anuncio estrictamente comercial, antiartístico, con preferencia americano. El anuncio presidido por la sobriedad tipográfica más absoluta y totalmente virgen de inútil ornamentación, que nos emociona por la sola y exacta distribución de los elementos. El anuncio que no tolera otra ornamentación que la fotografía sabiamente dispuesta y exactamente repartida. (Satué, 1997, pp. 237-238)

En este mismo sentido, Satué evidencia la insólita fuente de inspiración de otro gran

artista, Joan Miró, el cuál halló en un pequeño anuncio de periódico del año 1929, el germen a través del que originó un personaje para un cuadro determinante en el desarrollo del arte que le hizo universal: “En efecto, la figura de la Reina Lluïsa de Prússia fue construida a partir de un motor industrial Súper Diesel que anunciaba la empresa alemana Junkers”. (Satué, 1997, p. 238)



Fig. 288. Anuncios de *África. Revista de Tropas Coloniales*. 1925 y 1931.

Quizá sea mucho presuponer, pero podría haberle sucedido algo parecido a Mariano Bertuchi, por ejemplo, en la ejecución del cartel realizado para el Comité Local de Turismo de Ceuta, donde al introducir en su obra cartelística, un elemento que atestiguaba el desarrollo de una sociedad innovadora y adelantada, como era la presencia del automóvil, este motivo hubiera sido inspirado por algunas de las imágenes sugeridas en los anuncios publicitarios relacionados con el mundo automovilístico, como el anuncio del proveedor de accesorios automovilísticos *Carlos Palacios*, publicado en la revista *África*, en el que aparece un vehículo situado en el ángulo inferior derecho, en similar posición al automóvil del citado cartel (fig. 288).

Diferenciamos entre los anuncios, un empleo genérico de fuentes tipográficas diversas, en distintas variantes de fuentes romanas antiguas y modernas, y de palo seco. Hay una elección casi equitativa por las fuentes romanas y de palo seco en caja alta, de

mayor tamaño y color diferente en el título, que se suelen alinear en el centro, cuyos subtítulos en ocasiones adoptan formas caprichosamente geométricas.

El diseño convencional de las fuentes tipográficas es modificado, presentando distintas opciones en sus proporciones, anchura, grosor, forma y espaciado. También se aplican recursos ornamentales para modificar los caracteres como letras perfiladas, sombreadas o letras con sus astas transversales originalmente transfiguradas. Criterio por otra parte, que hemos percibido de manera global en la elección de la tipografía de la revista.

REVISTA DE TROPAS COLONIALES

### Compañía Española de Minas del Rif

FERROCARRIL

HORARIO DE LOS TRENES DE VIAJEROS QUE CIRCULARÁN ENTRE MELILLA - PUERTO Y SAN JUAN DE LAS MINAS, DESDE EL 10 DE OCTUBRE DE 1924

ASCENDENTES

TAMPA ORDINARIA		ESTACIONES		TREN N.º 1	TREN N.º 2
1.ª	2.ª			Salida	Llegada
0:30	0:30	Melilla - Puerto		7:00	12:00
1:00	0:45	Hilpedramón		7:20	14:15
1:30	0:55	Alhambra		7:40	14:45
2:00	1:10	Sagorán		8:00	15:15
2:30	1:25	San Juan de las Minas		8:20	15:45
3:00	1:40			8:40	16:15

DESCENDENTES

TAMPA ORDINARIA		ESTACIONES		TREN N.º 3	TREN N.º 4
1.ª	2.ª			Salida	Llegada
0:30	0:30	San Juan de las Minas		11:00	12:00
1:00	0:45	Sagorán		11:20	13:15
1:30	0:55	Alhambra		11:40	14:00
2:00	1:10	Hilpedramón		12:00	14:45
2:30	1:25	Melilla - Puerto		12:20	15:15

OBSERVACIONES  
El precio de los billetes de ida y vuelta ordinarios que para tener validez de ida y vuelta deben ser emitidos el día por el cual se emite el billete de ida y vuelta.  
Para obtener el billete de ida y vuelta con el que se pueda volver, debe ser emitido el billete de ida y vuelta con el billete de ida y vuelta.  
Este billete de ida y vuelta no puede ser utilizado para el viaje de ida y vuelta de ida y vuelta de ida y vuelta de ida y vuelta.



## UNDERWOOD

¡La máquina de escribir que Vd. acabará por comprar!

Concesionaria y Depositaria para España, Portugal y Marruecos septentrional  
COMPANÍA MECANOGRÁFICA  
GULLERMO TRÜNGER S. A.  
Sucursal de MELILLA: Plaza de la Constitución, 9  
Viajante para la Zona de Marruecos Español: RAMON CALZADA PARDO

EDITORIAL "HÉRCULES"

IMPRENTA FOTOGRAFADO ENCUADERNACIÓN  
PASEO DE COLÓN.-CEUTA

REVISTA DE TROPAS COLONIALES

## CARLOS PALACIOS

PROVEEDOR DEL EJÉRCITO

Real, 60 CEUTA



Automóviles, Camiones, Accesorios, Cubiertas, Cámaras.

Lubrificantes, Grasas, Maquinaria, Aceros, Saneamientos, etcétera.

„Representante de las „marcas y Mercedes“ Benz,„

Fig. 287-288. Anuncios de África. Revista de Tropas Coloniales. 1927.

Además se realizan sutiles juegos tipográficos separando los títulos o textos, y colocándolos de manera vertical, diagonal, o incluso en bloque constituyendo formas geométricas. La libertad tipográfica y formal puede proceder de las propuestas de vanguardia que habían hecho desde unos años antes corrientes como el futurismo y el dadaísmo.

Por otra parte, un segundo tipo de anuncio que especificamos será la publicidad

donde la ilustración cobra un mayor protagonismo, predominando en el espacio compositivo, y que aparecerá ocupando la totalidad de la página, en un concepto más cercano a los anuncios europeos. También hemos de distinguir anuncios a la manera de proceder de los técnicos publicitarios americanos, desplegados en una sola página. Ejemplo de lo enunciado serán los anuncios del papel de fumar *Bambú* (fig. 289), los que publicitan en una línea con un cariz bélico, más en sintonía con el contenido de la revista, el material de cemento y amianto comprimido *Rocalla*, y el de enganche de la Legión -realizado por Bertuchi-, o anuncios donde queda patente, como el arte de la publicidad, nos seduce con estudiadas frases de elogio al producto, como los de la cámara fotográfica Kodak (fig. 290), con un eslogan distribuido formalmente con una disposición triangular que nos persuadía enunciando: “Todos esos días de verdadera felicidad pasarán, sin embargo, rápidamente al olvido, si parte usted sin tener la precaución de llevar consigo un “Kodak”. Ya nadie veranea sin llevar un “Kodak” o “Nada de cartas; muestre sus fotos “Kodak”; y en otros anuncios, no siempre pertinentes, se publicitaría el producto (un jabón) con frases poco acertadas como: *¡Soldados! Nada descansa tanto de las fatigas de la vida de campaña como lavarse con el jabón “Flores del campo”*.

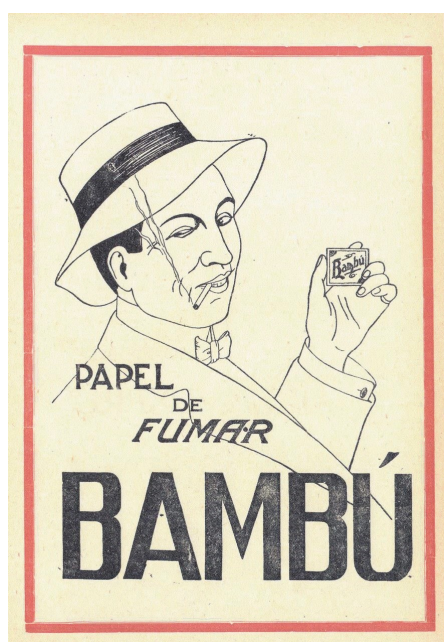


Fig. 289-290. Anuncios de *África. Revista de Tropas Coloniales*. 1927.

Precisamente entre esta miscelánea de anuncios hallamos varios de los diseños publicitarios atribuidos a la prestigiosa pluma de Bertuchi. Ejemplos de ellos serán los anuncios para el *Ferrocarril Ceuta-Tetuán*, las compañías navieras *Transmediterránea* o *Trasatlántica*, o el anuncio dedicado a la empresa comercial de decoración y materiales de construcción *Casa González*, del que Villanueva y González (2006, p.286) destacan su “bella muestra de su gusto por lo cotidiano”, en el que Bertuchi, “plasma el patio de una casa donde se puede palpar la esencia andalusí en su fuente, arcos, vegetación y azulejos”, y también matizamos nosotros, su exquisito trazo en el dibujo (fig. 291-294).

En relación al anuncio del *Ferrocarril Ceuta-Tetuán*, que fueron publicados durante años, como especifica Gómez Barceló (1992, p. 17), constatamos que compuso varias interpretaciones del mismo motivo. En algunas ilustraciones, el tren en marcha, producto de una gran mancha de tinta color negro, emerge del margen izquierdo en sentido diagonal y se aproxima en dirección hacia el horizonte, y otras veces, regresa con trayectoria hacia el espectador, ocupando la zona central de la composición. Siempre ante la mirada atenta de los personajes, colocados en el espacio derecho, ya sean en pareja o en grupo, formado por un jinete montando a caballo, figuras femeninas de pie, un niño junto a un burro o inclusive un doble guiño a la modernidad, introduciendo un automóvil, a parte del ferrocarril. En el ángulo inferior derecho, como la mayoría de sus obras firmará: M. BERTUCHI.

Así pues, el anuncio publicitario en publicaciones periódicas, no equiparable en su proporción a otras manifestaciones plásticas como el cartel o la ilustración, también formará parte de la dilatada producción gráfica bertuchiana. Como constatan los investigadores Miguel Ángel Villanueva y Rocío González (2006, pp. 286-287): “Aunque de esta rama se reconocen pocos ejemplos, estos nos permiten apreciar otra vertiente más del polifacético Bertuchi”.

Y de hecho, la publicidad no fue un medio de expresión poco usual entre los artistas de la época. Enric Satué (1997, p. 232) refiriéndose a este tipo de manifestación plástica, evidencia que, “hacia finales de siglo, los anuncios publicitarios no son sólo



De hecho era frecuente, como señala Satué (1997, p.239), que las agencias publicitarias<sup>21</sup> se disputaran los dibujantes, contratando puntualmente a los más reconocidos cartelistas e ilustradores del momento, a los que concedían extraños privilegios respecto a, por ejemplo, quién podía -o no- firmar los anuncios que dibujaba.

En este sentido sí que debemos constatar que algunos anuncios publicitarios diseñados por Mariano Bertuchi aparecerán firmados y otros, -a pesar de ser atribuidos a su pluma- no se manifestarán rubricados, como los anuncios de las compañías navieras *Transmediterránea* o *Trasatlántica*, y las *Líneas Aéreas Latécoere*, -cuyo dibujo es exacto a una ilustración firmada por Bertuchi publicada en la revista en su época I- los cuáles ofrecen idéntica factura a los efectuados por el artista. Duda por otra parte, que nos suscita la observación de otros anuncios publicitarios que no se presentan refrendados por ningún autor y que presentan homogéneo trazo en el dibujo al del diseñador (fig. 295).



Fig. 294 (izq.). Anuncio publicitario de M. Bertuchi. Fig. 295 (dcha.). Página de anuncios. *África*, 1927.

21 En este sentido, Satué cita a las agencias madrileñas Helios y Los Tiroleses. Por otra parte, la investigadora Aurora Martín especifica que: “Las agencias publicitarias originadas en Estados Unidos, fueron exportadas a España en 1915 cuando Prat Gaballí impartió un curso especializado en la Cámara de Comercio de Barcelona denominado “Una nueva técnica: la publicidad científica”. Este mismo investigador impartió otro, dos años más tarde, en la misma sede sobre “Ventas por correspondencia y campañas de publicidad”. En 1919 la Perfumería Gal creó el primer departamento técnico de publicidad. En las primeras décadas del siglo XX, subraya Martín (2008, p. 319), “apenas era posible estudiar en nuestro país las técnicas de lo que hoy se denomina diseño gráfico más allá de referencias en cursos breves y en algunos libros especializados”.

### 2.5.5.- Ilustraciones.

El campo de la ilustración tuvo una dimensión excepcional en las páginas de la revista *África*. Condensaba la actualidad colonial, por una parte, en estampas ejecutadas técnicamente a plumilla y *gouache*, ofreciendo tanto numerosas escenas militares como de costumbres marroquíes en el interior de la revista, la mayor parte realizadas por Mariano Bertuchi en el período analizado, y por otra, en fotografías de un impacto más verosímil y a la vez más desacostumbrado que la ilustración gráfica. De hecho, la publicación de fotografías, tanto de vistas como ciudades marroquíes, retratos de mandos militares españoles o dirigentes marroquíes, así como los mapas y croquis es también abundante y de capital importancia, tanto histórica como cartográfica.

En relación a la labor como ilustrador gráfico que Bertuchi realiza expresamente para la publicación distinguimos manifiestamente dos tipologías. Así, dependiendo de la técnica empleada, discernimos por una parte, dibujos realizados a plumilla, que adoptan diversas maneras de presentación: en forma de viñeta, a doble página sin enmarcar o enmarcadas por un fino listón, o coronando el ancho de las columnas tipográficas en una sola retícula; y por otra, *gouaches* y acuarelas, que habitualmente se muestran delimitados por un marco, insertados junto al texto o habitando dos páginas.

El conjunto de la obra gráfica de Bertuchi nos revela al gran ilustrador, con superiores dotes de observación y capacidad de director de escena. Sus ilustraciones nos recuerdan en ocasiones a las páginas de un cuaderno de apuntes de viaje, en un registro similar al cuaderno de viaje que como documento descriptivo de los lugares en los que estuvo, en especial Tánger y en menor medida Orán y Argel, realizara el pintor Eugène Delacroix<sup>22</sup>. Bertuchi, viajero y observador, en esta especie de cuaderno de croquis,

---

22 André Joubin (2012, p.11) en la introducción a la edición de José J. de Oñaleta a *Viaje a Marruecos y Andalucía*, afirma que el viaje a Marruecos de Eugène Delacroix fue “probablemente el acontecimiento capital” de la carrera del pintor. Delacroix, la más relevante figura del romanticismo pictórico, viajó como agregado en la misión diplomática que Luis Felipe de Francia envió al Sultán de Marruecos en 1832. En la época en que Delacroix realizó aquel viaje, la literatura y el arte de Europa buscaban el oxígeno de lo oriental y lo antiguo. En Marruecos, no sólo encontró el colorido y exotismo orientales, sino también la herencia grecorromana, que Europa había perdido ya. De sus visiones plásticas salieron posteriormente numerosos cuadros que renovaron la pintura de su época, dando lugar a un orientalismo asentado en la autenticidad de lo representado, que se exportaría a buena parte del mundo y especialmente a España. Véanse por el interés que suscitan el repertorio de acuarelas y dibujos que conforman este bello cuaderno



yuxtapone los apuntes fragmentarios, tal como se presentan “al azar del descubrimiento o del encuentro”. De hecho, en determinadas páginas de la revista, a pie de la ilustración se especificará que son apuntes tomados del natural. En ciertos dibujos realizados con la técnica a plumilla, como por ejemplo, en sus impresiones visuales de la ciudad de Rabat (fig. 296) o el devenir cotidiano de los Grupos de Fuerzas Regulares o la Legión, sus ágiles trazos revelan la rapidez con que tales ilustraciones, con carácter de apuntes, han sido transcritas en el papel, sugiriéndonos que las escenas son contempladas por Bertuchi como instantáneas que la plumilla va revelando una a una.

Estas “las hojas de estudio”, que reflejan la movilidad de la mirada del artista, están dedicadas a un solo tema que Bertuchi analiza desde múltiples ángulos o distancias: se mueve alrededor de su relato plástico, cuyos paisajes están captados desde distintos rincones o se recrea retratando a sus personajes que son mostrados en diversas actitudes y posturas, simultáneamente de frente, de perfil, de medio perfil, de espaldas al espectador, en la lejanía y un poco más cercanos, sin más limitación que los márgenes de la página (fig. 297).

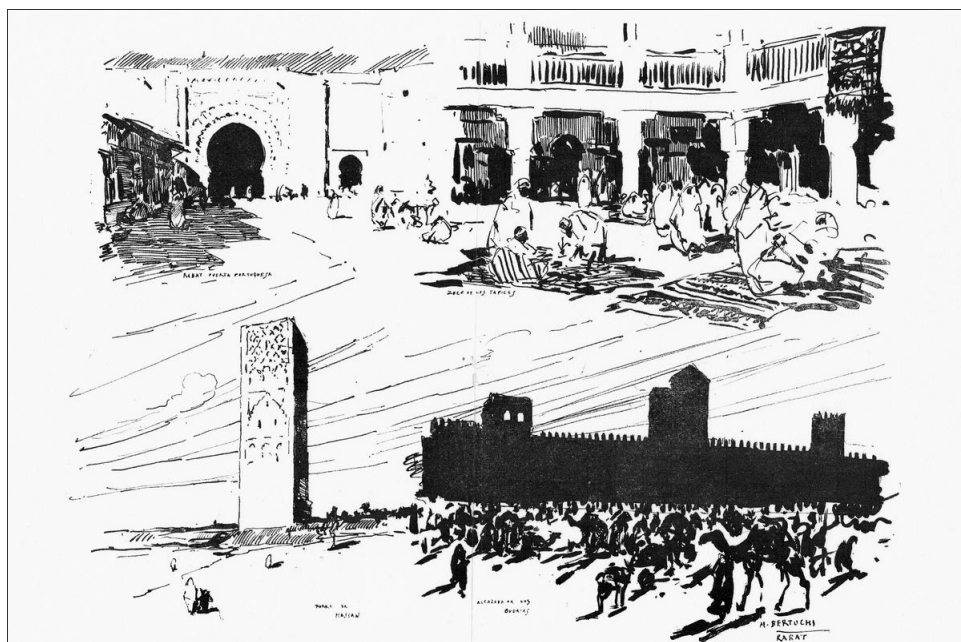


Fig. 296. Impresiones de la ciudad de Rabat. M. Bertuchi. *Revista de Tropas coloniales*, 1924.

de viaje en Delacroix, E. (2012). De Oñaleta, J. (edit.). *Viaje a Marruecos y Andalucía*. Barcelona: Terra incógnita.

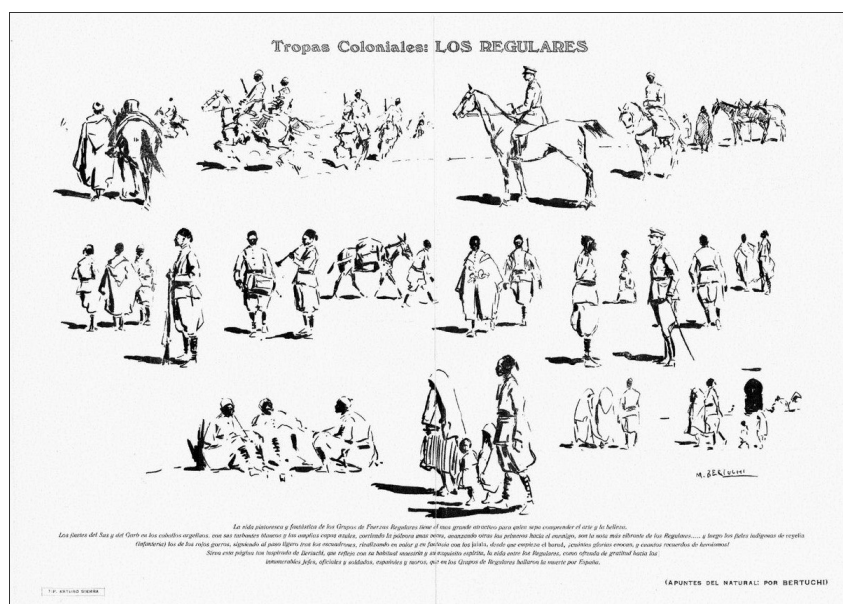


Fig. 297. Ilustraciones de la *Revista de Tropas coloniales*, 1924.

En otros casos, observando la realidad en un momento preciso, Bertuchi ilustrador, se convierte alternativamente en el cronista de un suceso, ya sea la presentación solemne de S.A.I. el Jalifa ante el pueblo de Tetuán o una ceremonia nupcial en el campo; en el testigo del vivir comercial, económico y social de Marruecos encarnado por el zoco; y en el privilegiado espectador del espectáculo del encantador de serpientes, o de la mímica insinuante y sugestiva de la oratoria del narrador de cuentos, de los que sabe captar la imagen más fugaz fijándolas, para siempre, en las páginas de la revista *África*.

Ya no se trata de estudios fragmentarios, sino de una sola y única composición cuidadosamente encuadrada en el plano de la hoja, la mayoría de las veces ausente de marco delimitador alguno, en la que la escena se desarrolla en un lugar definido y, donde la hoja de papel constituye “una ventana abierta” sobre una fracción del universo colonial.

La curiosidad de Bertuchi por la figura humana es evidente en todas las ilustraciones, ya se trate de la recreación de un acontecimiento ceremonial o de las apacibles descripciones visuales de un fondak, un cafetín o un día en el zoco (fig. 298-300); conformando otros tantos testimonios captados del espacio marroquí que le circundan.

En estas crónicas plásticas, Bertuchi sigue sintetizando magistralmente al construir las escenas con grandes líneas simplificadoras, sin caer nunca en la anécdota, a la vez que permanece fiel a su representación de la realidad. El conjunto de estas ilustraciones revelan la fascinación de Bertuchi por la captación de la iluminación en sus escenarios, que aún tendiendo a la monocromía, se muestran impregnados por una luz deslumbradora, que es lograda respetando en determinados puntos, el blanco de la hoja del papel para que contraste con las zonas oscuras dibujadas a la pluma o al pincel.

En este sentido, “esa obsesión por la luz” es manifestada por María del Carmen Utande y Manuel Utande, cuando en relación a este aspecto, citan las impresiones de Carlos Areán puntualizando la posición de Bertuchi entre los últimos impresionistas, y cuyas palabras merecen ser citadas textualmente:

No puede decirse que sea un *neoimpresionista*, dado que el *puntillismo* apenas se insinúa en breves fragmentos de algunos de sus lienzos, pero practica con soltura la *mezcla óptica* y posee máxima sutileza en su *toque dividido*. La luz le obsesionó siempre y, si seleccionó temas marroquíes, tal vez ello no sea debido sólo a su residencia en Tetuán, sino a su pasión por las *contrastaciones tamizadas* y por esa sordina única, tan perceptible bajo los enrejillados de algunas calles de la medina tetuaní. (Utande, M., 1992, p. 332)

Y es en esta coyuntura en la que podríamos preguntarnos, como se cuestiona Geneviève Monnier<sup>23</sup> (1979, p. 149) en su ensayo sobre el dibujo como instrumento de observación, “¿en qué fase de la observación comienza la interpretación que transformará la realidad vista? ¿Cómo distinguir los dibujos hechos del natural de los registros en la memoria y reproducidos en el taller o en la habitación del artista durante un viaje?”. No cabe duda de que determinar cuando interviene la imaginación o qué papel desempeña la memoria en el pensamiento durante el proceso creativo es difícilmente presumible. Las ilustraciones de Bertuchi contienen lo que Geneviève Monnier precisa en su escrito, “esta dualidad de la realidad y la imaginación”, ya que “la actividad del dibujante se divide entre unos croquis hechos del natural y unos

---

23 Leymarie, J. & Monnier, G. & Rose, B. (1919). *El dibujo*. Barcelona: Carrogio, S.A. de ediciones.

apuntes imaginarios, pasando continuamente de unos a otros”.



Fig. 298. El Encantador de serpientes. *Revista de Tropas Coloniales*, abril de 1925.

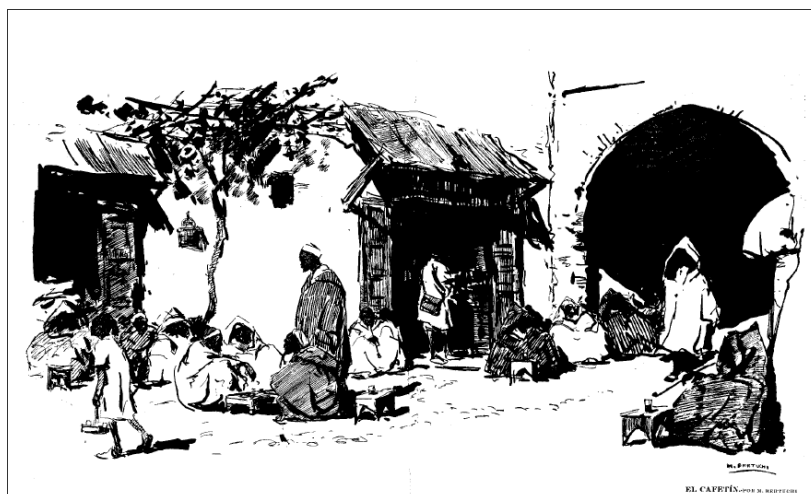


Fig. 299. El Cafetín. *Revista de Tropas Coloniales*, marzo de 1925.



Fig. 300. Un Fondak. *Revista de Tropas Coloniales*, junio de 1925.

En otras ocasiones, las ilustraciones de Bertuchi son el resultado global de sus múltiples exploraciones encaminadas a descubrir la esencia del tema marroquí observado del modo más conciso. Su concepto de la composición, donde combina magistralmente la percepción más analítica con el concepto más sintético del espacio, son acentuados por los juegos de ritmos entre los elementos dibujados y los blancos del papel, obteniendo una nítida página impresa. Su noción del espacio, cercana casi a una concepción japonesa, genera que los diversos personajes o elementos ocupen planos diferentes sobre la hoja, separados de su medio ambiental, sin ningún ornato, fondo, suelo o línea del horizonte, tan sólo la insinuación de sus sombras proyectadas sobre la página: no hay otro espacio más que el limitado por las columnas tipográficas, concibiéndose como pórticos o muros que separan a las figuras; o los límites de las ilustraciones con la línea de base de la página.

En la pantalla blanca de la página, Bertuchi representa el guiñol entintado de la actualidad colonial, adoptando un tipo de figuras determinadas por sus contornos, mediante una flexible y veloz línea que define no sólo la envoltura exterior de los personajes, sino también su atrezo y vestuario, lo cuál no les impide carecer de espesor corporal y de existencia real (fig. 301).

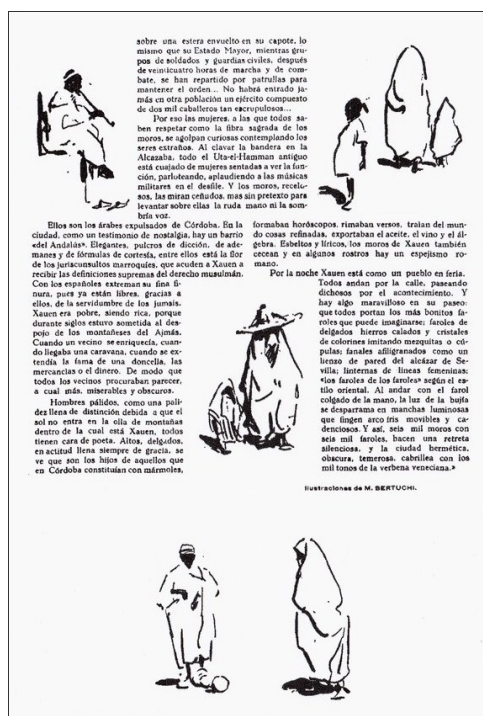


Fig. 301. *Revista de Tropas Coloniales*, septiembre de 1924.

Estas ilustraciones ejecutadas a plumilla se engloban dentro de un estilo de dominio absoluto de la línea y sometido a una técnica perfectamente trazada. Hay virtuosismo en sus dibujos, predominando un criterio muy moderno del mismo, con una síntesis estética muy cercana al concepto de simplicidad, que el profesor Fernando G<sup>a</sup>. Gutiérrez nos define con el término “Wabi”<sup>24</sup> el cual,

aplicado al arte ha llegado a ser una de las características fundamentales de la estética japonesa. Una simplicidad esencial, buscada y hallada en los leves trazos del pincel y en la línea fácil de la arquitectura (sobre todo, en las Casas de té) en el diseño sencillo de las mejores piezas de cerámica, y en tantas otras expresiones del arte japonés. Cuando se logra expresar lo bello con la máxima economía de recursos materiales, parece que se deja el paso más libre a la

24 El concepto “Wabi” significa pobreza, carencia de bienes, simplicidad. Ahondando un poco más en este concepto, descubrimos una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo. Así se consigue un contacto directo con la belleza esencial, que en sus últimos elementos coincide con la vida. [...] Se trata de un despojo de todo, para alcanzar esa gran belleza interior y que va a quitar los estorbos que impiden la unidad con la naturaleza universal. (García, 1990, pp.17-18). Véase en García, F., (1990), *Japón y Occidente. Influencias reciprocas en el arte*. Sevilla. Ediciones Guadalquivir, S.L.

belleza espiritual. La forma exterior es sólo un vehículo para transmitir esa belleza. (García, 1990, p. 18)

Si nos fijamos detalladamente en las ilustraciones, observamos como son construidas con la máxima economía de líneas, donde todo lo no esencial es eliminado, logrando evitar todo elemento ornamental que distraiga y con una tendencia a lo supuestamente inacabado, cuyo valor estético nos aproxima al concepto “Wabi” , es decir, al concepto de simplicidad representado exponencialmente a su máxima expresión.

Dentro de la categoría de los dibujos a plumilla es posible hacer otra subdivisión donde englobaríamos las ilustraciones a modo de viñetas, realizadas muchas de ellas con esta técnica, y también a la acuarela.

La revista *África*, empleó en sus páginas de manera profusa y con una evidente pretensión artística, motivos ornamentales a modo de viñetas<sup>25</sup> (fig. 302), entre los se pueden distinguir desde adornos de inspiración geométrica o árabe, como la mano de Fátima o estrellas de varias puntas; a ilustraciones alusivas o no al texto, como figuras, objetos o paisajes, éstas últimas realizadas por Mariano Bertuchi concretamente en el período comprendido de 1924 a 1927. También se incluirán en este campo ilustraciones fotográficas a modo de viñetas realizadas por otros autores, a finales de 1927.

Con la intencionalidad de equilibrar compositivamente la distribución de la página (fig. 303) en relación con las cajas de texto, las viñetas habitualmente se disponen respetando la mitad inferior de las páginas. El tamaño de las mismas es establecido en función de las dimensiones del espacio en blanco que dejan libre las columnas tipográficas, pretendiendo la mayoría de las veces una configuración uniforme y equilibrada, aunque también es cierto que en otras circunstancias, la página termina asfixiada por cierto *horror vacui*.

---

25 La palabra deriva del francés *vignette* y significa “sarmiento”, y en sus principios hacía referencia a la ilustración original de un pámpano tierno, aunque actualmente se utiliza también para todo tipo de imágenes tipográficas. (Martín, 2008)

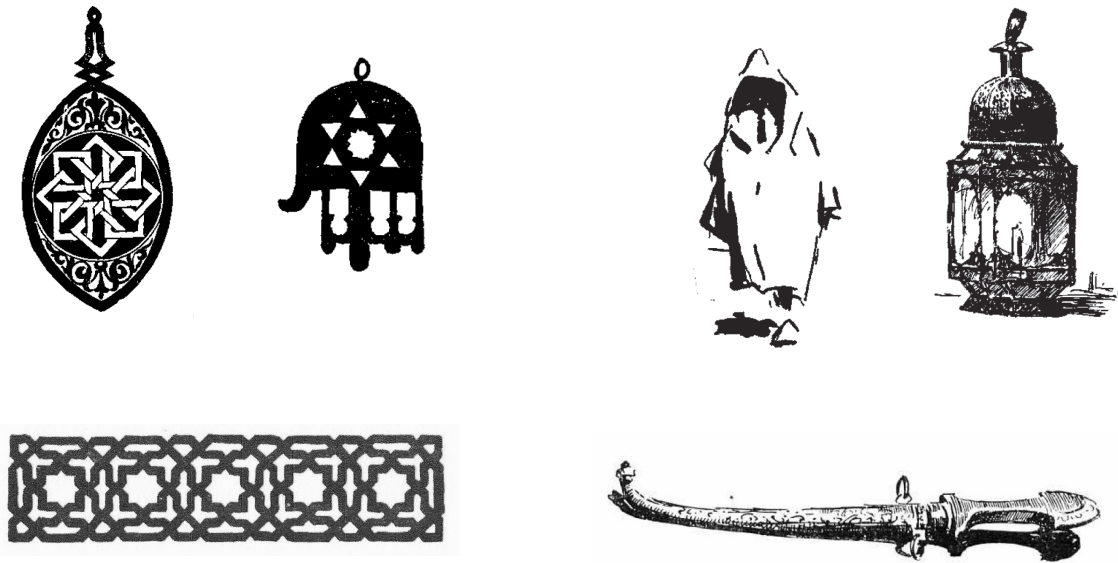


Fig. 302. Las imágenes evidencian la heterogeneidad de las viñetas. Desde composiciones geométricas a ilustraciones gráficas.

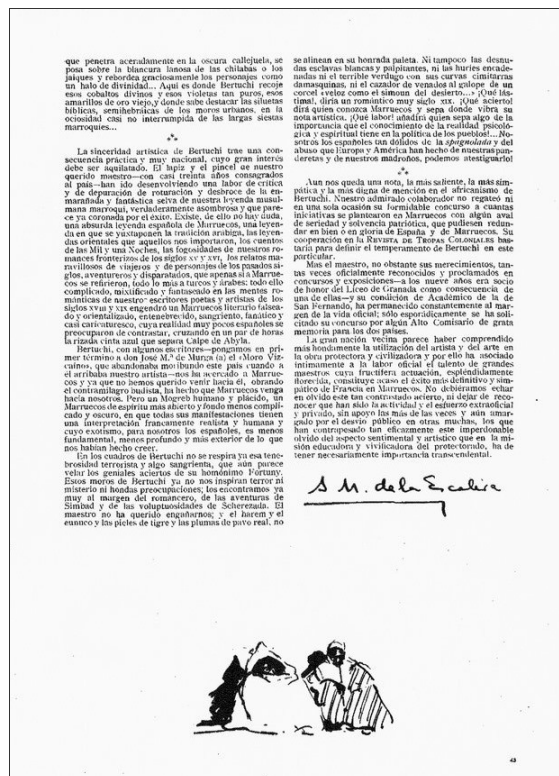


Fig. 303. Disposición de la viñeta gráfica en una página de la *Revista de Tropas Coloniales* de 1926.



Es en este subapartado precisamente donde hallamos un aspecto a destacar que requiere de un breve inciso, ya que un número nada desdeñable de ilustraciones a modo de viñetas publicadas en *África*, diseñadas por Bertuchi durante los años en los que colaboró artísticamente con la revista, es decir, en el período comprendido de 1924 a 1927, serán reproducidas en publicaciones posteriores, como portadas de folletos o ilustraciones gráficas de libros.

Nos referimos concretamente a la viñeta delimitada por un fino listón de dimensiones casi cuadrangulares, en la que se muestra una pareja caminando compuesta por una mujer vestida con un jaique blanco acompañada por un niño con chilaba, detrás de los cuales resalta un oscuro arco a modo de pórtico, aparecida en la revista *África* en abril de 1924 (p.25), que se empleará como ilustración de portada del folleto de la *Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos* (fig. 304-305), publicado por la Inspección de Bellas Artes y Comisión de Turismo de Tetuán en 1927. En el interior de citado folleto también encontramos dos ilustraciones impresas en *África* en su número de noviembre en 1925 y en su número de agosto de 1926 (p.172), respectivamente, como una estrella de seis puntas con decoración ornamental en su interior, que en el folleto se establece como viñeta central de su contraportada; y otra viñeta enmarcada cuyo motivo es un paisaje con un alminar, publicada en el folleto como viñeta a pie del texto.

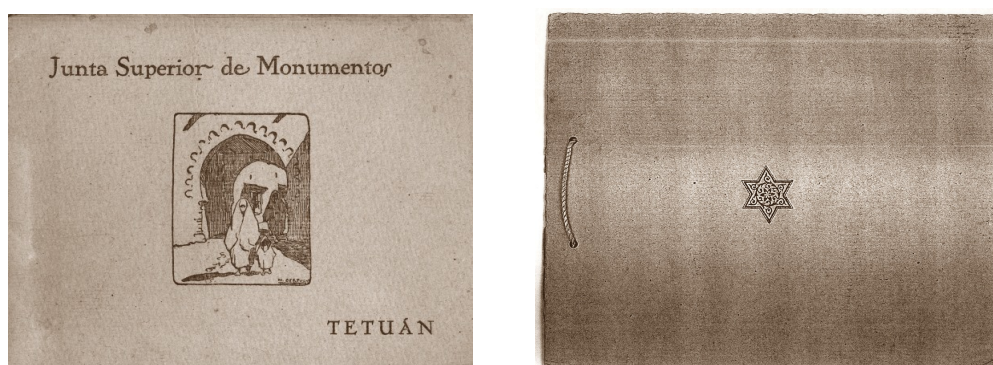


Fig. 304. Álbum de la Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos.1927.

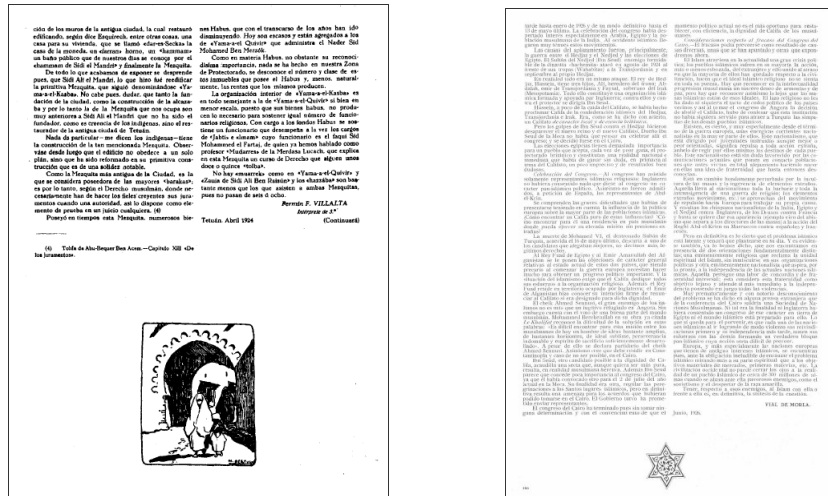


Fig. 305. *África*. Revista de Tropas coloniales, 1924 y 1926.

Pero el mayor número de ilustraciones vinculadas a la revista *África* las localizamos publicadas en el interior de las páginas de la novela *¡Mektub!*, conformando el corpus gráfico-plástico del libro escrito por Gregorio Corrochano e impreso por la imprenta Helénica en Madrid en el año 1926. Prácticamente la totalidad de las ilustraciones del libro están extraídas, o de fragmentos de ilustraciones impresas a doble página en *África*, o literalmente como viñetas, pertenecientes todas ellas a la primera época de *África*, en el año 1924. Así, localizamos a dos personajes de la ilustración que formaba parte del apartado de la revista, bajo el epígrafe de “Costumbres marroquíes”, titulado *Una boda en el campo*, en la revista con fecha de enero de 1925; siendo éstos, las figuras en primer término de la escena, el perro y el personaje masculino con chilaba situado a la izquierda; que serán reproducidas en los capítulos XI y I, respectivamente. También coincidirán la ilustración de la portada del número de la revista de marzo de 1925 titulado *El muecín*, con la ilustración del capítulo V de la novela *¡Mektub!* De la misma manera, las viñetas que representan la mano de Fátima<sup>26</sup>, un dúo de músicos, una figura masculina sentada<sup>27</sup>, una figura de niña de pie, dos figuras femeninas de espaldas, diversos objetos característicos de la artesanía marroquí<sup>28</sup> e incluso el pequeño paisaje con un alminar, impresas en los primeros años de *África*, serán reproducidas como ilustraciones gráficas en los capítulos de la novela de Gregorio Corrochano, como “El

26 Imagen publicada en *Revista de Tropas coloniales*, 1-3-1925.

27 Imagen publicada en *Revista de Tropas coloniales*, 1-8-1924.

28 Imagen publicada en *Revista de Tropas coloniales* desde 1-1-1924.

conjuro”, “Ruido en el zoco”, “El misterio de la noche mora”, “Nostalgia de ellas”, “Luna de Ramadán” o “El espíritu militar”, entre otros.

El estudio de las ilustraciones de la novela *¡Mektub!*, será llevado a cabo por el investigador J. Abad en su tesis doctoral inconclusa, el cuál nos ha guiado en el hallazgo de la vinculación de las viñetas de *África* con las ilustraciones del mencionado libro. Para constatar este vínculo, exponemos algunos ejemplos de varias ilustraciones de la novela que guardan relación con la narración del libro, y que fueron plasmadas con anterioridad en la revista *África*.

Así pues, la ilustración que representa una pareja de músicos publicada en la revista *África* en su número de agosto de 1925, será a su vez, mostrada en el capítulo III, titulado “Ruido en el zoco” (fig. 306-307).



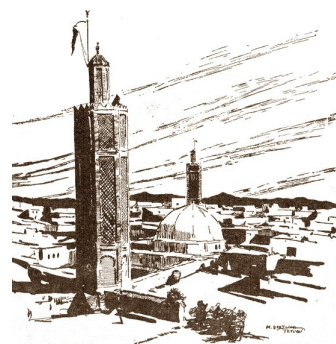
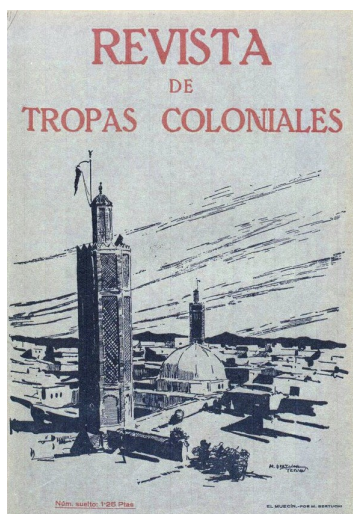
En un rincón del zoco, suena la música. Una flauta armoniza sus notas agudas con las graves de un pandero.

Al lado del hombre de la flauta, se ha sentado el hombre del pandero. La piel del pandero tiene el color de la mano que lo golpea. Pandero y mano ¿son de la misma piel?

El hombre de la flauta eleva los ojos suplicantes; la flauta tiene de vez en cuando unos sonidos desacordes y agudos, como si conociera el dolor; el hombre del pandero golpea, para no hacer daño al pandero, como si golpeará su propia piel. (Corrochano, 1926, p. 25)

Fig. 306-307.

Por otra parte, la ilustración titulada *El Muecín*, que constituirá la portada de la *Revista de Tropas coloniales* en su número de marzo del año 1925 (fig. 308), con posterioridad, ejercerá de ilustración al capítulo V, “La hora santa del Magreb”.



“En la mezquita grande, una banderita blanca escaló la torre. Las otras mezquitas la imitaron.” (Corrochano, 1926, p.48)

Fig. 308.

Y del mismo modo, la ilustración del perro aparecida en el capítulo XI, “El paisaje de la guerra”, será la misma figura de animal que conforma el dibujo a plumilla titulado *Una boda en el campo*, publicado en *África* en su número de enero de 1925 (fig. 309).

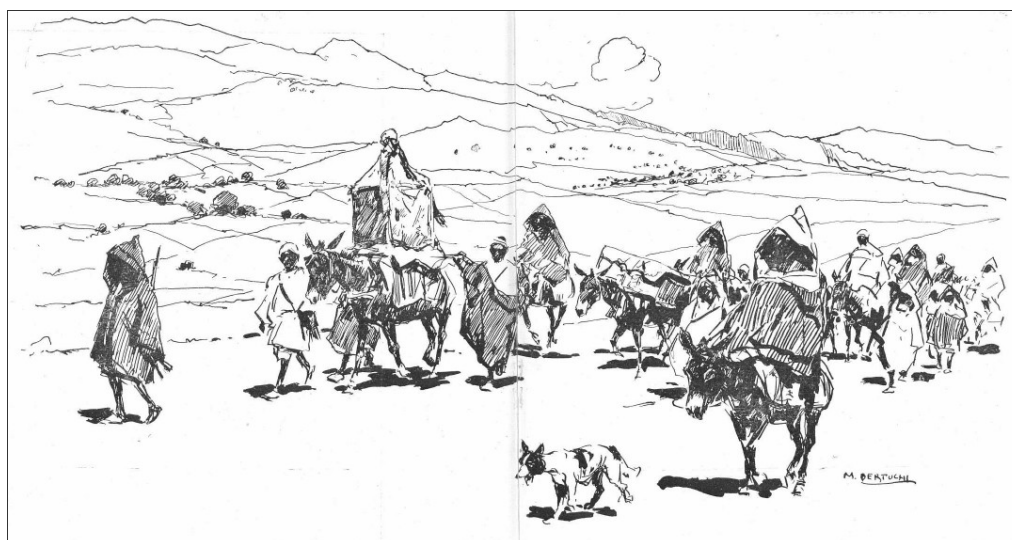
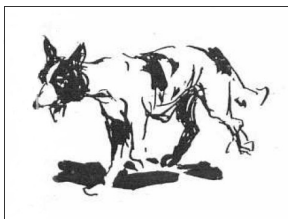


Fig. 309. *Una boda en el campo*, publicado en *África*, 1925.



“Un perro indígena, hijo de chacal, era el único habitante que encontramos. Tenía una pata rota de un tiro...”  
(Corrochano, 1926, p. 92)

Fig. 309. Detalle.

En la colección de ilustraciones aparecidas en ambas publicaciones, tanto en la revista y como en la novela, es significativo el repertorio iconográfico dedicado a motivos relacionados con la artesanía de origen marroquí (fig. 310), encontrándose en la publicación *África* desde sus primeros años a modo de viñetas, y en la novela *¡Mektub!*, como ilustración a los capítulos XVII, “El arco iris” (p.171), XVIII, “La duda” (p.179) o el capítulo XIX, “La peregrinación a los Siete Santos” (p.192).



Fig. 310. Ilustraciones con motivos evocadores de la artesanía marroquí publicados en la revista *África* y en la novela *¡Mektub!*

Por tanto, podemos llegar a la conclusión después de este sucinto análisis, que parte de la obra gráfica diseñada por Mariano Bertuchi proyectada para las páginas de la revista *África* en sus años iniciales, es decir, en su época I y comienzos de la época II, no sólo sirvieron para publicaciones precedentes, sino también como el germen inspirador de futuras comunicaciones plásticas, como los sellos o los carteles.

En una segunda tipología establecida de la obra gráfica de Bertuchi, el dibujo a plumilla es sustituido por las técnicas del *gouache* o la acuarela, y sus composiciones, de carácter pictórico y ceñidas al dibujo, contribuyen lo mismo a intensificar el detallismo ambiental, que a mantener una monotonía de gran oficio y procedimientos rigurosos. Las ilustraciones, en esta circunstancia, sí aparecen enmarcadas por un fino listón que delimita el espacio visual y las fija en la plana central, a doble página.

Aunque al ilustrador gráfico, no lo vamos a estimar pictóricamente, las cualidades pictóricas de Bertuchi, su educada y precisa mirada, hacen muchas veces, apreciar en sus ilustraciones soluciones técnicas obtenidas plásticamente, siendo autor de un acuarelismo experimentado, como una escritura plástica y virtuosista.

El registro de sus observaciones ante el universo marroquista es muy heterogéneo. Abarca desde el sencillo apunte de sus impresiones visuales de Xauen o “La Alcazaba de Snada: Por tierras del Rif central” (fig. 311), a la transcripción plástica de una impresión fugaz, como “Marzo ventoso: Servicio de protección” (fig. 313), hasta las ilustraciones ejecutadas con mayor detalle que revelan una investigación más profunda de naturaleza. Tal es el caso de la ilustración reproducida “El ocaso de la guerra” (fig. 316), en la que una caravana silenciosa de figuras masculinas a pie, junto a sus asnos en cuyos lomos se apilan fusiles como leña cortada, simbolizan el final de la guerra.

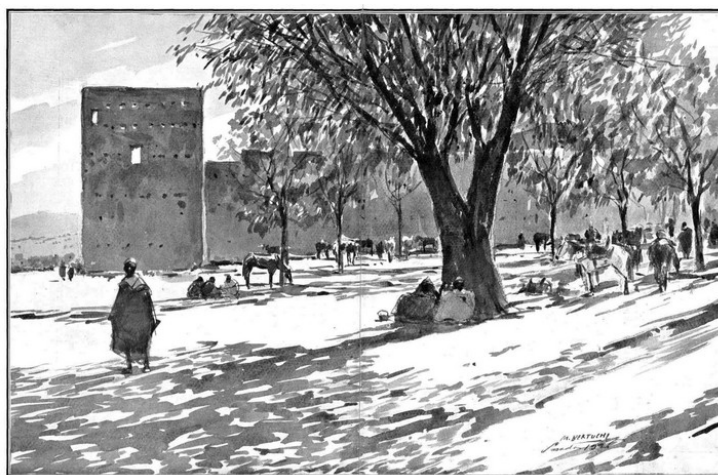


Fig. 311 . *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Julio 1926.

Bertuchi, utiliza la acuarela de un modo muy pictórico, en amplios toques fluidos que denotan la influencia de la técnica de la yuxtaposición de los toques que inventaron los impresionistas, ese *toque dividido* al que hacían referencia los investigadores María del Carmen y Manuel Utande, ensayando con soltura “la mezcla óptica”.

En otras, como en la ilustración titulada “Noches de Ramadán” (1926) (fig. 312), ha logrado fijar, cual curioso paseante nocturno de Tetuán, la impresión momentánea y efímera de los transeúntes, que son definidos por sus contornos, y otras veces modelados por las zonas de sombra que los envuelven. Compaginando una rápida pincelada con una fugaz caligrafía de líneas a plumilla, indica las siluetas que entran y salen del marco de su hoja de papel que utiliza al modo del objetivo de una cámara fotográfica.



Fig. 312. *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Abril, 1926.

Sus *gouaches* acuarelados serán ejecutados con amplias pinceladas que se solapan cubriendo toda la superficie del papel, aprovechando los espacios blancos del mismo como generadores de focos de luminosidad. Bertuchi hará de esta técnica su campo de experimentación, creando nuevos juegos de transparencias. Los efectos conseguidos con su utilización, la intensidad de los negros y el contraste con la base del papel, la profundidad en la gama de los negros cuya trama deja visible, son perceptibles en sus

ilustraciones como “El convoy sorprendido por el reflector de una posición: En los límites de la Zona Internacional” (1925) (fig. 314) o “Barco sospechoso: La vigilancia en el mar” (1925).

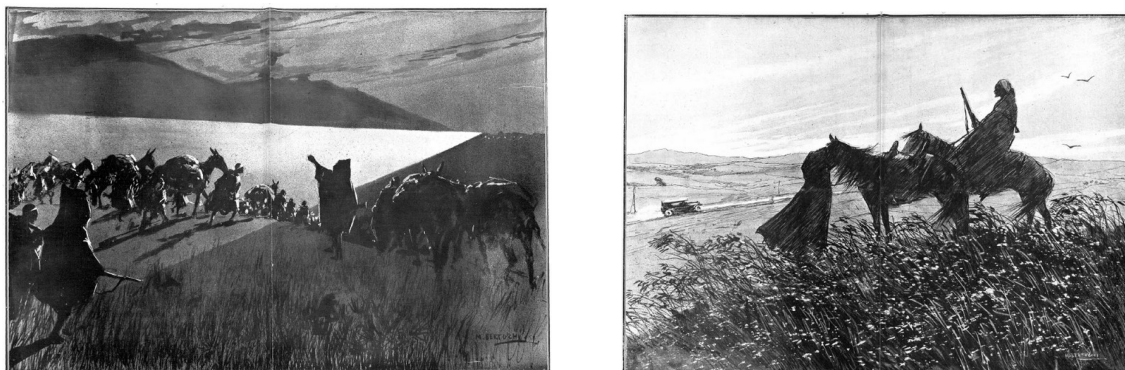


Fig. 314-313. *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Diciembre, 1925 y Marzo, 1926.

En la manera de presentar compositivamente las imágenes que conforman sus ilustraciones en el soporte, se manifiesta la personalidad del ilustrador gráfico y la óptica de su mirada, muy influenciada por la cámara fotográfica. Ésta se manifiesta también en las variaciones de la distancia que el artista decide crear entre él y su tema, con encuadres y visión casi fotográficas: unas veces, el argumento visual es percibido en un plano cercano al espectador y ciertos detalles están diferenciados, en primer término, para ser analizados minuciosamente (fig. 316); otras, el objetivo plástico en cuestión, ajusta vistas generales o panorámicas, como la ilustración “El vado: el Marruecos que se va” (1927) (fig. 315).

Este conseguido acento de verosimilitud y determinación espacio-ambientales le imprimen a la obra gráfica de Bertuchi una jerarquía paradigmática de prototipo de ilustrador ceñido al tema, primordial objetivo de la ilustración de entonces. Bertuchi ha sido un ilustrador soberbio y de impecable oficio. Es por ello, por lo que podríamos considerarlo como “el decano” de los ilustradores de la revista *África*, donde publicó muchas de sus más meritorias estampas e ilustraciones (fig. 317).





Fig. 317. *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Septiembre 1927.

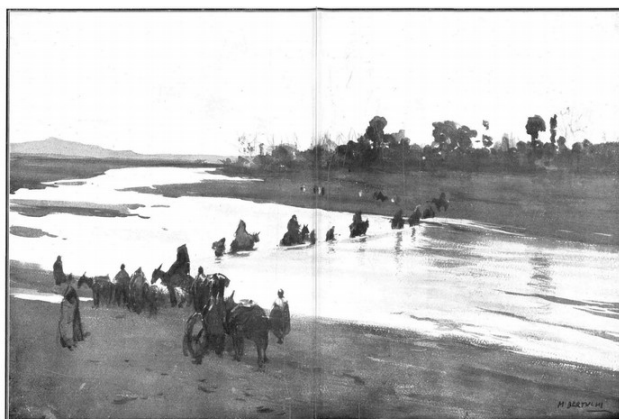


Fig. 315. *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Enero 1927.

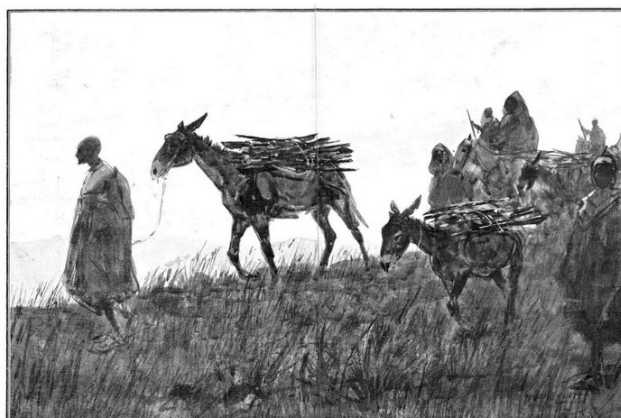


Fig. 316. *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. Junio 1926.

### 2.5.6.- Portadas.

Pero quizás, lo más sugerente de la revista, que fue por mucho tiempo el informador gráfico-plástico colonial por excelencia de la época, es lo que hoy constituye su fondo de ilustraciones originales para sus portadas, ejecutadas con la técnica del *gouache* y reproducidas a cuatricomía, conforme a los procedimientos propios de la prensa ilustrada de la época. Algunas de ellas son realmente memorables recordatorios de la vida del Protectorado español en Marruecos, como *Día de Gala*, *Las primeras nieves*, *Noche de luna*, *Bak el Zok de Xauen* o *Tetuán*, *Mezquita del Fed-dan*, entre otras. Tantas y tantas cubiertas que inundaron a *África* de imágenes de gran impacto visual, con una modernidad impropias para el período, conformando un paradigmático caleidoscopio colonial.

Las ilustraciones de portada diseñadas por Bertuchi comienzan a aparecer a partir de su publicación de enero del año 1925. Durante el período comprendido entre los años 1925 a 1927, el diseñador realizó un total de treinta y cuatro diseños diferentes reproducidos como portadas en la revista *África*.

La retícula de diseño de las cubiertas respondió a una estructura cuyos elementos estilísticos variaron mínimamente en el transcurso de la etapa analizada. La distribución se concibe en base a un esquema constitutivo arquetípico, donde la cabecera, formada por el título y el subtítulo de la revista, ambos en caja alta y con una tipografía de fuente romana, se disponía en la zona superior de la cubierta. En una lectura visual en dirección vertical, a continuación de la cabecera, se ubicaba la ilustración gráfica ocupando la totalidad del espacio central de la cubierta. En este sentido, debemos anotar que el formato de la ilustración de la portada ofrecerá diversas configuraciones compositivas, insertada en una estructura de forma ovalada (fig. 318), cuadrangular, rectangular o sin marco delimitador, es decir, a sangre. El título de la ilustración, la fecha de la publicación y la firma del autor, con idéntica tipografía que la cabecera, se posicionarán en el espacio compositivo inferior, en sus ángulos izquierdo y derecho, respectivamente.

Atendiendo a la temática de las ilustraciones podemos establecer una clasificación de las mismas, siendo ésta la siguiente: portadas dedicadas a paisajes, a personajes, a naturalezas muertas, a escenas costumbristas, a escenas bélicas y a escenas relacionadas con la acción colonial. Respecto a la composición de las secuencias visuales, éstas oscilan desde las más conceptuales, donde las figuras son las únicas protagonistas de la escena destacando sobre un minimalista fondo neutro, como “El Saltimbanqui” (septiembre, 1927) (fig. 319) y “Una rifeña” (septiembre, 1926), o los paisajes son concebidos por tan sólo uno o dos planos de color, como “El vado” (enero, 1927) (fig. 320) y “Cuarto menguante” (junio, 1926); hasta las más barrocas, destilando cierto *horror vacui*, como “Bazar moruno” (mayo, 1926) (fig. 321), “Servicio de té” (octubre, 1926) (fig. 322) y “Cacharreros” (agosto, 1927), o las ilustraciones con indiscutible prestancia impresionista o luminista como “Las primeras flores” (abril, 1926) (fig. 323). Tampoco debemos de pasar por alto, las ilustraciones cuyos encuadres y visión son casi fotográficas, como “Servicio de emboscada” (septiembre, 1925), “La nochebuena en Alhucemas” (diciembre, 1925) o “Una guardia enemiga” (enero, 1926).

La paleta cromática de las ilustraciones abarca desde las gamas más cálidas empleando el rojo inglés, los tonos anaranjados, los ocre amarillos o los amarillos claros; hasta gamas frías como los verdes vejiga claro, oliva, esmeralda y oscuro; o los azules de prusia claro, azules cobalto claro y medio, o violetas azulados.

Desde un punto de vista formal, las ilustraciones prácticamente permanecieron invariables al estilo bertuchiano, tan sólo siendo apreciable las variaciones del formato estructural en las que se encuadran, al que aludimos anteriormente. Uno de los elementos estilísticos que sí sufrieron modificaciones fue la tipografía<sup>29</sup> de la cabecera, de las que percibimos evidentes diferencias formales entre los tipos de letra. Así pues, advertimos que el título “Revista de Tropas Coloniales” se mantendrá hasta el número de enero del año 1926. En el intervalo de tiempo entre 1924 a marzo de 1925, el título ocupará tres líneas, e irá acompañado del subtítulo “Propagadora de estudios hispano-

---

29 En este sentido es interesante señalar, como afirma Satué (2007, p.47), que “el desconocimiento de los órdenes de la tipografía está tan arraigado en la cultura occidental que habrá que reconocer algunos atenuantes en esa extraña indiferencia estática, a la que sin duda induce su “invisibilidad”.

africanos”.



Fig. 321-322. Portadas de *África*, *Revista de Tropas Coloniales*. 1926.

La tipografía utilizada, como anotamos con antelación, pertenece a una fuente romana mostrando sus caracteres muy condensados y sus remates redondeados. Será a partir de abril de 1925, cuando el título se establezca en dos líneas y adopte junto al él, viñetas tipográficas similares a las finales Kleukens, que también se emplearan en el interior de la publicación. La disposición de los caracteres del encabezamiento se presentan con una distancia mayor entre sus hombros y un contraste acentuado entre el trazo y la terminación de las letras. El color del título se modifica según el número del ejemplar, siendo éste negro, rojo, verde o jugando con alguna letra en un color diferente al del resto de la cabecera.

A partir del número de febrero de 1926, el título es encabezado por el término “África”, tímidamente situado en el ángulo superior izquierdo, en menor tamaño y color diferente al resto del título de la revista, “Revista de Tropas Coloniales”, que sustenta su jerarquía, volviendo a ocupar en su conjunto tres líneas. Las viñetas tipográficas se siguen manteniendo junto al título. En enero de 1927 la cabecera de la revista se

descompone, cobrando un mayor protagonismo el título “África”, situándose solo en el ángulo superior izquierdo, en un tamaño mayor y color distinto al, ahora su subtítulo, “Revista de Tropas Coloniales”. Éste situado en la zona superior derecha, ocupará en los primeros números de este año, tres líneas y, en los últimos ejemplares, en dos líneas, perdurando junto a él las peculiares viñetas tipográficas como recurso estilístico ornamental. Por otra parte, es significativo anotar que el término “África” presentará sus caracteres con un contraste muy marcado entre el trazo y la terminación, ciertos remates modificados y las astas de algunas de sus letras adoptando un diseño ondulado.

Esta distribución de la cabecera permanecerá inalterable hasta el número de diciembre del mismo año, en el que se posicionará centrada junto al subtítulo, con sus pertinentes contrastes formales de tamaño y color entre ambos elementos textuales. El título de la revista será formalmente el elemento estético que acuse más alteraciones a lo largo de los años en la evolución de la publicación, llegando a adquirir una tipografía de palo seco a partir del primer número del año 1929, bajo otra dirección artística.



Fig. 318. Portada de *África*, *Revista de Tropas Coloniales*, 1927. Esquema compositivo.



Fig. 323. Portada de *África*, *Revista de Tropas Coloniales*, 1926. Esquema compositivo.

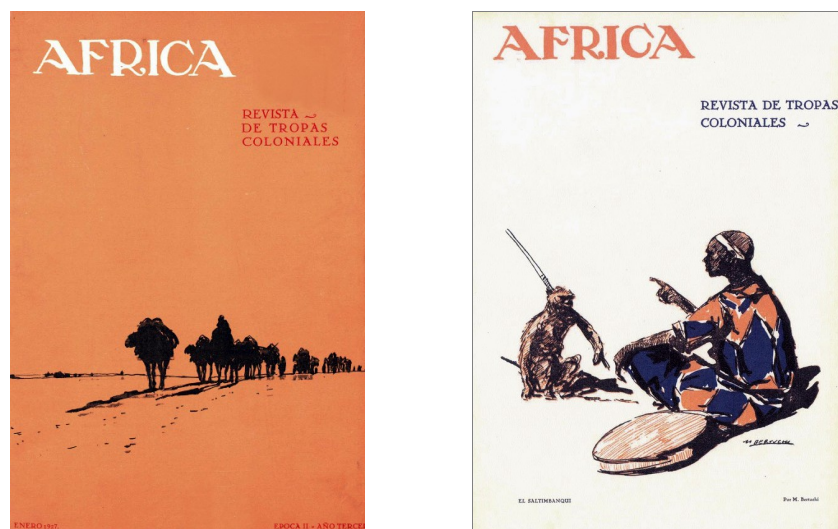


Fig. 320-319. Portada de *África*, *Revista de Tropas Coloniales*, 1927.

La contemplación de las ilustraciones de Mariano Bertuchi publicadas en la revista *África* produce, tomando las palabras del Director del Museo Español de Arte Contemporáneo, Aurelio Torrente (1986), escritas en otro contexto, “lo que Proust llamó “impresiones verdaderas”: aquéllas de las que no se sabe, como señala Argan, si provienen de la cosa que las provoca o de la memoria, de asociaciones mentales que se agregan y suman a la percepción directa”. Parece como si Bertuchi, ilustrador, no observase el universo que circunda delante de sí, “sino que mirase dentro de sí para estudiarse en el acto de mirar las cosas, o como si creyese que el arte es la realidad que se “crea” del encuentro del hombre con el mundo”. (Torrente, 1986)

Parte de la obra gráfica diseñada por Mariano Bertuchi proyectada para las páginas de la revista *África* en sus años iniciales, es decir, en su época I y comienzos de la época II, no sólo sirvieron para publicaciones precedentes sino también como el germen inspirador de futuras comunicaciones plásticas, como sus sellos o carteles.

Por otro lado, observamos que los criterios estético-formales y tipográficos establecidos desde que Bertuchi desempeñara su labor como director artístico, sirvieron de modelo casi invariable para la publicación en épocas posteriores. La organización visual de los diversos artículos y secciones, así como la publicidad, que se mantenía separada, se articuló de forma sencilla bajo el predominio de un orden exhaustivo, que influyó en la distribución de los elementos estilísticos implicados, como las cajas de texto o el interlineado de las columnas, las cuáles facilitaban la legibilidad, al igual que la equilibrada disposición compositiva de las ilustraciones gráficas o fotográficas.

Del mismo modo, desde un punto de vista técnico-gráfico también se advierten los circunspectos experimentos y recreaciones expresivo-plásticas que aparecen en las retículas de diseño, las cuáles congregan ciertas resonancias de las propuestas gráficas, que desde finales de la segunda década del siglo XX, promulgan los preceptos de las futuras vanguardias artísticas, como las generadas por *De Stijl* en 1917.

Es por ello que asistimos, a través del diseño de la revista *África*, a una época de

transición que va desligándose de la praxis ornamental propia del modernismo para ir adaptándose a la funcionalidad que proponían los impulsores del Estilo Tipográfico Internacional.

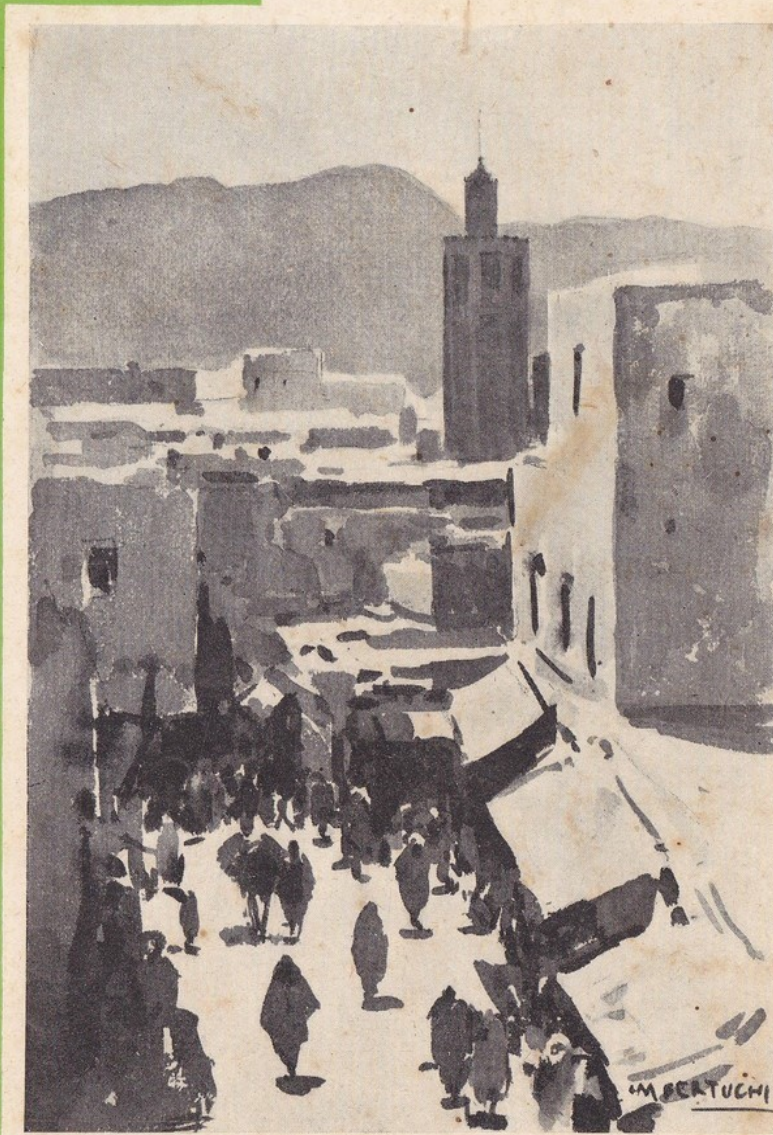
La revista, informador gráfico-plástico por excelencia en la época del Protectorado español, conservó prácticamente incólumes su forma y su fondo, con su estilo específico y sus modernas portadas, conformando una genuina pinacoteca gráfica colonial.





## CAPÍTULO 3

### MARIANO BERTUCHI: LABOR DIDÁCTICA CULTURAL EN EL NORTE DE MARRUECOS



### **3.1.- Las enseñanzas de las artes tradicionales.**

#### **3.1.1.- La educación artística durante el Protectorado.**

Parece ser que fue durante el gobierno monárquico de Alfonso XIII cuando algunos autores (Povedano, 2002, p. 269) fechan el comienzo la educación artística en Marruecos, y que posteriormente se desarrollaría durante décadas. Las propuestas generadas en relación a la educación artística desde el origen del Protectorado en 1912, tuvieron su precedente en la acción desplegada por los franceses a comienzos de la centuria del XX en el territorio magrebí, tal como sugiere la investigadora Elisa Povedano.

España tuvo en el país galo su modelo inspirador, de modo que prosiguió las mismas “acciones conducentes a reactivar la práctica artesanal, a formar artesanos capacitados y a organizar la comercialización de sus productos” secundadas por Francia. Povedano (2002, p. 270) subraya que “ambos estados emprendieron actuaciones que fueron imprescindibles para mejorar la producción artesanal y poder rivalizar con los productos importados, para así lograr la competitividad en el mercado exterior”.

El interés por recuperar las tradiciones fue un sentimiento global en todos los países europeos durante este periodo. Concretamente en España, durante el primer tercio del siglo XX, hubo una tendencia pedagógica generalizada por recuperar oficios y costumbres, que asimismo se proyectó sobre la regeneración educativa programada en el Protectorado español auspiciando la conservación de la artesanía.

De esta manera, el Protectorado promovió tanto la enseñanza primaria como la artística e industrial. La Junta de Enseñanza planteó su desarrollo como un vehículo para potenciar el sector económico y estrechar los lazos culturales con España. Como bien explicaba Emilio Dugi: “El más eficaz instrumento del Protectorado español en Marruecos, está en el fomento de los intereses industriales y artísticos de los indígenas.

Los segundos, antes y como preparación de los primeros.”<sup>1</sup> (Dugi, 1931, p.1 citado en Povedano, 2002, p. 277)

En la misma línea discursiva, Elisa Povedano extrae una cita publicada en *Mundo Ilustrado* en 1947 donde Mariano Bertuchi, reflexiona sobre la enseñanza de la artesanía, reflejando a la perfección el valor otorgado a la enseñanza para el desarrollo del Protectorado, el cuál implantó la Escuela de Artes Indígenas con el objetivo de restaurar las artesanías que se estaban desvaneciendo y que era imprescindible rescatar:

Secuela de la anarquía y el desorden en el Imperio marroquí, fue, la total desaparición de las industrias artesanas que, atrasadas y primitivas en su desenvolvimiento, tuvieron siempre el sello artístico y de claro tipismo definidor de artesanía hispano-arábiga. España, cuando logró el orden en su Zona de Protectorado, lógicamente había de volver la vista hacia esta importante actividad en la acción social y en las ramas del trabajo indígena. El Protectorado consciente de este deber, fue, en principio, hacia una modestísima organización que pasó sus primeros años en la penosa misión de recuperar lo poco que se había salvado. Así nació la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, con ningún programa y con exiguos créditos presupuestos...<sup>2</sup> (Bertuchi, 1947, p.109 citado en Povedano, 2002, pp. 277-278)

Por otra parte la fundación de entidades, como la Liga Africanista Española, fue determinante para la organización de la enseñanza en la zona del Protectorado y la proyección de escuelas de artes y oficios en ciudades como Tánger, Tetuán y Larache. A pesar de los cambios de gobierno acontecidos en la primera mitad del novecientos en España, el interés por la enseñanza se mantuvo durante décadas en la zona de Protectorado español.

Así pues, dentro de una coherencia preestablecida por las autoridades coloniales, era lógico que “junto a la creación de escuelas de enseñanza primaria existiese la

---

1 Dugi, Emilio: “Para la obra del Protectorado. Las industrias artísticas y domésticas”, en *Revista Hispano-Africana* nº 3, marzo-abril de 1931, p. 1.

2 Bertuchi Mariano: “La Artesanía Marroquí través de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán”, en *Mundo Ilustrado* nº 90-93, Madrid 1947, pág. 109. (Povedano, 2002, pp.277-278)

preocupación, una vez iniciado el régimen de Protectorado, de organizar un Centro para el cultivo de la industria artística en su mayor pureza. Había que instalar un taller de cada actividad y poner al frente de ellos a los mejores maestros con la obligación de enseñar a cuantos alumnos acudieran. Un sueldo decoroso les permitiría prescindir personalmente del trabajo diario en su taller particular, en el que podrían dejar a otro y dedicarse a instruir a los futuros artesanos.”(Valderrama ,1956, p. 368)

La enseñanza artística en la Zona fue reorganizada por dahir de 4 de *Ramadán* de 1361 (15 de septiembre de 1942). El texto que concierne a esta Escuela: Escuela de Artes Indígenas, en su artículo octavo dice así:

La “Escuela de Artes Indígenas” de Tetuán tendrá como finalidad hacer revivir las artes indígenas en todos sus aspectos (cuero, metal, madera, tapices, tejidos, etc.) mediante los trabajos encaminados a fijar de una manera precisa los medios clásicos, a estimular su desarrollo y el renacimiento de estas artes. Será un centro donde se recogerá lo clásico en la materia y donde se enseñará a los alumnos marroquíes a trabajar esos modelos. (Valderrama, 1956, pp. 366-367)

La Administración española estableció unas líneas generales de orientación que sirvieron de marco a la acción cultural sobre el territorio del norte de Marruecos. Entre ellas, destacaba la intención de proteger los restos de las artes industriales para formar artesanos que, dentro de la pureza del estilo, preservaran “la tradición artística marroquí junto a la incorporación a la vida moderna y la de conservar los monumentos artísticos e históricos previa restauración”. (Valderrama, 1956 citado en Dizy, 2000, p.103)

### 3.1.2.- La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán.

Fueron varias las denominaciones otorgadas a la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán (fig. 324) que tuvo, a parte de esta designación, otros dos títulos más siendo éstos, Escuela de Artes Indígenas en 1931 y Escuela de Artes Marroquíes en 1947<sup>3</sup>.

El investigador Eduardo Dizy (2000, p.104) data un primer proyecto de Escuela en el año 1916, siendo el organismo impulsor de la iniciativa el Ateneo Científico y Literario, al que pertenecían personalidades marroquíes y españolas, y en el que intervino una figura determinante para la consecución del planteamiento docente. Nos referimos a Sid el Hach Abdselam Bennuna, quien en 1902 había sido el embajador que representara al sultán Mulay 'Abd al-'Aziz en la ceremonia de coronación de Alfonso XIII, entonces almotacén de la ciudad, el cual, por su cargo, estaba muy en contacto con los gremios y, por consiguiente, con la realidad de la situación artística e industrial (Pleguezuelos, 2013, p. 183). En este sentido, Elisa Povedano (2002, p. 279) subraya que el Ateneo Científico y Literario siguió la iniciativa propuesta por Bennuna, quien “en la Junta de Servicios Locales a la que pertenecía, propuso la creación de una Escuela Elemental de Artes y Oficios”.

El proyecto consistiría, como nos especifica Eduardo Dizy (2000, p.104), en la conformación de unos talleres que mantuvieran vigentes “las tradicionales labores artesanas, talleres en los que encontrarían acomodo, y la posibilidad de transmitir sus conocimientos, maestros expertos en el trabajo de las pieles, la madera, tejidos y tapices o en la manufactura de armas y objetos artísticos dentro de la más estricta pureza”. El proyecto docente, que detalla Fernando Valderrama (1956, pp.368-369) en su libro *Historia de la Acción Cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, conllevaba “la creación de cinco talleres, considerados como más urgentes, a saber: Tapicería, Carpintería, Pintura decorativa, Armas y objetos de arte árabe, Bordados y Trabajos sobre pieles. [...] Este Centro de enseñanza, denominado «Escuela de Artes y oficios»,

---

3 De esta manera tan concisa lo detalla Fernando Valderrama en una nota a pie de página en su libro Valderrama, F. (1956). *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*. Tetuán: Editora marroquí, p. 374.

se instalaría en Tetuán, y en sus aulas-talleres estaría representada sucesivamente toda la actividad artística e industrial de la Zona”.

Es importante resaltar que la elección concreta de estos talleres evidencia, según Elisa Povedano (2013, p.280) que, “aunque el objetivo era instruir a los artesanos y obreros del futuro”, el contenido de los programas docentes diferían entre las escuelas de Artes y Oficios de la metrópoli, y las del Protectorado: “La enseñanza iniciada en Marruecos era eminentemente práctica y basada en los talleres, mientras que en España siempre se había dotado de la misma importancia a la teoría y a la práctica, incluso a veces primaba aquella”.



Fig. 324. Escuela de Artes y Oficios de Tetuán.

En este mismo sentido, Luis Antonio de Vega, en un artículo publicado en la revista *África* en 1928<sup>4</sup>, constata otro hecho diferenciador trascendente entre las dos escuelas, la clase de dibujo no entraría dentro de los programas docentes de la Escuela de Artes y Oficios proyectada en el Protectorado español :

La clase de dibujo —aunque esta asignatura no entre en las artes y en los oficios indígenas así practicada, es absolutamente necesaria y puede ser el primer eslabón para la creación de otra Escuela de Artes y Oficios, no indígena, donde juntamente con el dibujo lineal y de adorno se enseñe el vaciado en yeso, la contabilidad, el francés y todas las asignaturas que se cursan en las Escuelas de Artes y Oficios españolas, que al principio podía ser como una hijuela de la que en la actualidad funciona con tanto éxito. (De Vega, 1928, p.227)

Bajo estos postulados, la Escuela de Artes y Oficios y de Artes Marroquíes (fig. 325-326) se funda en 1919, siendo su primer director Antonio Got Inchausti<sup>5</sup>, capitán de Artillería retirado con título de Ingeniero Industrial, que fue nombrado por R.O. el 11 de julio de 1919, tomando posesión el día 21 del mismo mes (Valderrama, 1956, p.369). En la opinión de G. Barceló (2015, p.11), Got creía firmemente en que la formación de los alumnos les ofrecía un futuro provechoso en el nuevo mundo que se estaba abriendo en la construcción de las nuevas ciudades del norte marroquí, lo que continuaría más tarde el arquitecto José Gutiérrez Lescura y el pintor Mariano Bertuchi<sup>6</sup>. Bajo su dirección se abrieron nuevos talleres de Mecánica de ajuste, Metalistería y faroles, Marquetería y Pintura decorativa<sup>7</sup>. La primera ubicación de la Escuela fue un antiguo fondak situado entre la calles Tarrafin y Judería. Sin embargo, el 19 de junio de 1920 fue trasladada a

---

4 De Vega, L. A. (septiembre de 1928). La enseñanza artística industrial del indígena en la zona española de Marruecos. *África*. Madrid, p.227.

5 Antonio Got (1878-1939), intervino en la redacción e ilustración de la obra *Crónica Artillera de la Campaña del Rif* en 1910. Sus dibujos y acuarelas fueron reproducidos en publicaciones entre las que podemos mencionar *Ceuta*, del Centro Comercial Hispano Marroquí, *África Española* y *Revista de Tropas de Tropa Coloniales*. En el año 1930, creó con los también excelentes y famosos dibujantes de la prensa española *Xaudaró* y *K-Hito*, la Sociedad Española de Dibujos Animados, precursora de este género en nuestro país (Díez, 2015, p.6). Es destacable el aprecio que de sus obras pictóricas hicieron autores como Juan Beigbeder Atienza, quien escribió con él una Guía de Tetuán que no llegó a ver la luz, o Francisco Gómez Jornada para la ilustración de *La Tramoya de nuestra actuación en Marruecos* (Barceló, 2015, p.10). Véase *Antonio Got*, Catálogo de exposición. Museo de Ceuta. 2015.

6 Véase Barceló, J. L. (2015). “La memoria de un pintor olvidado: Antonio Got”. *Antonio Got*. Catálogo de exposición. Museo de Ceuta.

7 *África*, septiembre de 1928.



un local en el núm. 70 de la calle Luneta.

Antonio Got no permaneció excesivo tiempo en el cargo, pues presentó la dimisión en 1921 (Valderrama, 1956, pp.370-371), sucediéndole en la dirección José Gutiérrez Lescura, arquitecto municipal de Tetuán, quien tomó posesión de su cargo el 15 de julio de 1921. El nuevo director, en otra línea pedagógica que la de su predecesor, creó talleres de *haitis* y almohadones de paño (para alumnas), de ebanistería, de incrustaciones en madera de estilo granadino, y de dibujo lineal y artístico, complemento de la enseñanza en los talleres y, sobre todo, para los oficios modernos. Este último, como especifica Eduardo Dizy (2000, p.104), “completaba las enseñanzas reglamentarias de la escuela y al que podían acudir alumnos no matriculados en ella<sup>8</sup>”.

En esta etapa dirigida por Lescura es significativo señalar que “los trabajos elaborados en estos talleres podían ser vendidos y con ello invertir en profesorado, pues no había suficiente dotación presupuestaria para todos los docentes ni para sus horas extras”. (Povedano, 2002, pp.281-282)

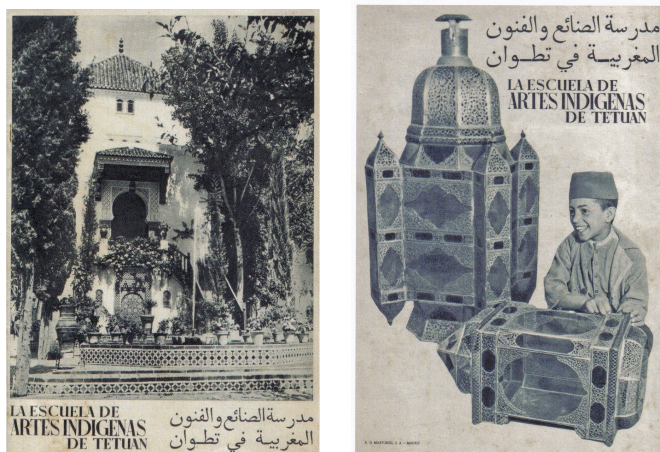


Fig. 325-326. Folleto propagandístico de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán.

8 Según Elisa Povedano (2002, p.281), el taller de dibujo lineal y artístico “existía de nombre, pero no se habían impartido nunca”, a pesar de tener asignado como profesor a Antonio Got Inchausti, fue Gutiérrez Lescura quien se hizo cargo del taller personalmente. Por otra parte, Luis Antonio de Vega, afirma que “Antonio Got impartía clases de dibujo a españoles, moros y hebreos en esta escuela” (*África. Revista de Tropas Coloniales*, septiembre de 1928). Fernando Valderrama (1956, p.371), también hace mención a la cuestión, evidenciando el interés que suscitaba las clases de dibujo: “Como esta clase admitía alumnos que no asistían a la Escuela, tuvo un gran éxito, pues pasaban de sesenta los alumnos matriculados. No era posible admitir a todos, debido a lo reducido del local.” Y en una líneas posteriores, continúa el autor enunciando: “De esta clase se hizo cargo en 1.º de diciembre de 1926 don Antonio Got, el anterior Director, que cesó el 31 de diciembre de 1930 por supresión de esta plaza en el presupuesto”.

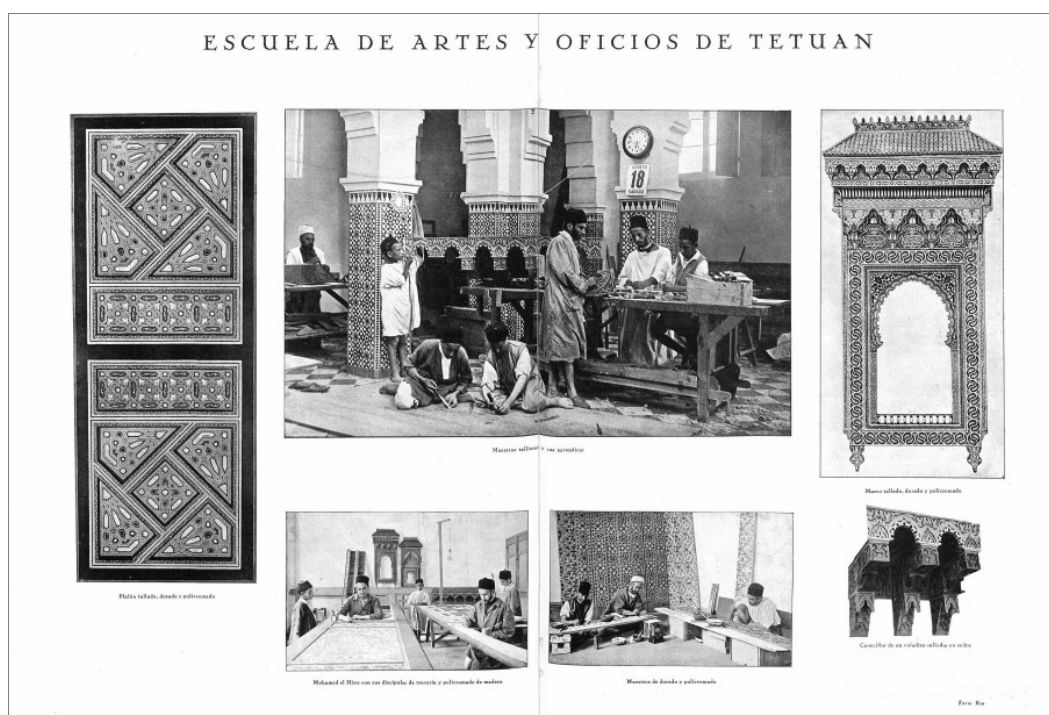


Fig. 327. *África. Revista de Tropas Coloniales*, septiembre de 1928.

El auge que fue tomando la Escuela de Artes y Oficios (fig. 327) favoreció la decisión de que las autoridades proyectasen la construcción de un edificio que albergara y posibilitara la apertura de nuevos talleres, la admisión de mayor número de alumnos y el mejor desarrollo de su actividad. Motivo por el que se decidió la construcción de un edificio de nueva planta en terrenos que el Majzen adquirió a la Compañía Transmediterránea, frente a la Puerta de la Reina. El proyecto estuvo bajo la supervisión del propio Gutiérrez Lescura, que fijó los criterios de acuerdo con las necesidades reales. Las obras comenzaron el 6 de abril de 1926 y el nuevo centro fue inaugurado en julio de 1928. Los talleres que se establecieron fueron: Confección de mosaicos y cerámica, Alfombras y tapices, y Construcción de espingardas y gumías artísticas; todas ellas actividades tradicionales del Protectorado. (Povedano, 2002, p.282)

El prestigio que la Escuela va adquiriendo queda de manifiesto cuando recibe el encargo de decorar el Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El pabellón, cuya estructura fue diseñada por Bertuchi, como ya aludíamos en la biografía del autor, se decoró bajo su dirección artística merced al trabajo realizado en la Escuela de Tetuán por artesanos que consiguió reunir para este

propósito, algunos procedentes de la zona francesa (Dizy, 2000, p.105); siendo sin duda “la mejor propaganda de la labor artística desarrollada por la Escuela” (Bellido, 1999, p. 275).

De los trabajos de decoración para el citado pabellón, el propio Bertuchi argumentaría:

Alborean los programas que habían de regir en 1929 para la Exposición Iberoamericana y ... Marruecos obtuvo el lugar que le correspondía ocupar en aquel certamen sentimental de la Hispanidad. Los talleres de la escuela en este nuevo quehacer se movilizaron; los viejos maestros y sus aprendices musulmanes, unos aquí (en Tetuán) y otros en Sevilla, sintieron renacer la gloriosa tradición de la vieja artesanía hispano-arábica y todo culminó en aquel memorable pabellón marroquí de la Exposición que hubo de mantenerse abierto mucho tiempo después de la clausura, porque los trabajos, de finas modalidades artesanas que contenían, eran un acicate permanente de la curiosidad pública<sup>9</sup>. (Bertuchi, 1947 citado en Dizy, 2000, p.105)

Llegados al año 1930 la Escuela era una sólida realidad. A pesar del éxito de la Escuela, el 1 de mayo de 1930 fue sustituido Gutiérrez Lescura por Mariano Bertuchi, quien tomó posesión el primero de junio de 1930, pudiéndose afirmar, en palabras de Fernando Valderrama (1956, p.372), “qué empieza el auge de la Escuela y de la enseñanza artística”. Una de las primeras impresiones que tuvo Bertuchi con la entonces denominada Escuela de Artes y Oficios es manifestada por el secretario del centro don Joaquín Venero Javierre que, como nos detalla Eduardo Dizy (2000, p.104), “se mantuvo en el cargo junto a Bertuchi y continuó en él tras la muerte de éste”. De esta manera lo manifestaba Joaquín Venero en estos párrafos que exponemos a continuación:

En Marzo de 1930, cumpliendo órdenes de la Superioridad, giró visita de inspección a la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, a fin de estudiar su organización, elevando un informe, marcando pautas que habrían de darse a

---

<sup>9</sup> Bertuchi, M. (1947). La Escuela de Artes Indígenas de Tetuán desde su fundación, en 1919, hasta el año de 1947. *África*.

dicho Centro que años más tarde<sup>10</sup> sería también dirigido por él, y en donde tendría ocasión de llevar a la práctica sus ideas y proyectos.

En el referido informe proponía que, ocupando un lugar preferente la Escuela de Artes Indígenas en la organización general de la enseñanza de la Zona, sin perder de vista el sentido práctico, habría de orientarse preferentemente hacia un rumbo marcadamente artístico, indispensable para que se perfeccionaran y perdurasen las industrias artísticas indígenas y se adaptaran a las modernas necesidades de la civilización, conservando sus características peculiares, para lo cual hacía falta que la Escuela no perdiese nunca su carácter de Centro educativo y por ningún concepto tuviera carácter industrial, entre otras razones, para evitar un lamentable divorcio con el elemento indígena e industrial, que podría ver en este Centro un competidor industrial.

Asimismo, hacía constar que era conveniente que la Escuela estuviese siempre en contacto con los Jefes de los Gremios, por ser éstos los que habrían de enviar a ella los obreros más aventajados para perfeccionar conocimientos profesionales.

De los talleres existentes en dicho Centro, hizo un estudio concienzudo, así como de aquellos que a su juicio debieran crearse a fin de que no escapase a dicha escuela ninguna manifestación de la artesanía marroquí<sup>11</sup>. (Venero, s.f, pp.10-11)

Durante el mandato de Bertuchi al frente de la Escuela (fig. 328-329) se proyectaron una serie de reformas, cuyas transformaciones quedaron patentes y convirtieron a esta entidad en un lugar diferente del heredado. Fue en el año 1931, cuando la escuela cambia el nombre por el de Escuela de Artes Indígenas, reorganizándose los talleres. Así, el taller de Alfombras reemplaza a los de *haitis* y almohadones, y el de Carpintería general al de Ebanistería e incrustaciones. También creó un taller de Calderería artística y otros de Incrustaciones de plata. Pero no acaba aquí la implantación de actividades escolares y rápidamente se implantan talleres de Tejidos, Platería, Cueros bordados (1932), Forja y herrería (1934) y Cueros estampados en oro (1935)<sup>12</sup>. (Dizy, 2000,

---

10 El investigador Pleguezuelos (2013, p.184) apunta que “en realidad fueron pocos meses después”.

11 Venero Javierre, J. (s.f). Realizaciones administrativas de Bertuchi. (Notas mecanografiadas por el autor, secretario de la Escuela de Tetuán. Cortesía de la familia del pintor.)

12 Eduardo Dizy (2000, p.106) en este sentido subraya que “la reforma efectuada fue tan profunda que

p.106)



Fig. 328. Folleto propagandístico de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán.

El propio Mariano Bertuchi, como pone de relieve Pleguezuelos (2013), en un artículo publicado en *La Gaceta de África* en enero de 1935, justificaba estos reajustes con estas palabras:

Hoy sienten todos los pueblos la necesidad de rehacer su personalidad un poco borrosa, después de una ola gris de mal gusto, que amenazó uniformar a la Humanidad, poniendo en peligro las tradiciones artísticas de cada pueblo.

El Protectorado de España en Marruecos no ha podido sustraerse al periodo de indiferencia por que han pasado las artes indígenas industriales, hasta el extremo de que algunas de ellas, tan peculiares como la cerámica, habían desaparecido por completo<sup>13</sup>. (Bertuchi, 1935 citado en Pleguezuelos, 2013, pp. 185-186)

comúnmente se considera a Mariano Bertuchi fundador de la escuela, cuando realmente fue su tercer, aunque capital, director”. La investigadora Elisa Povedano (2002, p.288) al respecto también señala que con Bertuchi comenzaría “la era de mayor esplendor de esta institución”, llegando incluso a eclipsar al pasado, “pues a veces se mencionaba a la escuela como si hubiese sido creada por el propio Bertuchi en estos años, obviando anteriores etapa”. En: S.A. ( mayo-junio de 1945). La Escuela Industrial de Arte Indígena de Tetuán. *Cortijos y Rascacielos* n° 29, Madrid.

13 *Gaceta de África*, número Extraordinario de enero de 1935.

De acuerdo con las consideraciones de Elisa Povedano (2002, p. 289), Mariano Bertuchi no sólo comprendió el sistema que quería aplicarse en la educación artística en Marruecos, sino que además “su pensamiento corría paralelo a la forma en que se había planteado el Protectorado: paternalista y de vuelta a la tradición andalusí, que él, como granadino, portaba entre sus raíces”. Como así lo corrobora una cita de la autorizada firma de Fernando Valderrama que escribiría en 1955, y que es recogida por Gómez Barceló en su opúsculo *Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones*:

Bertuchi, consciente del peligro que se cernía sobre las artes marroquíes, que iban perdiendo su pureza en manos de algunos viejos maestros que no habían llegado a formar escuela, comprendió que era preciso salvar aquel tesoro artístico que tantas glorias había dado a la cultura árabe, y dio comienzo a la tarea de recoger a aquellos “maalmin” en los talleres de la escuela, sentando la base de lo que hoy ha llegado a ser: esa obra admirable que elogian en el transcurso del año más de ocho mil visitantes y que ha producido tantos artesanos marroquíes. (Valderrama,1955 citado en G. Barceló,1992, p. 23)

Esta reorganización de los talleres, que se llevó a cabo entre 1931 y 1935, tuvo como lema en su trabajo “el purismo”<sup>14</sup> (Valderrama,1956, p.373). Con este término se hacía referencia, “al arte en el oficio, la pureza del estilo y la pericia de los viejos maestros” como la única acreditación, “si bien imprescindible, para enseñar a los alumnos que desde muy temprana edad se dispusieran a adquirir las destrezas que les harían después de varios años maestros a su vez de otros aprendices, garantizando así la permanencia de aquellas artes y labores que hicieron famosa a Tetuán, la joven hija heredera de la Granada nazarí”. (Dizy, 2000, p.106)

Los nuevos postulados que Bertuchi quiso introducir en el centro docente, se caracterizaban por un estilo depurado, tradicional y afianzado en el purismo, pero como contrapartida se implantaron arquetipos del arte árabe-andalusí. Como bien señala

---

14 Se refiere Valderrama (1956, p. 373) a esta terminología como “un estilo depurado, tradicional, sin influencias nuevas, sin sabor turístico, sin capricho personal, sin iniciativas. El arte árabe andaluz en su clara y transparente manifestación. Y para que así pueda cumplir mejor sus fines, únicos, rectilíneos, quedó suprimido hace años el capítulo de ingresos por venta de objetos. En adelante, la Escuela no vendería sus productos.”

Povedano (2002, p. 291) respecto a esta cuestión, lejos quedarían pues “la recuperación de las tradiciones más recientemente perdidas de Marruecos y se retrotraía a un pasado lejano y casi olvidado, en el que se recuperaban los lazos e incluso el proteccionismo necesario entre ambos pueblos”, es decir, la tan manida “hermandad hispano-marroquí” sobre la que se sustentó conceptualmente la ideología promulgada por las autoridades coloniales en el Protectorado español. Según los folletos de la propia Escuela, contaba:

con un promedio de 150 alumnos de matrícula, repartidos en los 12 talleres de que consta la Escuela (correspondientes a otros tantos oficios) todos los años, nuevas generaciones de artífices, verdaderos maestros de la especialidad, honra y orgullo de Marruecos, abandonan la Escuela para incrementar la industria de su país, repujando velones y teteras, tundiendo el cuero para encuadernar el libro raro, fabricando el esquero con fleco de badana que lleva al flanco el montañés, labrando farolones, anudando las gazas infinitas de la alfombra chauní, fabulosa como un atardecer, tallando y policromando el arca en que guarda su ajuar la recién casada, incendiando de brillo bandejas redondas como soles del Perú, surtiendo al turista de vistosas y apreciadas marroquinerías. (*La escuela de artes indígenas de Tetuán*, Madrid, s.f citado en Barceló, 2009, p.129)

Bertuchi, como director de la Institución emprende una magna tarea de vivificar la artesanía marroquí, logrando un sorprendente renacimiento de la misma. En la revista *España*, en su número dedicado a Marruecos de 1954, nos detalla una serie de reformas a tomar en consideración, ya que son el reflejo de como se bloqueó el avance a las innovaciones industriales procedentes del exterior que, como apunta Eduardo Dizo (2000, p. 106) “facilitaban los trabajos pero deshacían lo que tantos siglos había costado conseguir”:

Se suprimieron las anilinas químicas, importadas de Europa, volviendo al empleo de colorantes vegetales para el tinte de los vellones que se emplean en la fabricación de alfombras, y restaurando de este modo la tradición alpujarreña; en los alicatados, de progenie hispano-mora, mediante el empleo de óxido de esta y la recuperación de las viejas fórmulas de mezclas, se restituye su pureza a los

esmaltes blancos y azules que eran opacos, sin reflejo y sin fondo, por economía en la composición de los baños, son buscados y traídos de Granada, Córdoba y Toledo, los nobles especímenes ejemplares; se depuraron las líneas y los dibujos; se traza de nuevo la geometría damascena, se apaga discretamente el colorín chillón con que se halagaba a la retina popular, se inculca en los espíritus infantiles que la materia tiene un prestigio de alhaja y que los dedos han de ser morosos y pacientes en el hábil oficio de empotrar una taracea o batir un repujado; [...] bien seleccionados los maestros, y bien orientada la vocación en los discípulos, consúmase el glorioso resurgimiento de la artesanía en Marruecos, muchos de cuyos talleres y pequeñas fábricas de las distintas poblaciones, tienen en la actualidad al frente antiguos aprendices de la prestigiosa Escuela de Artes Indígenas<sup>15</sup>. (*España*, 1954, pp. 67-85)

Además, los alumnos más aventajados fueron llevados a visitar ciudades que interesaban para su aprendizaje como Madrid, Toledo, Alcalá de Henares, Granada y Córdoba (Povedano, 2002, p. 292). El reconocimiento del centro propició la constitución de otros dos establecimientos educativos: Xauen (1928) y Tagsut (1940), de los que nos ocuparemos en páginas posteriores. Con la reorganización educativa de 1942, la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán se reafirmó como centro directivo de todos los de su género: de ella dependían las de Xauen, Tagsut y aquellas que pudieran crearse en lugares donde existieran núcleos artesanos y tuvieran alguna tradición digna de conservarse. (Valderrama, 1956, p.376)

En este punto de la investigación, ya conocemos que la espina dorsal de la Escuela giraba en torno a los talleres, pero, ¿cómo se establecieron la articulación de los mismos? De hecho, un aspecto efectivamente significativo será el funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios Indígenas (fig. 330), en la que los alumnos serían al mismo tiempo aprendices. Luis Antonio de Vega, en su ya citado artículo publicado en la revista *África* en 1928 nos esclarece al respecto:

Dentro de la misma escuela pueden lograr el grado de oficiales y hasta el de

---

15 Revista *España*. Año VIII, N° 28 (Dedicado a Marruecos). Madrid, 1954, pp.65-67,85.



maestros<sup>16</sup> o bien una vez aprendido un bello oficio establecerse por su cuenta bajo el patrocinio de la escuela, que cuidará de que las delicadas labores de artesanía lleguen de esta manera a Arcila, a Xauen, a Alcazarquivir, a Larache, a todos los poblados de nuestra zona. (De Vega, 1928, p. 227)

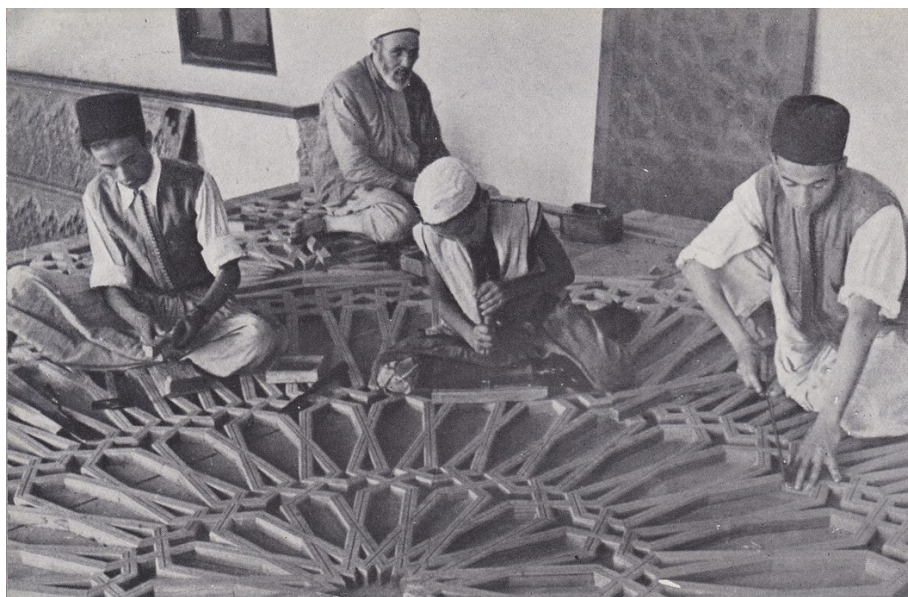


Fig. 329. Imagen de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán.

El interés básico de esta enseñanza fue preparar a los alumnos para que se introdujeran en los medios comerciales e industriales del país: se potenció toda iniciativa encaminada a la creación de talleres de artes indígenas que contara con educandos preparados en la Escuela, así como la concesión por la Caja General del Crédito de ayudas a obreros. (Povedano, 2002, p. 294)

En relación al trabajo en los talleres, -nos comenta Fernando Valderrama (1956, p.373)- los alumnos-aprendices elegían, al ingresar en la Escuela, el taller en que deseaban matricularse; y solían matricularse entre los ocho y los catorce años. Los más frecuentados eran los de alfombras, pintura decorativa, cueros bordados y repujados y carpintería. Durante su estancia en el taller, el alumno recibía un salario que oscilaba entre diez y trescientas pesetas mensuales, descontándole los días de ausencia

<sup>16</sup> En la publicación madrileña *Cortijos y Rascacielos*, en su número 29 de (mayo-junio 1945, p.10), hace referencia a la misma circunstancia de que los alumnos de la Escuela “cuando son mayores, se hacen profesores y pasan a enseñar sus oficios y aun a dirigir nuevos talleres en otras poblaciones del Protectorado”.

injustificada. La jornada de trabajo era de siete horas diarias, de 9 a 13 y de 16 a 19, en régimen de alumnos externos, y el calendario de festividades se limitaba a los viernes y pascuas musulmanas. No se daban vacaciones de verano a causa del sistema de enseñanza de escuela-taller. En cada uno de los talleres había un maestro, salvo en los de alfombras, cerámica y pintura decorativa, donde hay dos, e incrustaciones en plata, que tiene tres. Además de los maestros hay ayudantes. Los tenían los talleres de alfombras, cueros bordados, cueros estampados en oro, calderería y cincelado, carpintería, ebanistería y pintura<sup>17</sup>.

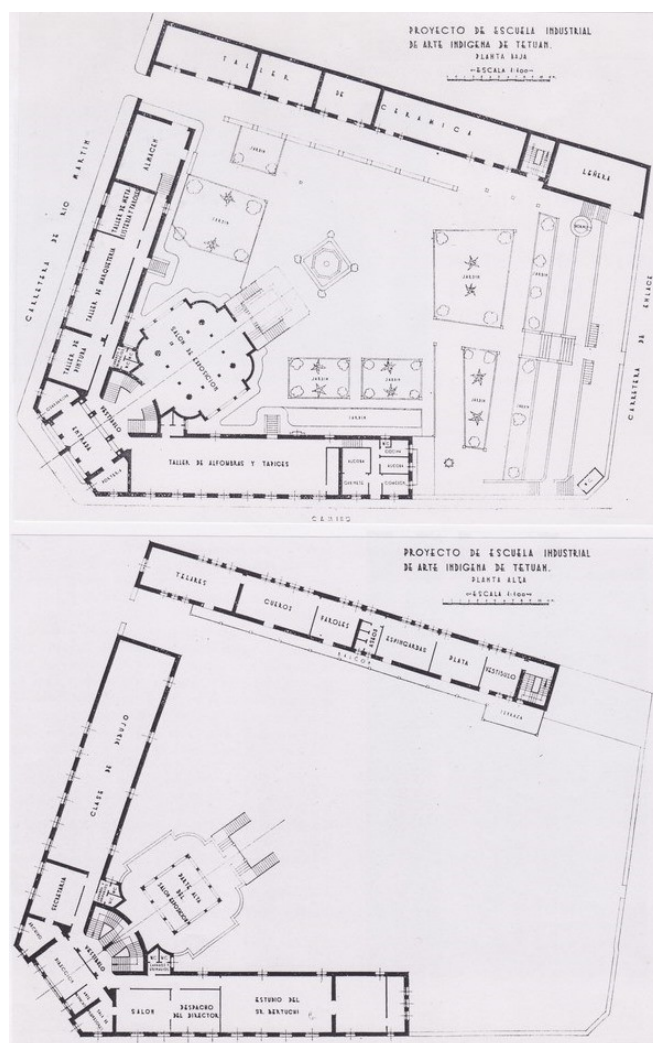


Fig. 330. Plano de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán.

<sup>17</sup> La Escuela estaba decorada con los productos realizados en los distintos talleres, siendo sus tres mejores muestras los mosaicos de los jardines, el artesanado del salón de exposiciones y la sala de estilo árabe (todos los objetos de esta sala se hicieron durante los años 1931 y 1932).

Resulta interesante extraer algunas palabras propagadas por el propio Bertuchi en el año 1947 en la revista *Mundo ilustrado* sobre el centro docente, en las que se vislumbra la defensa a través de la Escuela de las tradiciones de la región marroquí y la pretensión de regenerar económicamente el país, aspecto éste que coincidía con los objetivos de las autoridades del Protectorado desde que se fundó esta institución:

Hay que citarla en lugar preferente y confiar en que de ella se logrará la formación del gran plantel de artífices necesarios a Marruecos para conservar su fuerte tipismo en los distintos oficios y profesiones, y en el orden material, hacer una obra de orden económico que dará gran valor a su industria y comercio, que tendrá ramificaciones más allá de sus fronteras. (Bertuchi, 1947)

Por lo tanto es evidente que existieron unos intereses comunes que hicieron que este centro se mantuviera durante tanto tiempo y que continúe aún existiendo en el Marruecos actual.

Pero sin duda, uno de los aspectos más significativos al que nos hace referencia Bertuchi en el citado artículo, será el criterio de selección de los alumnos, o cuestiones como la vocación y aptitudes del alumno, argumentando:

Las edades oscilan entre los ocho y los catorce años y de los presentados la Dirección practica una leve investigación, en la que se aprecian las aficiones o cualidades del muchacho y con esto se le destina a un taller donde pasa algún tiempo en período que pudiéramos llamar de prueba o adaptación. Unas veces continúan en el mismo taller: otras, la Dirección aprecia falta de aprovechamiento de la enseñanza y se produce el cambio a otra actividad, y en muchas ocasiones el alumno demuestra condiciones y aficiones por otra rama de la artesanía cultivada en la Escuela, y en este caso obtiene de la Dirección ser cambiado al taller por el cual demuestra sus preferencias, en el que siempre encuentra sitio, porque la Escuela no tiene limitado el número de alumnos<sup>18</sup>.  
(*Mundo Ilustrado*, 1947, p.111)

---

18 Bertuchi M. (1947). La Artesanía Marroquí a través de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán. *Mundo Ilustrado* nº 90-93, Madrid, p. 111. (Citado en Povedano, 2002, p. 296).

De acuerdo con la investigadora Elisa Povedano, de la lectura de estas líneas podría deducirse que la Escuela se guiaba por programas pedagógicos análogos no sólo a “escuelas de épocas más liberales -como por ejemplo la Escuela de Cerámica de la Moncloa o de la Luján Pérez-”, sino también, a preceptos pedagógicos extranjeros como la Escuela de Arte Debschitz de Munich<sup>19</sup> (1902) o la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Weimar (1906), ambas consideradas en la prehistoria de la Bauhaus<sup>20</sup>.

“El amplio abanico de actividades, la flexibilidad en el cambio de disciplina así como el intento de no limitar al alumnado, tanto desde el punto de vista del aprendizaje de un oficio, como del aforo de las aulas”, son propuestas docentes que responden más a enfoques didácticos similares de las escuelas de arte de vanguardia de principios del siglo XX que a los proyectos didácticos impartidos en España en plena época franquista.

El estudio del alumno para comprobar sus aptitudes era habitual en los centros mencionados, pues se necesitaba conocer sus condiciones artísticas para poder introducirlo en el taller más adecuado acordes con sus aptitudes. Si tomamos como ejemplo algunas argumentaciones pertenecientes a los ensayos de Obrist, fundador junto a Wilhelm von Debschitz de la Escuela de Arte Debschitz de Munich, constatamos que vislumbran como los preceptos pedagógicos implantados en la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán durante el mandato de Bertuchi respondían en ello a modelos conceptuales pedagógicos homogéneos a las escuelas de arte de vanguardia:

... Por propia iniciativa, absolutamente sin ningún programa a priori, los

---

19 La instituciones de pedagogía del arte de Henry van de Velde en Weimar (1902, fundación del “Seminario de Artes Industriales”; 1906, de la “Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado”, inaugurada en 1907) y los “Talleres de Aprendizaje y Experimentación de Arte Aplicado y Arte Libre” fundados por Hermann Obrist y Wilhelm von Debschitz en Munich en 1902, formaron parte de los precedentes más importantes de la Bauhaus en Alemania. [...] Ambas instituciones se apoyaban en similares pensamientos básicos que tenían su modelo, entre otros, en la “School of Art” (1897 y siguientes) de Mackintosh en Glasgow, la cual, a su vez, presuponia las iniciativas de William Morris. Véase en Wingler H. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid, Taurus ediciones, S.A., p.71.

20 En relación a la formación de talleres en la Bauhaus se proponía que: “todo estudiante debía en el transcurso de su formación, trabajar en el taller por él elegido, después de haber terminado con aprovechamiento el curso preliminar. En el taller se instruía simultáneamente bajo la dirección de dos maestros: uno de artesanía y otro especializado en configuración”. Véase *Bauhaus*. Institut für auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976, pp.16; y “La pedagogía de la Bauhaus en el contexto de la reforma de las escuelas de arte” en Wick, R. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, pp.57-62.

alumnos se separarían tras algunos meses en grupos, cada uno según el tipo de sus inclinaciones, sus curiosidades, sus aptitudes técnicas y sus impulsos creadores. Pues sólo el trabajo cuyo origen haya sido en algún momento la vocación tiene de hecho un valor intrínseco. [...]

Cada oficio artesano nacería de nuevo, como antes en los tiempos de los primitivos, de cada alumno, en el caso de que le ilusionase ser también técnicamente creativo...

Según su inclinación innata y espontánea hacia este o aquel tipo de ejercicio del arte, cada alumno en particular se inclinaría más por la arquitectura o por la pintura, más por el dibujo o el grabado, o más por la escultura, y en consecuencia, sería naturalmente asignado y encomendado a posteriori más a un profesor especializado que a otro. Pero el mejor de todos los profesores, el más inteligente, el más dotado, el más entusiasta sería nombrado profesor de los principiantes y director, justamente, de esta escuela elemental...<sup>21</sup> (Obrist,1903 citado en Wingler,1980, p.87)

Asimismo la pedagogía de la Escuela Debschitz de Munich respondería a una enseñanza metodológica en talleres, al igual que la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, cuya didáctica se basaba en el principio de formación en talleres:

... la Escuela se articulaba en talleres unitarios según los materiales que allí se elaboraban (por ejemplo, madera, metal, textiles, cerámica,etc.). Sin embargo, no estaban rigurosamente separados unos de otros como en las academias tradicionales y en las escuelas de arte y oficios estatales o municipales. Correspondía en mucha mayor medida a los principios modernos de la Escuela Debschitz el que cada estudiante pudiera trabajar, y a ser posible incluso tuviera que hacerlo, en todas las disciplinas, con cada uno de los materiales, y, como consecuencia de ello, en todos los talleres. Pero también es característico del espíritu liberal de Debschitz que no instituyera ningún reglamento para ello, sino que dejara a la individualidad de los alumnos que decidiera hacia dónde se

---

21 El párrafo pertenece al extracto de un artículo en forma de manifiesto del mismo título, del otoño de 1900, que apareció en el tomo de ensayos de Obrist, *Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst*, Leipzig, 1903. En Wingler H. M., editor, (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid, Taurus ediciones, S.A., pp. 86-87.

inclinaba su impulso creativo y su curiosidad<sup>22</sup>. (Schmoll, 1980, p.79)

Por otra parte, la posibilidad de que los alumnos pudieran llegar a ser aprendices en la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, era un hecho también verificable en las escuelas de vanguardia, como evidencia Wilhelm von Debschitz en este párrafo:

Entre mis alumnos se contaron pronto artesanos calificados o especialistas con una preparación distinta. Estos fueron, tras haber estado algunos años conmigo, los primeros profesores de mis talleres especializados (talleres de elaboración de metales, cerámica, textiles, impresión en relieve y huecograbado, etc.), a quienes también más tarde sustituyeron maestros artesanos o artistas de otra procedencia. (Schmoll, 1980, p.81)

Los documentos textuales aportados dejan traslucir pues, que la elección por parte de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, es decir por parte de Mariano Bertuchi, -y aquí reside quizás su aportación didáctica más innovadora- de planteamientos educativos cercanos a ideologías liberales y postulados pedagógicos vanguardistas, resultando cuanto más que paradójico, el hecho de que este establecimiento se sostuviera una vez transcurrida la guerra e implantado el régimen franquista.

En 1947<sup>23</sup>, cuando recibió la última denominación de Escuela de Artes Marroquíes, contaba, según nos manifiesta en un artículo del propio Bertuchi publicado en *Mundo Ilustrado*, con 250 alumnos de ambos sexos y los siguientes talleres: Carpintería, Pintura decorativa a la morisca, Platería, Faroles, Incrustaciones en plata, Alfombras, Ebanistería y talla, Cueros bordados, Cueros estampados en oro, Calderería y cincelado, Mosaicos y alfarería, Tejidos a mano y Herrería artística. (Pleguezuelos, 2007, p.151). Los artesanos formados en la Escuela se enfrentaban al mundo laboral con la garantía otorgada por su correspondiente diploma, como lo establecía la organización general de

---

22 Schomll, H., "La Escuela Debschitz de Munich" en Wingler H. M., (ed.). (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid: Taurus ediciones, S.A., pp. 71-85.

23 Tal fue el éxito de la evolución de la Escuela que en reconocimiento a su labor, nos apunta Santos Moreno (2000, p. 63), se le concedió a Bertuchi en 1945 la Orden de Alfonso X el Sabio por haber logrado: "[...] el prodigio de salvar la tradición de la perfecta y minuciosa artesanía marroquí, que conservaba el tesoro de la española medieval."

la Escuela del año 1942 : “13.º La Inspección de Bellas Artes facilitará a los alumnos de las Escuelas a su cargo de un diploma al terminar el aprendizaje artístico y con el fin de que puedan siempre acreditar la enseñanza adquirida en estos Centros oficiales”(Valderrama, 1956, p. 378). Muchos de estos artesanos se establecieron en talleres por la ciudad y contribuyeron a embellecer la propia Escuela, como nos detalla Eduardo Dizy (2000, p.108), “creando salas (como la sala árabe, ricamente decorada), paredes, muros pérgolas, escaleras y jardines de estilo nazarí, así como las puertas adornadas con lacerías bellamente pintadas, o los techos con artesonado”. Asimismo, la Escuela también desarrolló algunos encargos de verdadero prestigio, como las dos magníficas cubiertas de cuero estampadas en oro para libros árabes y el estuche de violín pintado que fueron ofrecidos al rey Abdul-lah con motivo de su viaje a España en 1949. O también, a finales del año 1955, la serie de objetos enviados a la Mezquita de Washington, como un arcón de madera de nogal tallado, estilo árabe granadino, una alfombra de lana tejida a nudo, de 3 x 2 metros, cuatro ejemplares de Alcotán encuadernados con estampado en oro, estilo mudéjar y un aguamanil de metal cincelado, copia de uno del siglo XVI. (Valderrama, 1956, p.374)

No debemos olvidar tampoco las persistentes comparecencias en ferias y exposiciones en las que concurrió la Escuela a lo largo de su trayectoria y los premios recibidos, que ya fueron explicitadas a través de unos párrafos escritos por Joaquín Venero en la sección dedicada al estudio de los sellos diseñados por Bertuchi<sup>24</sup>.

Esta labor propagadora de la artesanía tuvo su gratificación en el gran número de visitas que recibió la Escuela<sup>25</sup>. De hecho, viajar al Protectorado significaba ineludiblemente visitar la Escuela que dirigía Mariano Bertuchi, ya que estaba incluida, según nos detalla Valderrama (1956, p.374), “en el circuito turístico de Tetuán, y son muchas las personas que la visitan diariamente”.

Tan íntimamente estaban unidos los nombres de Bertuchi y Escuela de Artes

---

24 Véase en concreto el apartado de esta investigación dedicado a la “filatelia como vehículo de propaganda industrial y social”.

25 Entre los visitantes extranjeros más numerosos se encontraban los alemanes (2.429), seguidos por los ingleses (1.219) y los suecos (523), a parte de los más de tres mil españoles. La estadística de visitantes correspondiente al año 1954 es pormenorizada por Valderrama, F. (1956). *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*. Tetuán: Editora marroquí, pp. 374-375.

Indígenas, que no se podía nombrar a uno sin pensar en el otro. Cuantos visitantes llegaban a la Escuela se interesaban por Bertuchi y eran innumerables los que pretendían ver, saludar y cambiar algunas palabras con el insigne pintor que, según palabras textuales de él mismo, “lo habían tomado como una pieza más del Museo que todos querían ver”, nos detalla Venero Javierre, incluso era frecuente que “revistas y publicaciones nacionales y extranjeras, enviaran a sus corresponsales o le escribían directamente, interesando datos y anécdotas de su vida y detalles de la Escuela”. (Venero, s.f, p.16)

En este sentido, era habitual que el propio Bertuchi guiara a las visitas<sup>26</sup> como privilegiado cicerone en su itinerario por las salas y talleres explicando el origen y sentido de los objetos hechos por los alumnos. En un artículo publicado en *Mundo Ilustrado* en 1947 firmado por el periodista Diógenes, se hace referencia a este hecho singular:

El artista en persona es nuestro guía por las estancias encantadas, toda ellas llenas de valiosos objetos, y por los talleres amplios y claros, auténticas celdillas de panal donde se forjan tantas bellezas... Si nos paramos ante una suntuosa alfombra, no tarda en decirnos con orgullo: «Así las hacen en tierras de la Alpujarra y aquí ha tomado el modelo carta de naturaleza y albalá de aclimatación...»; si nos detenemos ante un jarrón de dorados reflejos, nos explica: «Así se trabajaba en los alfares y hornos de Triana, en aquellos tiempos antiguos...» [...] Esta es la obra y este es el hombre... Y esta es, en definitiva -y ello es lo que importa más- la obra de España en la más interesante de sus facetas marroquíes... (Diógenes,1947)

La publicación citada no fue la única que se hizo eco de la magna labor de Bertuchi en el Protectorado. Enunciaba el semanario *El Español* en (1954, p.19) respecto a la línea trazada en la Escuela que era “como el gran conservatorio, renovador y activo, que nuestro país creó para que la artesanía marroquí no solamente no se perdiese, sino que

---

26 Entre los notables visitantes de la Escuela recibidos por Bertuchi, el investigador Pleguezuelo (2013, p.188) cita a personajes tan ilustres como “el Infante don Jaime, el primer ministro de Instrucción Pública de la II República Fernando de los Ríos, el famoso poeta Federico García Lorca, el eminente científico Gregorio Marañón, o el presidente de la II República Niceto Alcalá Zamora”.



vaya delante en el camino de perfección”.

De la amplia significación de la labor realizada por Mariano Bertuchi, no puede hallarse mejor interpretación de la que ofreció el insigne arabista español, Gil Benumeya, en un artículo titulado “La actualidad de la artesanía hispano-marroquí”<sup>27</sup> publicado en 1945 y de casi obligada transcripción. Respecto a su dedicación y sacrificio en la Escuela consignaba:

[...] que no es su único empeño obtener un resultado exclusivamente estético, sino que a él quiere añadir valores prácticos en tres aspectos: turístico, social y político.[...] El valor social de la conservación y resurrección de las artes marroquíes es muy grande. Lo primero, porque, siendo ellas, en su doble producción arquitectónica e industrial, el principal atractivo que deriva aquí la masa del dinero del turista, estas artes marroquíes representan una positiva riqueza para el Protectorado. Además, si ellas sostienen a unos cuantos miles de artesanos, son otros tantos elementos activos y conscientes que se sustraen a la pobreza de la calle. [...] La escuela profesional es un factor poderoso de seguridad social que crea y afirma el artesano, es decir, un tipo de hombre independiente que no es una carga para el Estado, sino el creador de una riqueza, a la par que un buen ciudadano trabajador, con la independencia del artista y la soltura del pequeño taller, en el cual, así como en la pequeña huerta, residen la paz social y la independencia económica. No hay que olvidar, por último, el hecho importantísimo de que estas artes marroquíes son las industrias artísticas de la vieja España medieval, [...] Y el deber de protectorado es el de acrecentarlas, por ser el mayor nexo espiritual que hubo y habrá entre marroquíes y españoles, puesto que son recuerdos de la gloriosa civilización andaluza, madre común de uno y otro pueblos hermanos. En estos tres aspectos, sucesivamente citados, ha resumido el pintor el color fuerte y la ardiente luz marroquí, no solamente su programa de acción al frente de la Escuela de arte tetuaní, sino también todo el secreto de la emoción estética marroquí que

---

27 El mismo artículo se publicó el 19 de mayo de 1945 en las siguientes publicaciones de prensa escrita: *Levante* -Valencia-, *La Prensa* -Barcelona-, *La Patria* -Granada-, *La Voz de España* -San Sebastián-, *Fe* -Sevilla-, y *Faro de Vigo* -Vigo.

siempre toma vida en tradiciones de Alándalus. Por eso el blanco y armonioso edificio que, bajo forma de carmen granadino, encierra los policromos tesoros de la artesanía mora, es el sitio más inolvidable para todo visitante de Tetuán. Porque allí perdura la eterna tradición de una perfección que aun crea en España las maravillas artesanas de los talleres de Granada, Sevilla, Córdoba, Manises, Toledo y tantas ciudades más. Es la estética de una técnica que funde fondo y forma, materia y estilo, inspiración y ejecución. Es un modo de trabajar que no se basa en el capricho, ni en la moda de un modernismo que quiera buscar la novedad aun a costa de la extravagancia sino en la continuidad fija de una escuela. (Gil,1945)

Y efectivamente, la labor efectuada por Bertuchi en la Escuela de Artes marroquíes y su proyección en el tiempo fue tan dilata, que podríamos sugerir equipararla metafóricamente con el razonamiento del profesor Johannes Itten cuando comparaba al “profesor auténtico” con un jardinero:

...él prepara el suelo y siembra. La semilla germina de manera invisible en la oscura tierra, después del tiempo preciso crece hacia arriba y finalmente aparece como una joven planta... De su entorno terroso y atmosférico coge para sí todo lo necesario. Su propio ser se desarrolla de sí mismo para ser hojas y fruto... El jardinero inteligente administra con cuidado su esmerada ayuda. Él sabe que su ayuda es pequeña, pero la fuerza y el poder de la naturaleza en cambio son enormes. (Itten, 1939 citado en Wick, 1986, p.101)

### 3.1.3.- La Escuela de Alfombras de Xauen.

Joaquín Venero Javierre, concreta el día 3 de septiembre de 1933 como la fecha en la que Bertuchi se hace cargo de la Escuela de Alfombra de Xauen (fig. 331), sustituyendo a su Director hasta entonces Don José Jiménez Muro. La Escuela, nos detalla el autor, “estaba instalada en la Alcazaba de Chauen, cuyos locales estaban decorados con trabajos realizados en la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán”.(s.f, p.18)

La autorizada pluma de don Fernando Valderrama, en su libro ya citado, así lo constata refiriéndose a la Escuela en estos términos que reproducimos:

La tradición textil de Chauen había de ser objeto del cuidado y la atención de las autoridades españolas, que, una vez organizada y en pleno trabajo la Escuela de Artes y oficios de Tetuán, decidieron la creación de otra en Chauen, si bien como filial de aquélla y bajo la misma Dirección.

El 1.º de octubre de 1928 quedó inaugurada en un local de la Alcazaba, trasladándose a otro situado en *Uta el Hammam*, que era un fondac, el 11 de julio de 1934, y cuyas dos plantas fueron ocupadas por telares destinados a la fabricación de alfombras, única labor a que se dedicaría esta Escuela, dependiente, como hemos indicado, de la de Tetuán y a cargo de un maestro de oficio. Fue el primero Mohammed ben el Maati, procedente de Rabat. (Valderrama, 1956, p.379)

El cambio de ubicación del centro docente al que hace mención Valderrama, según Joaquín Venero, no fue del agrado de Don Mariano debido a “los muchos inconvenientes que tendría este traslado por las malas condiciones en que se encontraba el Fondak”. A pesar de lo cuál la Superioridad insistió en ello, llevándose a cabo dicho trasvase. Este fue el motivo por el que Bertuchi efectuó un estudio detallado de la situación del fondac, en el que precisaba los aspectos desfavorables que presentaba el inmueble:

donde los alumnos tenían que trabajar a la intemperie, en un patio central. En estas condiciones, durante los meses de invierno se haría imposible la estancia en los talleres del personal femenino, dada las bajas temperaturas, por lo que propuso a la Superioridad se realizaran obras urgentes, con el fin de hacer más confortable la vida en el referido Centro. (Venero, s.f, p.18)



Fig. 331. Taller de alfombras de la Escuela de Artes Marroquíes

Bertuchi posteriormente propondría el nuevo traslado de Escuela a un local existente en la Alcazaba, propiedad del Majzen:

cuya planta baja estaba desocupada y la alta habitada por un funcionario de la Junta de Servicios Municipales, siendo de poca importancia las obras a realizar en dicho inmueble, pues sólo consistían en derribar algunos tabiques. Con esto, se conseguiría instalar en la planta baja del edificio, diez o doce telares con la Secretaría y Administración y un almacén para las primeras materias. En la parte alta del edificio se instalarían, asimismo, algunos telares, la exposición permanente de alfombra y la iniciación del Museo de Chauen. (Venero, s.f, p.19)

Mariano Bertuchi a parte de pretender proporcionarle una instalación más óptima a la Escuela, “rodeando a Maestros y alumnos de mayor confort”, aunaba con éste, otro

propósito, que era el de “adecentar ésta parte de la Alcazaba para enseñarla al Turismo, cada vez mas numeroso, que encontraría en éste recinto de la Alcazaba a la Escuela de Alfombras (artísticamente decorada con trabajos realizados en la de Artes Indígena de Tetuán), como el centro turístico de mayor interés en la ciudad”<sup>28</sup>.

Eran niñas las que asistían a esta Escuela, como nos precisa Valderrama (1956, p.380), percibiendo como salario desde 0,50 hasta 180 pesetas mensuales, según la edad. La técnica que empleaban en su labor era la misma del taller de alfombras de la Escuela de Tetuán; en igual régimen de vacaciones y horario de trabajo. Las alumnas que terminaban el aprendizaje estaban en condiciones técnicas de instalar un taller propio y de trabajar en alguno ya montado (como el de la Beneficencia Musulmana).

Para disponer de mayor amplitud, sostiene Fernando Valderrama, y que las niñas ejercieran su trabajo en mejores condiciones higiénicas, se ordenó la construcción de un edificio, que fue inaugurado el 19 de abril de 1943. Este edificio estaba situado en la calle Zniga y constaba de dos plantas, con un patio central abierto que, a su vez, tenía una fuente en el centro. En la planta baja había dos salas: la de la derecha era para trabajos de carpintería y pintura<sup>29</sup>, y la otra era la exposición permanente de alfombras producidas en sus telares y algunos productos del taller de carpintería y pintura. En la primera planta estaban los telares, en número de doce, donde se tejían las alfombras, así como el despacho del Auxiliar encargado de la Administración.

Los talleres de Carpintería y Pintura se suprimirían con el paso de los años, sustenta Joaquín Venero, trasladándose “el personal de Maestros y Ayudantes de estos talleres a Tetuán, dejando solamente en Chauen el de Alfombras, al que se le dio mayor importancia con la instalación de nuevos telares, admitiendo a mayor número de alumnas y de ahí que el nombre de Escuela de Artes Indígenas de Chauen se viese

---

28 “Este traslado de la Escuela, desde el antiguo Fondak a la Alcazaba, solucionó, de momento, el difícil problema planteado cuando hubo de instalarse en el citado Fondak; pero el aumento del alumnado y mayor volumen de trabajo hizo que se tuviera que estudiar la forma de ampliación del local o traslado a otro de mayores dimensiones. A tal efecto, en el año 1941 se realizó el proyecto de adaptación para la Escuela, del edificio del Asilo Musulmán, que es donde en la actualidad, está instalada dicha Escuela”. (Venero, s.f, p. 20)

29 En el año 1945 se crearon, junto al de alfombras, los talleres de Carpintería y Pintura decorativa, con el solo objeto de que llevaran a cabo los trabajos precisos para la ornamentación del local, como puertas, ventanas, sillones y otros objetos. (Valderrama, 1956, p. 380)

convertido en el de Escuela de Alfombras, que fue precisamente el que tuvo en un principio”. Así mismo se creó un artístico jardín y se instaló un horno para teñir o tinter en colores las lanas, industria esta que no se conocía en la ciudad.

La prensa de la época, como venimos comprobando hasta el momento, se hizo eco de la labor de España en la promoción del artesanado en la Zona del Protectorado, y en concreto de la Escuela de Alfombras de Xauen. Manifestaba el diario *El Español* en 1954, sobre “la obra de protección” de Bertuchi en Marruecos, el cuál,

... recogió los vestigios dispersos y supo avivar las cenizas de arte tan bello. Las escuelas de alfombras de nudos de Tetuán<sup>30</sup> y Xauen, creadas por españoles, son una buena muestra del cuidado que nuestro país ha puesto en el resurgir de esta artesanía moruna. Pero no contentos en conservar el fuego, la protección se extendió en busca de nuevos modelos, inspirados en las obras más puras del arte arábigo español.[...] Al ilustre pintor español don Mariano Bertuchi se debe la mayor parte inicial del esfuerzo en pro de la artesanía marroquí, ya que él ha sido el gran impulsor de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, que dirige, y de sus filiales de Xauen y Tagsut, así como también del Museo Marroquí<sup>31</sup>. (Gil, 1954, pp.19-20)

Asimismo, la popular revista ilustrada *Blanco y Negro* publicaría en sus páginas un artículo dedicado a la Escuela de Alfombras de Xauen titulado “Las niñas artistas de Xauen, creadoras del prodigio” en febrero de 1935, en el que se detalla como se fabricaban las alfombras:

Admirábamos una preciosa alfombra de las que se fabrican en Xauen, y alguien despertó nuestro asombro al decirnos que tan delicada labor se debe a las manos artistas de unas obras infantiles, educadas bajo la dirección técnica de Mariano Bertuchi, el pintor maestro de Marruecos.

Y así es. La Fábrica Oficial de Alfombras de Xauen, como la Escuela de Oficios

---

30 Fig. 332.

31 La obra de España en Marruecos. (18-24 de abril de 1954). *El Español*, nº 281, II época. Madrid, pp. 19-20.

de Tetuán, es un albergue del arte marroquí, donde se educan las felices dotes de esas niñas moras de cuyas débiles manecitas, que combinan con singular maestría los hilos de bellos colores, nace el maravilloso tejido de las alfombras xaunías, muelles, suaves, señoriales, que nunca hubieron de palidecer de envidia ante las mejores de Persia.

Es asombroso que con medios rudimentarios -telares primitivos- se pueda realizar un trabajo artístico de tanta belleza como el que florece en los dedos ágiles de las pequeñas obreritas de Xauen, entre las que hay niñas que apenas cuentan seis años de edad, sin que ninguna pase de los doce.

Verlas en su labor, hacendosas, muy seriecitas, preocupadas en la difícil tarea de mezclar y cortar los hilos de lana, es uno de los espectáculos más pintorescos y simpáticos que ofrece Marruecos al visitantes<sup>32</sup>. (J. M., 1935, pp.170-171)



Fig. 332. Taller de Alfombras de Tetuán.

En 1963 los locales se dedicaron a escuela primaria, situación que duró hasta 1986. Actualmente como afirma el investigador Eduardo Dizy (2000, p.108), “el Ministerio de Asuntos Culturales marroquí proyecta la restauración del edificio para destinarlo a Centro de estudios Andalusíes, lo que constituiría una buena forma de perpetuar la acción de Bertuchi en la línea de su pensamiento y sensibilidad impregnadas de fuerte acento andalusí”.

---

32 Las niñas artistas de Xauen, creadoras del prodigio. (24 de febrero de 1935). *Blanco y Negro*, pp. 170-171.

### 3.1.4.- La Escuela de Tagsut.

Mariano Bertuchi también ostentó el cargo de Director de la Escuela de Artes Indígena de Tagsut. La cabila de Tagsut, se encuentra situada en el interior de Marruecos, en pleno corazón rifeño, (entre las montañas de Senhaya), próxima a la Zona Francesa, siendo cuna de laboriosos artesanos que diseminados por los poblados de la cabila y en pequeño talleres particulares, trabajan el cuero, el hierro, la plata, nácar y marfil, haciendo con ellos los más variados y valiosos objetos.

Esta artesanía, en un tiempo floreciente, estaba llamada a desaparecer por el elevado precio de los materiales empleados que hacía últimamente imposible el poder trabajarlos. Joaquín Venero sostiene que Bertuchi advirtió su evanescencia, y probablemente este hecho,

... influyó notablemente para que fuese instalada en Tagsut otra Escuela de Artes Indígenas, la que, reuniendo en ella a los más prestigiosos maestros de la región, enseñasen a los alumnos el arte de incrustar madera, plata, nácar y marfil; el estampado y bordado del cuero; forja, herrería artística, etc., haciendo con ello que no se perdiese estas importantes ramas de la artesanía.

Acordada por su Superioridad la creación de la Escuela, el 6 de agosto de 1940, elevaba Don Mariano, como inspector de Bellas artes, un informe sobre organización y funcionamiento de dicho Centro, que fué [*sic*] inaugurado un mes más tarde, el día 1º de Septiembre, y en el que figuraban: Un taller de Incrustaciones, otro de Cueros Bordados y Repujados y un tercero de Herrería y Forja<sup>33</sup>. (Venero, s.f, p.21)

Fernando Valderrama sostiene que la Escuela desde un principio mostró una serie de inconvenientes “debido a la situación de alejamiento en que se hallaba la escuela respecto a la Inspección de Tetuán”. Sin embargo, su desarrollo se prolongó hasta el 30 de septiembre de 1948, fecha en la se clausuró por disposición de la Superioridad,

---

33 En palabras del ya citado Fernando Valderrama (1956, p.381), nos especifica la recién inaugurada Escuela contaba con diecinueve alumnos.



siendo los maestros trasladados a la Escuela de Artes Marroquíes de Tetuán, en cuyos talleres continuaron trabajando bajo la debida vigilancia técnica y administrativa. Esclarece Valderrama (1956) que “suprimida la Escuela de Tagsut como centro independiente, quedan sus talleres, si bien formando parte de la Escuela de Tetuán<sup>34</sup>”. (p.381)

Aún así, en fechas próximas al final del Protectorado, según declara el propio Joaquín Venero Javierre, la Escuela de Tagsut llevaría a cabo su reapertura:

Reconstruido el edificio de la Escuela de Tagsut, que por amenazar ruina motivó el cierre de la misma, y por deseo expreso de S. E. el Alto Comisario Don Rafael García Valiño y Marcén-[...]

Finalizado el año 1952, propuso Bertuchi a la Superioridad que, a la vista de los excelentes resultados obtenidos por los pensionados de Tagsut en la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, y ante la enseñanza y dirección artística que se ejercía sobre ellos, así como por los materiales y modelos utilizados, sería conveniente que este personal continuase en las mismas condiciones al abrirse la Escuela de Tagsut, nutriéndose ésta con nuevo personal, del existente en la cabila y que, y así es como en la actualidad viene sucediendo. (Venero, s.f, p.22)



Fig. 333. Bertuchi en la terraza de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán.

---

34 Fig. 333.

### 3.1.5.- La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán en la actualidad.

Estudios recientes<sup>35</sup> sobre la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán nos aproximan a la realidad del centro en un contexto contemporáneo. En la actualidad la Escuela se encuentra situada en Bab Okla, hoy denominada Puerta de la Reina, que antiguamente era conocida como Puerta de las Aceñas (molinos harineros de agua)<sup>36</sup>.

Bertuchi intervino en gran medida en el diseño arquitectónico de la Escuela. En una descripción de la Escuela de la que hace acopio la revista *Andalucía y Marruecos. Las Industrias Culturales* (2013, p.17), se traza una semblanza del centro docente donde se detalla como el edificio estaba diseñado con un planteamiento arquitectónico semejante a los palacetes o almunias de al-Andalus, con sus elementos más identificativos, tan andaluces y andalusíes al mismo tiempo: el patio con jardín, sus fuentes, albercas y sus muros exteriores encalados y decorados con magníficos azulejos verdes procedentes de Fez. En el patio abundan los árboles clásicos del jardín andalusí y de los cármenes granadinos: Cipreses, limoneros, palmeras y amplios parterres con hierbas aromáticas y flores -entre ellas, el imprescindible jazmín- perfuman el ambiente. La presencia del agua de los estanques -decorados de azulejos- o albercas cubren de rumor la tranquilidad de jardines y estancias interiores. La belleza del edificio y su *riad* lo convierten en un espacio emblemático, no en vano ha sido declarado en 1997 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Sus casi 3.000 metros cuadrados de superficie rodeados por el jardín alojan en el interior -un pabellón en forma de U- una sala de exposiciones permanentes, una biblioteca, una zona dedicada a la administración, una galería de exposiciones temporales y los talleres, ocupando los espacios laterales del edificio. En estos talleres

---

35 Este capítulo está basado íntegramente en las investigaciones desarrolladas dentro del Proyecto Culturmil 2013 recogidas en la revista *Andalucía y Marruecos. Las Industrias Culturales*, nº 1, editado por la Fundación Pública Andaluza El legado andalusí en Granada, bajo el título “Los oficios artísticos de al-Andalus, una herencia compartida”, pp.15-21.

36 Este nombre se debía a que en los aldeaños de esta puerta, extramuros de la medina, se aglomeraban los campesinos, mercaderes y tratantes de comercio de los pueblos de la periferia. Este espacio urbano se destinaba para dejar los animales de carga y descargar la mercancías que posteriormente se trasladaban a la medina para su venta. Esta estampa que ofrecía este enclave urbano extramuros de la medina fue uno de los motivos habituales plasmado por Bertuchi en sus comunicaciones plásticas.

se trabajan las disciplinas incluidas en el gran repertorio de la artesanía marroquí como la incrustación en madera y la pintura decorativa, la cerámica y los mosaicos, la orfebrería, la forja, el telar, los bordados, la yesería, la herrería artística o el cobre.

El pabellón asimismo cuenta con una sala de espectáculos, la librería patrimonial y un pabellón inteligente, equipados con lo último en nuevas tecnologías. En su interior se exhiben, a la vez que decoran, los creativos prototipos de muebles y objetos diseñados por los propios alumnos, como lámparas y candelabros de cobre. También son significativos otros elementos arquitectónicos como las columnas –decoradas con la bella epigrafía cúfica– o sus techos de cedro tallado o de madera pintada que no dejan de evocar al visitante cómo podría haber sido la Alhambra en los tiempos en que la habitaban los nazaríes, sus moradores.

Por tanto, el centro, a parte de ser el referente cultural por excelencia en Tetuán<sup>37</sup>; es también, con el objetivo de transmitir el rico legado artístico del país, el foco pedagógico artístico tetuaní, con sus talleres diseñados al estilo tradicional, siguiendo las pautas de los antiguos obradores artesanales de la Medina. Los alumnos, que pueden acceder con nivel de estudios primarios, siguen la formación teórica y práctica para alcanzar conocimientos en artes relacionadas tanto en la ornamentación arquitectónica de los edificios como en mobiliario y vestimenta tradicional. Los cursos están subvencionados por el gobierno marroquí, siendo la enseñanza de carácter gratuita, establecida en distintos niveles y con una duración de cuatro años, obteniendo los alumnos a través de ella una formación profesional. Este ciclo formativo también proyecta, siguiendo las pautas trazadas por Bertuchi, actividades externas a la escuela, promoviendo la participación en ferias y exposiciones tanto a nivel nacional como internacional.

La Escuela, en la actualidad depende de la Dirección del Patrimonio Cultural de Tetuán. Independientemente de sus objetivos educativos y culturales, dispone en su sala

---

37 En su programación cultural incluye conciertos musicales, conferencias, exposiciones de obras de arte, fotografía y numismática entre otras. También se organizan encuentros entre distintas asociaciones y embajadas extranjeras.

de exposiciones permanentes una muestra de los mejores trabajos artesanales<sup>38</sup>, lo que supone un importante estímulo, para que el alumnado vea como se materializa su empeño en la tarea de las artes y oficios de toda la vida, donde prima la diversidad y riqueza de las artesanías locales. De esta manera, la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán no sólo logra perpetuar una herencia artística en peligro de extinción, sino que genera además un importante motor económico. Estos productos artesanales constituyen todo un universo creativo originados por la nueva visión de los jóvenes creadores, que se hallan frente al desafío de tradición versus innovación. Pero sin duda, el valor siempre al alza está en la realización “a mano” de todos los productos. “En el espíritu de estos artesanos (*maalmes*) se atesoran unos valores fundamentales: el espíritu creativo, el conocimiento, una dedicación absoluta, y el amor por su trabajo”.

Actualmente, las artes tradicionales en general, en palabras de Anas Sordo<sup>39</sup>(2013), director de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, atraviesan por un período difícil, debido a los cambios socio-económicos y, concretamente, a los cambios de hábito de consumo:

Las artes tradicionales están amenazadas seriamente de sufrir un retroceso respecto al puesto privilegiado que ocupaban antes, o incluso de desaparecer definitivamente en casos concretos, aunque el Estado por una parte, y el ciudadano a través de algunas asociaciones, por otra, están trabajando para lograr la mejoría de estas artes y de sus maestros (*maalmin*). (Sordo, 2013, p.27)

---

38 La institución se ha comprometido a presentar el trabajo realizado por los alumnos con una alta calidad y a precios asequibles. Las obras de artesanía también pueden realizarse por encargo, y la escuela ofrece a sus clientes versiones personalizadas de sus productos. La promoción y distribución de los productos artesanales se lleva a cabo mediante diversas acciones de marketing, y la participación en ferias y foros internacionales.

39 Natural de Tetuán, es director de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad desde 2005, y de la Casa de la Cultura entre 1985 y 1990. En 2003 participa en una colaboración entre el Ministerio de Cultura marroquí y la Agencia Andaluza de Cooperación Internacional sobre formación para la gestión cultural.



Fig. 334. Alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán.

A pesar de que las artes tradicionales están pasando por momentos dificultosos, en la entrevista realizada a la revista *Andalucía y Marruecos. Las Industrias Culturales*, Anas Sordo corrobora la generación de propuestas destinadas al estímulo de las artes tradicionales como la iniciativa que, desde el año 2012, la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán está llevando a cabo en el proyecto La Escuela Taller de Tetuán (fig. 334), junto con los ministerios de cultura y de trabajo de Marruecos, y la participación de la Asociación de Escuelas Taller, y en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional<sup>40</sup>.

Es evidente pues, que la labor realizada por Bertuchi en Escuela de Artes y Oficios de Tetuán tuvo una proyección en el tiempo casi impredecible, logrando actualmente, no sólo la preservación de un valioso legado cultural, sino además la consecución de un significativo motor económico.

---

<sup>40</sup> El director de la Escuela (2013, pp. 26-27), concreta que a través de la iniciativa se beneficiarán más de 70 jóvenes no sólo de la ciudad de Tetuán, sino también de toda la región. En la entrevista detalla Anas Sordo, que en el curso 2013-2014 han sido 114 alumnos y alumnas los que han participado en los distintos módulos de aprendizaje.

### **3.2.- La enseñanza de las artes plásticas.**

#### **3.2.1.- La Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán.**

La coordinación entre la enseñanza artesanal, la protección del patrimonio cultural e histórico-artístico y arqueológico, deben concebirse dentro del proyecto general de reestructuración educativa emprendido a comienzo de los años cuarenta en el Protectorado español. Su coherencia en gran medida, como sostiene Bellido (1999), “se debe a la sensibilidad de Mariano Bertuchi, que supo impulsar la cultura tradicional marroquí”. Como pintor que era, fue consciente de la importancia de la preparación de los jóvenes para ingresar en una Escuela Superior de Bellas Artes, motivo por el que perfeccionó el esquema pedagógico ya trazado, con la proyección de un centro preparatorio.

Así pues, junto con la Escuela de Artes Marroquíes, se creó en Tetuán, la Escuela Preparatoria de Bellas Artes para el desarrollo de las vocaciones artísticas. “Su objetivo fue permitir perfeccionar o aprender algunas de las artes plásticas y preparar para el ingreso en las Escuelas de Bellas Artes de España”. (Bellido, 1999, p. 277)

El origen de la Escuela de Bellas Artes de Tetuán es registrado por Fernando Valderrama en estas líneas:

Creado ya oficialmente el Conservatorio Hispano-Marroquí de Música, era necesario ampliar el campo de los estudios artísticos y a tal fin fue organizada la Escuela Preparatoria de Bellas Artes. El objeto era poner a disposición de estudiosos y aficionados una ocasión de perfeccionar o de aprender alguna de las artes plásticas y, al mismo tiempo, permitir el ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes previa una sólida preparación. (Valderrama, 1956)

La Escuela, instituida por Mariano Bertuchi, que ocupó la Dirección, fue inaugurada el 12 de diciembre de 1945 en el local que ocupaba el Centro de Estudios Marroquíes,

disponiendo en él de tres aulas especiales. En el proyecto de Ciudad Escolar de Tetuán, estaba previsto un edificio para esta Escuela. “Después de un curso de ensayo, y seguros ya de la eficacia y el éxito de la obra, fue la Escuela creada oficialmente por dahir de 2 de moharran de 1365 (27 de noviembre de 1946)<sup>41</sup>.”

En esta disposición se indicaba que la Escuela Preparatoria de Bellas Artes estaría bajo la inmediata dirección del Inspector de Bellas Artes y que las enseñanzas serían impartidas cíclicamente comprendiendo cuatro materias: Dibujo del Antiguo y Ropaje, Historia del Arte, Colorido y Modelado. El profesorado habría de ser seleccionado entre artistas de cada especialidad con el correspondiente título de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, excepto el profesor de Historia del Arte. Asimismo, los alumnos se les exigiría para el ingreso a la Escuela, la cultura general primaria, pudiendo simultanearse los estudios con los cuatro primeros cursos de Bachillerato o cultura equivalente. (Valderrama, 1956, p. 383)

Por otra parte, la superación de las materias de la Escuela Preparatoria posibilitaba el acceso a las superiores de San Fernando, en Madrid, y Santa Isabel de Hungría en Sevilla. (Dizy, 2000, p. 103)

De acuerdo con las apreciaciones del pintor costumbrista Carlos Gallego García-Pelayo sobre Bertuchi, recogidas por José Luis Gómez Barceló (2000), una de las facetas menos conocida quizás, y es la referente a la enseñanza de la Bellas Artes. Nos precisa Gallego, que fue una de las facetas en las que Bertuchi “se entregó con más interés; ya que el enseñar a los jóvenes pintores y ponerlos en el verdadero camino, fue su constante preocupación en la última década de su vida”:

Esta faceta de su labor tuvo por base la creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes y con ello consiguió, ya en el ocaso de su vida, ver salir de las promociones de alumnos que a él se entregaban, atentos y afanosos a seguir la menor de sus indicaciones, jóvenes con vocación irresistible para cultivar las

---

41 Dahir de 2 de *moharram* de 1365 (27 de noviembre de 1946), “creando la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán”. B.O. de la Zona núm., 48. pág. 1301. Véase en: Valderrama, F. (1956). *Historia de la acción cultural de España en Marruecos*, p. 997.

Bellas Artes en cualquiera de sus manifestaciones.

Esta enseñanza especializada, fue innovadora hasta entonces en Tetuán. Pues aunque habían existido dos clases de dibujo artístico en diferentes épocas, se sentía la necesidad de la creación de un centro que acogiese todas las enseñanzas de las Bellas Artes, si no en un grado superior, al menos en el de iniciación.

La creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, bajo la atención y la experta mirada de Bertuchi, permitió que los jóvenes adquirieran una sólida preparación para el ingreso en las Escuelas de Bellas Artes de España.

Nos continúa precisando Carlos Gallego, que la Escuela fue creada por iniciativa del Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, en contacto con don Miguel Baena, Director de Primera Enseñanza de la Zona, y siendo Delegado de Educación y Cultura don Joaquín de Miguel Cabrero, “con el fin de que las asignaturas que abarcase la enseñanza de esta Escuela, fuesen las que exigían para el ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España”. Estas asignaturas eran las siguientes: Dibujo del Antiguo, preparatorio de Colorido, Modelado y Vaciado y Liturgia y Cultura Artística<sup>42</sup>.

Eduardo Dizey, al disertar sobre Mariano Bertuchi en uno de los artículos que conforman el Catálogo de la exposición antológica celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el año 2000, señalaba la convicción del pintor en las cualidades innatas de los marroquíes para las Bellas Artes, y recuperaba sus propias palabras a través de un artículo publicado en *La Gaceta de África* en enero de 1935:

El espíritu artístico de esta raza coopera con eficacia a este fin, permitiendo abrigar la esperanza de que no pasará mucho tiempo sin que se destaque el marroquí en la pintura. Ya son bastantes los muchachos musulmanes que se

---

42 Con fecha 11 de Diciembre de 1945 daban comienzo las clases, siendo nombrados por la Delegación de Educación y Cultura los siguientes profesores: Director y profesor de Preparatorio de Colorido, don Mariano Bertuchi Nieto; Profesor de Dibujo del Antiguo, don Carlos Gallegos García-Pelayo. Dieron comienzo seguidamente las clases, incorporándose a continuación también por nombramiento, el profesor de Modelado y Vaciado don Tomás Ferrándiz Llopi; don Antonio J. Onieva se hizo cargo de la Cátedra de Liturgia y Cultura Artística. Véase en: Gallegos, C. (1958). Mariano Bertuchi y la Escuela Preparatoria de Bellas Artes. *Tamuda VI*, pp.100-105. Citado en (Barceló, 1992, pp 28-29).



dedican al dibujo con acierto e interés. La Inspección de Bellas Artes alienta estas aficiones dejándolas expresarse libremente, sin sujetar los trabajos a normas y reglas, con el fin de conseguir un arte espontáneo... Ya es frecuente verlos realizar dibujos coloreados en los que tratan de reflejar con fidelidad sus observaciones del natural, trabajos que decoran con estilizaciones de su innata fantasía. (Dizy, 2000, p. 111)



Fig. 335. Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán.

En breve, la Escuela comienza a ofrecer sus primeros efectos, surgiendo una generación de artistas. Valderrama constata en 1956 que, cuando llegó a su fin el Protectorado y se elaboró un balance de la acción cultural de España en aquellos territorios, “los frutos de la Escuela fueron pronto visibles”:

Trece alumnos procedentes de ella han sido enviados a España, como becarios, a cursar estudios. Uno de ellos, Amadeo Freixas, terminó la carrera en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en 1951. Otro, Antonio Moya Quirós, que estudió en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría, de

Sevilla, en el curso 1949-1950, obtuvo el primer premio de pintura (1.000 pesetas); en el 1950-1951 obtuvo matrícula de honor y una beca de un mes en la Rábida (Huelva).

Pero entre todos los alumnos citados, Fernando Valderrama destacaría la trayectoria artística del alumno Mohanmed Sarguini<sup>43</sup> natural de Larache, que finalizó la carrera en Madrid, donde continuaría los estudios de Grabado y Escultura. Valderrama subraya al respecto, que no era “fácil obtener pintores o escultores marroquíes, debido a prejuicios religiosos”, evidenciando que “el hecho de haber descubierto y desarrollado aptitudes artísticas de Sarguini” suponía una notoriedad para la Escuela. Aunque, el alumno Mohanmed Sarguini, no fue el único, nos precisa Valderrama<sup>44</sup>:

Otros alumnos marroquíes cursan estudios en España y son promesa de un brillante futuro, Tuhami ben Ahmed el Kasri, El Iazid ben Mohanmed Benaísa, Mohanmed el Fajar, El Mecqui ben Mohanmed Mogara [Megara] y Mohanmed ben Ahmed el Melehi, asisten en Sevilla a la Escuela de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”. (Valderrama, 1956, pp. 384-385)

En esta primera etapa de la Escuela, comprendida de 1945 a 1955, buena parte del alumnado fueron españoles residentes en el Protectorado, de los cuales el cronista Gómez Barceló (2009) destaca, “entre los que permanecieron vinculados a Marruecos, a Martín Prado (1931-2005), Esperanza Añino (1931-2009), Dámaso Ruano (1938), Carlos Muela (1936), y aunque más jóvenes, pero muy ligado al grupo, José Niebla (1945) y Julio Ruiz Núñez (1941-2004)”. Barceló también distingue de aquella primera época, a las figuras de Amadeo Freixas (1912) y Antonio Moya Quirós. Esta relación de alumnos serán considerados por Sarghini como “los miembros de la primera generación de pintores de la Escuela de Tetuán”.

Actualmente, la Escuela de Tetuán sigue siendo el centro docente de formación de

---

43 Tras el fallecimiento de Bertuchi, Sarguini fue nombrado director de la Escuela, proclamada la independencia de Marruecos.

44 Al finalizar cada curso se celebra una exposición de los mejores trabajos de los alumnos, que tenía lugar en el Mirador del Instituto marroquí de Enseñanza Media, o en las aulas de la Escuela. (Valderrama, 1956, pp. 384-385)

numerosos artistas que prosiguen, adecuados a la evolución de los tiempos, el recio camino consolidado, que ya trazara hace más de sesenta años el todavía hoy admirado Bertuchi.

Como sostiene Eduardo Dizy (2000), “la pintura tetuaní es deudora de la libertad con la que se trazaron los planes y enseñanzas de aquella Escuela de Bellas Artes, hoy convertida en Superior, confirmando así la fecundidad de la semilla que don Mariano sembró”.

Cuatro son las generaciones de pintores que han surgido desde su fundación, y sigue formando nuevas promociones de artistas continuadoras de la huella indeleble dejada por el maestro Bertuchi. La esencia, en palabras del profesor Pleguezuelos (2007, p. 165), “generada desde su nacimiento y forjada a través de los años, entre la fusión del mundo occidental y el andalusí, y que hace única e irrepetible a la Escuela de Tetuán”.

Por otra parte, cabe señalar que desde las instancias oficiales de la Zona, se intentó canalizar y proteger a los nuevos artistas que iban surgiendo o que residían en el Protectorado. Así, el 15 de noviembre de 1951 se dictó una Ordenanza que regulaba tanto la celebración de Exposiciones de Arte en la Zona como la participación de artistas de esta misma Zona en Exposiciones fuera del Protectorado “en bien del prestigio del Arte”. (Valderrama, 1956, pp. 917-918)

La Escuela preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, hoy Instituto Nacional de Bellas Artes, puede considerarse un homenaje póstumo a la actividad cultural desarrollada por Bertuchi en Marruecos. Gracias a la cual, como reflejaría Mohamed Achaâri, ministro de Asuntos Culturales del Reino de Marruecos, en la presentación del catálogo de la exposición “Mariano Bertuchi: pintor de Marruecos”, organizada en el año 2000; “desde 1946 existe en esta ciudad una “Escuela de Tetuán”, que ocupa un lugar preponderante en la escena artística marroquí y cuyo dinamismo y creatividad son reconocidos y consagrados tanto en Marruecos como en el extranjero”.

Tras la muerte de Bertuchi en 1955 le sucedió como director de la Escuela, el profesor

de Dibujo del Antiguo y Ropaje, don Carlos Gallegos García-Pelayo. Otros profesores mantuvieron la continuidad del centro de formación de artistas que paso después a ser Escuela Superior y que hoy continúa ejerciendo su función dentro del esquema educativo del Reino de Marruecos, bajo la denominación “Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán”. (Pleguezuelos, 2007, p. 168)

### 3.2.2.- La Escuela pictórica de Tetuán.

Una vez proclamada la independencia de Marruecos, la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán sería dirigida por el pintor Mohamed Sarghini. En ese período, el profesorado era fundamentalmente español, aunque, como nos detalla Barceló (2009) “se comienza a tener más alumnos marroquíes que peninsulares”. En esta etapa se proyectarán los nombres y las obras de un grupo de artistas que se están graduando en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Tetuán. De este modo, en el año 1957 será crucial, proyectándose una serie de exposiciones colectivas en el Palacio mudéjar de Sevilla y otra itinerante titulada “Artistas marroquíes”, que se mostrarán en Marruecos y en Estados Unidos.

Así pues, los artistas Megara, Ben Cheffaj, Amrani y Ataallah van surgiendo en los catálogos de las exposiciones colectivas y exhiben sus obras pictóricas también en algunas exposiciones individuales. Estos cuatro artistas, pertenecientes a la primera generación de pintores, como precisa Barceló, “tanto por la autorizada voz de Sarghini como por la estudiosa de la pintura marroquí contemporánea Clara Miret”, establecen la reivindicación al trabajo de varias generaciones de artistas e intelectuales, “coincidiendo con el L aniversario de aquellos años”, a través de la denominación de “*Escuela de Tetuán* para todo un grupo, no sólo de pintores, sino de intelectuales en el amplio sentido de la palabra”.

En el manifiesto<sup>45</sup> *Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión*, los cuatro fundadores del

---

45 El manifiesto es presentado coincidiendo con la exposición organizada por la ciudad autónoma de Ceuta en el año 2007, quedando recogido en el catálogo de dicho evento cultural. Véase en *Escuela de*

movimiento, en palabras de Gómez Barceló,

reivindican sus raíces cimentadas en las artes tradicionales y el conocimiento de las Bellas Artes desde su común formación en la Escuela de Bellas Artes de Tetuán, a la que consideran *Cuna del Arte Contemporáneo en Marruecos*, reflexionan sobre su concepción del arte que basan en el pensamiento y expresan que su trabajo sigue como reglas la búsqueda, la reflexión y el rigor (precisión, rectitud, exactitud y validez). (Barceló, 2009)

De este modo el 6 de enero de 2007, los cuatro artistas citados, definían sus propuestas delimitadoras de la esencia de la *Escuela de Tetuán*, compiladas en el catálogo de la exposición *Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión*: “Este grupo informal, de tres o cuatro artistas, emerge de una generación puente entre: Las artes tradicionales, cuyo espíritu de formación es “Perpetuar y sobresalir”. Las Bellas Artes, cuyo espíritu de formación es “Descubrir y crear”. Estos artistas defienden poseer en común: “El aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Tetuán, cuna del Arte Contemporáneo en Marruecos. La transmisión de este saber por la enseñanza y otras acciones”. Su concepción del arte es: “El arte es ante todo IDEA”. Asimismo, su metodología de trabajo se fundamenta en tres conceptos: “La búsqueda, la reflexión y el rigor”.

En el manifiesto, los componentes, pertenecientes al cuerpo docente de la Escuela, estiman,

su deber de emprender acciones artísticas, pedagógicas, sociales e interactivas favorables a la re-escritura de una historia del arte en Marruecos según los criterios contenidos en los valores mencionados más arriba, con la finalidad de restablecer algunas verdades y, por consiguiente, ofrecer al público una mirada sobre el arte original, independiente y de ambición universal<sup>46</sup>.

---

Tetuán: 50 años después, del 15 de mayo al 13 de julio de 2007. Museo de Ceuta, Revellín de San Ignacio, conjunto monumental de las Murallas Reales.

46 El manifiesto es firmado por Amrani, R. Ataallah, M. Megara y S. Ben Cheffaj. (Pleguezuelos, 2013, 198-199).

Por lo tanto, podemos concebir a la Escuela de Tetuán como un centro de irradiación artística en el norte de Marruecos, aunque diferenciadas de otras instituciones similares del país<sup>47</sup>. No todos los pintores de Tetuán deben ser encuadrados en este grupo, cuyas características principales son:

respeto por la tradición artística del país, formación en Bellas Artes, tanto teórica como práctica; complementariedad de esa formación en otros países; investigación formal y técnica partiendo de las vanguardias contemporáneas, ya sean figurativas o abstractas, y compromiso con el arte y con la vida<sup>48</sup>. (Barceló, 2009)

---

47 La Escuela no fue el único foco de irradiación pictórica en región marroquí. En 1950 se funda otra Escuela de Bellas Artes en Casablanca, con una enseñanza de corte francés que dará como resultado un grupo de pintores, como subraya Barceló (2009), “sumamente interesante y en ocasiones hasta menos lastrado por recuperar una evolución cronológica vinculante con el arte occidental”.

48 Subraya el investigador Barceló (2009), que para pertenecer a este grupo, como bien han mantenido sus miembros –Megara, Ben Cheffaj, Amrani, Ataallah–, “no es necesario haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Tetuán, y mucho menos tratar de versionar a Bertuchi o sus discípulos. Se trata de adoptar una postura ante el arte y la vida consecuente con los postulados enunciados, lo que se puede hacer desde la pintura, la escultura, las instalaciones, el video-arte y hasta la crítica”.



### **Conclusiones.**

De acuerdo con los objetivos enunciados en la introducción de nuestra tesis, hemos llegado a las siguientes conclusiones a partir de la revisión y análisis de los documentos textuales y visuales que conforman la investigación.

En primer lugar, las comunicaciones plásticas de Bertuchi se enmarcan en una amplia corriente propagandística surgida en los países occidentales, desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. El tema marroquí plasmado en las ilustraciones de Mariano Bertuchi responde a la versión tamizada, es decir, al semblante más afable, del colonialismo occidental en la Zona de Protectorado español en Marruecos.

Bertuchi fue por antonomasia “el pintor oficial de Marruecos”, cuyo discurso se materializa de forma exhaustiva a través de diversos soportes expresivos: los carteles de turismo, las series de sellos, las postales, las ilustraciones para revistas y libros, y, en sentido estricto, las obras pictóricas. En el conjunto de sus comunicaciones plásticas, selecciona escenografías análogas que responden estéticamente a una imagen claramente costumbrista, descubriéndonos un Marruecos que, aunque aferrado a la vida tradicional, siempre es trazado respetuosamente.

Los medios de propaganda gubernamentales del régimen franquista aprovecharon la sugestiva visión plástica de Marruecos delineada por el diseñador, como un excelente “altavoz” para proyectar la labor de España en el Protectorado, no sólo en la metrópoli sino también en el extranjero. Su producción iconográfica marroquí habría de construir la cosmovisión que la sociedad española albergó desde los años veinte hasta bien entrados los sesenta, sobre el Marruecos colonial. Así, transformó la percepción negativa de Marruecos, asociada a los diversos conflictos bélicos, en una imagen grata y afable, de un territorio bajo la tutela de España.

Tal como se ha mantenido en el apartado dedicado al análisis de la revista *África*, sus



comunicaciones no sólo reflejan el modo en que se construyó al “otro”, el marroquí en el caso que nos ocupa, si no en qué medida esas representaciones de alteridad fueron utilizadas para legitimar la acción protectora de España. Sus crónicas visuales conforman esa colección iconográfica de índole colonialista que por sí sola podrían constituir un museo dedicado a la imaginería marroquista española en el siglo XX, cuyo valor de conjunto es incalculable.

Bertuchi como diseñador, es un intérprete del universo marroquí colonial, transformándose también en un “genuino antropólogo del alma y de las cosas de Marruecos” (Abad, 2000). Es el *médium* o el intérprete entre el destino que publicita -Marruecos, su pueblo y sus paisajes captados en su crónica visual-, y el futuro visitante. Así pues, Bertuchi, se convierte en una especie de guía o cicerone oficial del Protectorado en la zona española, empleando dos instrumentos: el lenguaje plástico-visual y el conocimiento previo del país.

En la construcción de su narración visual, Bertuchi, gira entorno a dos preceptos. Por una parte, su concepción de diseñador gráfico, asimilando un método donde, de acuerdo con los postulados del pensador contemporáneo Norberto Chaves (2003, p. 200), “el diseño deberá, simplemente, escoger el referente estético, o incluso crear el lenguaje formal pertinente al caso que tenga entre manos, con la mayor profesionalidad posible, y resolver así el problema de su cliente satisfaciendo al máximo los objetivos de éste”.

Por otra parte, la imagen publicitada de la Zona española de Marruecos en su relato gráfico-plástico, no se limita sólo a captar la atención del espectador-observador, sino que también pretende significar un símbolo o distintivo del país. De este modo, los procedimientos que Bertuchi aplica en la construcción de la estampa marroquí publicitada oficialmente, -como la presentación, el color, las formas visuales y los elementos textuales- configuraron un lenguaje característico impulsando la imagen del producto publicitario, en nuestro caso, el Protectorado español en Marruecos.

Bertuchi, excelente comunicador, era conocedor de que la imagen, como toda estructura visual, queda al alcance de una simple mirada, transmitiendo su mensaje al

instante.

Se pueden distinguir tres fases en la planificación del mensaje publicitario concebido por Bertuchi y las autoridades coloniales. Apoyándonos en los períodos establecidos por Victoroff (1980, p. 519): primero, determinaron el eje de la campaña, es decir, “descubrieron las necesidades estimulables” -proyectar el semblante más amable de la zona colonizada- y, paralelamente, suprimieron las que tendían a impedir el desarrollo de un correcto proceso publicitario -hacer que se desvaneciera la imagen negativa tras los conflictos bélicos entre España y Marruecos-. Posteriormente, desplegaron el eje de actuación “a representaciones concretas que condicionaran lo que Joannis denomina el concepto evocador del mensaje”. Y finalmente, se construyó “el esquema de transmisión”, es decir, el conjunto de elementos visuales y textuales que se adecuaron al mensaje: justificar la benefactora acción de los colonizadores sustentada en las coordenadas de la civilización occidental, a través de la marca “Marruecos-Protectorado Español”.

Asimismo, en las propuestas estéticas de Bertuchi adscritas dentro de la actividad colonialista española, es posible detectar la influencia de esa visión que Occidente elaboró sobre Oriente. Los carteles, los sellos y las ilustraciones gráficas publicadas en revistas y libros, se materializan en un instrumento ideológico, al servicio de quienes las requieren y quienes las construyen, divulgando modelos positivos, apacibles y eclécticos del norte de Marruecos, su pueblo, sus costumbres y su idiosincrasia. En este sentido, es apreciable su aportación al diseño gráfico español de principios del siglo XX, a través de su faceta como diseñador publicitario, filatélico, y en su diseño editorial.

Igualmente, es manifiesta la escasa representatividad iconográfica de la figura femenina en las diversas manifestaciones artísticas bertuchianas. Su percepción occidental, cimentada sobre un discurso colonial predominantemente masculino, concretamente en los sellos del Protectorado Español en Marruecos diseñados por él, proyectaron una imagen de la mujer marroquí vinculada a su espacio privado, sustentándose sobre el discurso de la cotidianeidad, y también, asociada al espacio

público, supuestamente compartido con su género opuesto, el masculino.

En la elección de determinadas imágenes dentro de este repertorio expresivo-plástico, seguimos advirtiendo la fascinación de lo distinto y de lo exótico que ofrecen las ciudades marroquíes ante la observación occidental. La mirada de Bertuchi, que no es del todo neutra, persiste en reproducir algunos de los tópicos y estereotipos más extendidos sobre Oriente: la costumbre del “correr la pólvora”, el ceremonial rito del té, la sugestiva mímica del narrador de cuentos o el tipismo de la indumentaria de los distintos grupos étnicos. Estampas que el diseñador plasmó, desde su perspectiva de hombre occidental, en diversos soportes expresivos, como en sus lienzos, postales, portadas e ilustraciones gráficas, conformando no sólo una perfecta simbiosis comunicativa, sino el paradigma de la visión colonial del espacio marroquí observado.

Y en último lugar, la labor del gobierno de España, en relación a la enseñanza artesanal y de las Bellas Artes, la defensa del patrimonio cultural e histórico-artístico y arqueológico, debe concebirse dentro del proyecto ideológico, artístico y cultural, que se apoyaba sobre el reconocimiento de la existencia de una tradición común entre los dos países. Su coherencia, en gran medida, como sostiene Bellido (1999), “se debe a la sensibilidad de Mariano Bertuchi, que supo impulsar la cultura tradicional marroquí”.

Finalmente podríamos afirmar que, a través de esta investigación, nos hemos adentrado en el universo simbólico diseñado por Bertuchi, en sus seleccionados *lieux de mémoire*, como enunciaría Pierre Nora (1998), con los que configuró el imaginario marroquista en la época colonial.

A pesar de esta contextualización histórica, es innegable que la obra de Bertuchi, trasciende cualquier juicio presentista, transmitiéndonos su profundo afecto por Marruecos y sus gentes. Su producción artística, que habría de captar magistralmente la luz, el color y las formas de una cultura que Bertuchi no pudo sentir nunca como ajena, transmite desde el momento de su creación, su amor hacia este país, y este sentimiento también se mantendrá intacto hasta las generaciones venideras.

# MARIANO BERTUCHI

---

ASUNTO:

APÉNDICE DOCUMENTAL

## **EL APELLIDO DE BERTUCHI.**

El apellido Bertuchi venía de la isla de Malta, situada estratégicamente en el centro del mar Mediterráneo, al sur de la isla de Sicilia y frente a Túnez y Libia. La isla fue gobernada durante siglos por los caballeros de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta, fundada en el siglo XI en tiempos de las cruzadas. En aquella isla nacieron los abuelos de su padre, Vicente Bertuchi y Catalina Esquembri, concretamente en Senglea y Copiscua, dos poblaciones muy próximas a la capital, La Valette, si bien debemos advertir que en las partidas de bautismo consultadas aparece escrito “Bertuche”, salvo en las de nuestro biografiado y su hermano José, en las que sí figura “Bertuchi”. No sabemos si esta disparidad se debe a un cambio real o a un error a la hora de redactar dichos documentos, dado que el apellido no era corriente.

La llegada de las tropas napoleónicas a la isla a finales del siglo XVIII, unida a la debilidad del gobierno que ostentaba la Orden de Malta, desembocaron en una rebelión, a lo que se añadió el desembarco de la armada inglesa en 1800. Esta situación implicó a la isla en las guerras napoleónicas y empujó a una buena parte de su población a emigrar a otras tierras. Entre esos emigrantes se encontraba el matrimonio formado por Vicente Bertuchi y Catalina Esquembri, que vinieron a Granada a principios del siglo XIX. La razón de su asentamiento en nuestra ciudad puede radicar en que aquí se habían instalado algunos familiares de Catalina Esquembri, como hemos podido documentar. Desconocemos la profesión de Vicente Bertuchi ni a qué se dedicó entre nosotros. En cambio, sí sabemos que el 14 de octubre de 1814 tuvieron un hijo al que bautizaron en la parroquia del Sagrario con el nombre de Antonio, y que fue jornalero. El tal Antonio Bertuchi Esquembri contrajo matrimonio con Rosa Criado Bellot, granadina de la parroquia de San Gil, pero de ascendencia catalana por parte de madre, Jerónima Bellot, natural del Barcelona, mientras que su padre, José Criado sí era de Granada.

La familia Bertuchi-Criado tuvo por lo menos cuatro hijos: José (1-9-1852, parroquia de San Gil), Juan de Dios, Baldomero y Antonio (22-2-1857, parroquia de Santa María

Magdalena). Los dos primeros fueron delineantes de Obras Publicas y el primero de ellos fue el padre de nuestro biografiado.

Fuente: Santos, M. D. (2000). “Mariano Bertuchi Nieto, de Granada a Tetuán (6 de febrero de 1884- 20 de junio de 1955)”. En *Mariano Bertuchi pintor de Marruecos*, pp. 55-56.

### **DISCURSO QUE DON MARIANO BERTUCHI PRONUNCIÓ EN EL CONGRESO HISPANO-MARROQUÍ DE 1930.**

Los prejuicios religiosos habían opuesto un dique al desenvolvimiento natural de las artes plásticas que únicamente se manifestaban preponderantes en un estilo decorativo. El tiempo y el contacto con nuestra manera de vivir, van dejando sentir sus efectos, limando aristas y transformando en inclinación lo que era oposición arisca. El espíritu artístico de esta raza coopera con eficacia a este fin, permitiendo abrigar la esperanza de que no pasará mucho tiempo en que se destaque el marroquí en la pintura. Ya son bastantes los muchachos musulmanes que se dedican al dibujo con acierto. La Inspección de Bellas artes alienta estas aficiones dejándolas expresar libremente sin sujetar los trabajos a normas y reglas, con el fin de conseguir un arte espontáneo con las características de la ingenuidad primitiva. Ya es frecuente verlos realizar dibujos coloreados, en los que tratan de reflejar sus observaciones del natural, trabajos que decoran con estilizaciones de su innata fantasía.

Las artes industriales del país no están limitadas a las ciudades, de las que constituye Tetuán con su escuela y con sus talleres privados el mejor exponente, sino que viven en las cábilas con cierta pujanza y con caracteres particulares de técnica y expresión. Tagsut, pequeña tribu berberisca de la confederación Senhaya, próxima a al frontera, se distingue por su actividad industrial y artística. En sus aduares que vienen a ser colmenas laboriosas, abundan extraordinariamente los maestros artífices que trabajan rara perfección y extraordinario buen gusto el cuero bordado y labrado, herrería, forja, incrustaciones en plata, joyería de tipo bereber y otras industrias que son muy aparecidas y buscadas particularmente en el Marruecos francés, región de Fez, donde

por su proximidad tienen aquéllas natural salida.

En Beni Arós, ya en la región de Yebala, son famosos los bordados artísticos que sus mujeres realizan. En la región oriental, existen industrias de alfombras de tipo bereber y otras de tejidos y algunas más aunque adolecen del defecto de hallarse muy desperdigadas, lo que dificulta algo su protección.

Todas estas manifestaciones artísticas-industriales deben de ser tenidas presentes por las autoridades superiores tanto del Protectorado como de la nación protectora para sostenerlas y alentarlas no solamente como expresión de un temperamento en los naturales del país, sino como fuente de ingresos, ya que por tratarse de una producción típica, no constituye motivo de competencia para los nacionales.

No se ha descuidado en el Protectorado una de las más importantes manifestaciones del sentido artístico de este pueblo como es la música árabe, tan íntimamente ligada a la andaluza con la cual a veces se confunde. Cientos de nubas han sido recogidas de viva voz y encerradas en el pentagrama constituyendo un tesoro que andaba disperso, suelto y con evidente peligro de perderse. Tan importante trabajo se encuentra en poder de la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos (organismo que encargó a su vocal, Don Antonio Bustelo, Músico Mayor del Ejército, llevara a cabo una recopilación de la música arábigo- andaluza) para ser publicado. Su aparición significará un gran servicio a la causa del arte porque constituirá una magnífica aportación a la Historia artística de dos pueblos tan unidos como España y Marruecos y ofrecerá a nuestro músicos una fuente inagotable de motivos inspiradísimos y felices de fuerte sabor andaluz y oriental.

Esta Inspección de Bellas Artes, contribuyó a esta gran labor y al efecto, después de varios meses de trabajo, consiguió formar una agrupación de profesionales intérpretes de esta música tradicional y posteriormente gestionó la impresión en discos de gramófono, de 20 motivos de nubas tal que se conservan consuetudinariamente, sin adaptación alguna, es decir, como se han venido conservando esas canciones populares, de padres a hijos, desde la época de Sevilla y Granada hasta nuestro días.

Como resumen de cuanto antecede, me parece oportuno someter a la deliberación del Congreso, las siguientes CONCLUSIONES:

Primera: España, de acuerdo con la misión civilizadora que viene desarrollando en Marruecos, debe amparar las manifestaciones artísticas de su Zona del protectorado ya que éstas no constituyen competencia para las nacionales. Y al efecto, el Gobierno de la República debería introducir modificaciones en los aranceles en el sentido de autorizar la importancia libre de los derechos o con derechos muy reducidos de los productos artísticos de su zona protegida.

Segunda: Por las autoridades del protectorado deberán adoptarse medidas que garanticen la calidad artística y la procedencia de sus productos artísticos- industriales de la zona, debiendo ser aquellos controlados por la Inspección de Bellas artes y necesitando un certificado de los Consulados de España o de la Intervenciones locales y Regionales.

Tercera: la autoridades regionales y locales del protectorado deberán catalogar por hábiles las industrias rurales. En Tetuán deberá crearse una exposición permanente de todos los productos de esas industrias que al mismo tiempo fuera lugar de venta. Una vez vendidos el importe sería enviado a los productores con encargo de reposición de objetos. Para la realización de este servicio sería suficiente un pequeño crédito inicial y la habilitación en la capital del Protectorado de local a propósito para exposición.

Cuarta: con objeto de conservar y fomentar la música arábigo- andaluza, el protectorado debiera conceder una pequeña subvención a la agrupación de músicos indígenas formada por al Inspección de Bellas artes, obligando a efectuar ensayos mensuales de conjunto. Dicha agrupación estaría obligada además a hallarse a disposición de la Alta Comisaría para fiestas oficiales y conciertos.

Y nada más, sino hacer constar que España viene realizando calladamente una labor eficaz en su protectorado marroquí. Esa labor alcanza no sólo aspectos políticos y



económicos, de pacificación y colonización, sino a extremos de alta cultura como queda dicho en las líneas precedentes, realzando su prestigio a los ojos de los naturales del país que le está confiado y también, a los de quienes por afición o por placer en número de muchos miles visitan constantemente el viejo Mogreb El Aksa.

Fuente: Venero, J. (s.f). *Realizaciones Administrativas de Bertuchi*. pp. 5-9.

**MEMORIA PRESENTADA POR D. MARIANO BERTUCHI NIETO,  
JUSTIFICATIVA DEL TRABAJO EFECTUADO CON MOTIVO DE LA  
PRIMERA EMISIÓN DE SELLOS DEL PROTECTORADO ESPAÑOL EN  
MARRUECOS.**

MEMORIA (07.03.27). Ha procurado el que suscribe no defraudar la confianza del Gobierno de su Majestad, reflejada en la R.O. comunicada de 28 de enero último, por la que se le encargaron los dibujos para la emisión de sellos de nuestra Zona de Protectorado. A tal objeto, fue su primer cuidado ponerse al tanto de las nuevas tendencias en la materia, a fin de dar a sus dibujos el aire de modernidad y cultura filatélica que reclama la tradición artística de la nación protectora, necesitada, como tal, de demostrar siempre su superioridad, sobre todo en productos de tan obligada exhibición como los sellos de Correos; respondiendo a tal necesidad será sin duda por lo que ha evolucionado tan brillantemente en su confección en todo el mundo hasta llegar a ser pequeñas obras de arte en mano de las naciones cultas y cuidadosas en su fama.

Desde el sobre (sic) del Inglés Hill, primera viñeta postal que ha circulado, hasta los sellos que se emiten hoy en día, hay una inmensa diferencia y ésta es debido a que los sellos antiguos se hicieron exclusivamente para el franqueo de la correspondencia, sin pensar ni remotamente en que, transcurrido el tiempo, se había de desarrollar la afición filatélica.

Y esto exige, cada día más, mucho cuidado en la confección de los dibujos, obligando al artista a evolucionar, amoldándose a las tendencias de la época. Tienden éstas, en el momento actual, a los sellos alargados o apaisados, siendo su longitud

aproximadamente de 30 a 35 mm. y su ancho de 20 a 25. Los dibujos, en general, se inclinan al paisaje prescindiendo en todo lo posible de recargarlos, no figurando más que detalles precisos para darles el sabor del país que los ha de poner en circulación.

Este estudio previo le ha guiado en el desarrollo de sus proyectos en los que ha puesto su amor de artista, con el afán de elaborar por el buen nombre de la patria.

Según instrucciones recibidas sobre el nº de sellos que ha de constituir la futura emisión de sellos del Protectorado, consta de los siguientes valores: 1, 2, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 40, 50 cts., 1, 2'50 y 4 ptas., más un 20 cts. para correspondencia urgente.

En consecuencia, se han hecho 6 dibujos que se detallan a continuación:

Dibujo nº 1. Vista de una mezquita de Alcazarquivir, para los sellos de 1, 2, 5, 10 y 15 cts.

Dibujo nº 2. Una antigua puerta de Larache, para los valores de 20, 25, 30, 40 y 50 cts.

Dibujo nº 3. Un pozo de Alhucemas, para el sello de 1 pta.

Dibujo nº 4. Alcazaba de Xauen, para el sello de 2'50 ptas.

Dibujo nº 5. Tetuán vista desde la Alcazaba, para el sello de 4 ptas.

Dibujo nº 6. Un correo moro, para el sello de 20 cts. destinado a la correspondencia urgente.

Nos permitimos proponer que los sellos sean grabados en acero al igual que los de 10 y 25 cts. actualmente en circulación en la península. Los sellos tendrán 35 mm. de longitud por 20,5 mm. de ancho. La separación entre sello y sello debe ser de 4 mm. para que después de dentados resulte un contorno por los 4 lados de 2 mm.

Deben ponerse las guías necesarias para que el dentado resulte por los 4 lados en el centro de la faja en blanco que separa los sellos, evitando el dentado poco escrupuloso de los sellos hoy en circulación, tratando de imitar, en lo que sea posible, a los sellos ingleses, que se caracterizan por su buen centraje, dando con esto satisfacción a los

filatelistas que proporcionan un no despreciable ingreso al Erario público, con las compras que efectúan para repartir entre el sin número de aficionados que hay en el mundo.

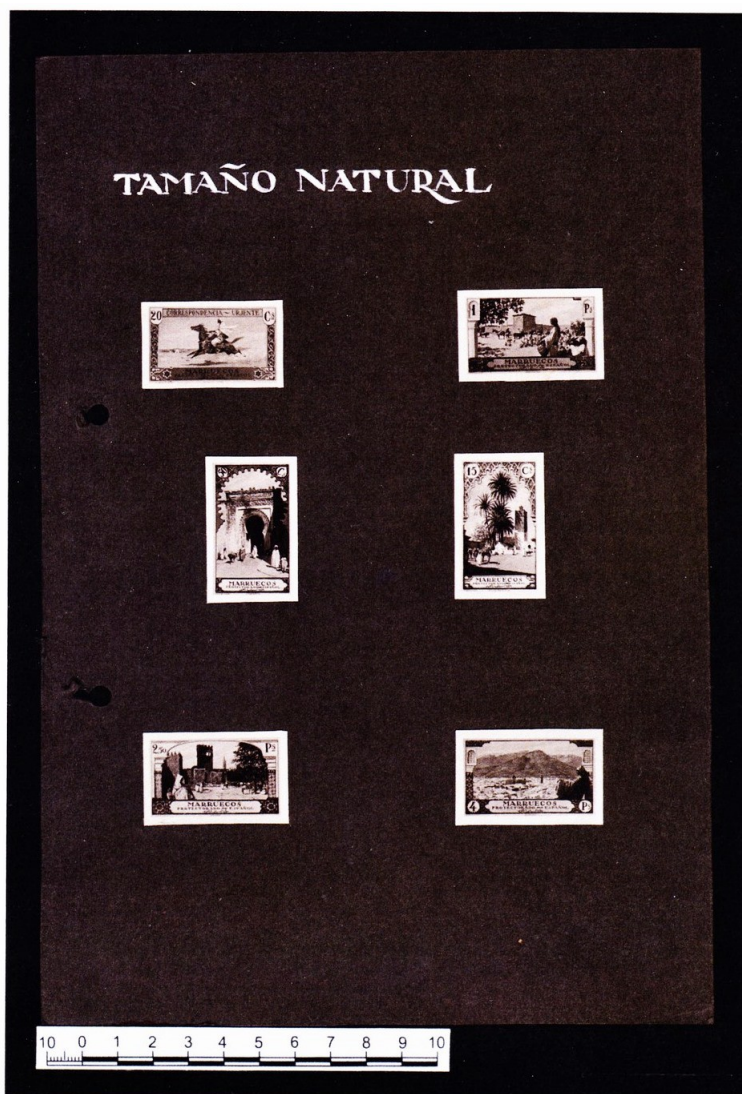
Deben mirarse también las viñetas postales bajo el aspecto de propagandística del turismo, fuente de ingresos en embrión aún en nuestro país. Y sus vistas panorámicas y detalles de monumentos pueden despertar la curiosidad y avivar el afán viajero de la gente. Tal vez hayan en los sellos que se proyectan exceso de rotulado, pero hubiese sido prematuro romper de golpe con la tradición, poniendo sólo “Marruecos”.

Los franceses tienen iguales sellos para su zona que para los de Tánger y los ingleses son iguales para las dos zonas así como Tánger, variando sólo el tipo de moneda.

Es cuanto se le ocurre decir en explicación a su trabajo.

Tetuán 7 de marzo de 1927 (Fdo: Mariano Bertuchi).

Fuente: Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928 y Mariano Bertuchi*. Barcelona: Estudios Añinet, pp. 67-69.



Fotografía, a tamaño real de los sellos de los bocetos de M. Bertuchi, que acompañaban a la Memoria de la emisión. (Hernández, 2013, p. 68)

**PALABRAS QUE PRONUNCIÓ DON MARIANO BERTUCHI, EN EL ACTO INAUGURAL DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS Y DIBUJOS DE FORTUNY, CELEBRADA EN TETUÁN EL 23 DE JUNIO DE 1952.**

Excelentísimos señores: El escultor Mateo Inurria eludió al hablar ante la Academia de Bellas Artes, regalándole una obra titulada “Mi discurso en piedra”. Fue un buen truco. Yo he dado con éste de leerlos dos cuartillas y media, porque pienso que en el papel algo acertará a dibujar su pensamiento un viejo pintor a quien se le ha impuesto, por triste privilegio de edad, dirigiros la palabra en este acto inaugural de la exposición de Fortuny.

Muchos de los bocetos, dibujos y acuarelas que tenéis a la vista fueron pintados en Tetuán en 1860, hace noventa y dos años. Su autor fue el primer cónsul de la pintura española en estas tierras, y me interesa hacer constar que si entonces no existía en Marruecos la radio, ni el trolebús, ni el teléfono automático, ya en aquellos días andaba viva y palpitante por las calles del barrio moro la espiritualidad española presentada por generales ilustres, literatos como Pedro A. de Alarcón y pintores como mi tocayo Fortuny. Esto quiere decir que en valores intelectuales y morales España no es, ni ha sido nunca, un país de nuevos ricos... y no es preciso que recalque este extremo.

Mariano Fortuny, que fue un genio cuando esta categoría ideal no estaba tan prodigada, vino a Tetuán enviado por la Diputación de Barcelona con el encargo de pintar un cuadro conmemorativo de nuestras campañas. Desembarcó en el Río Martín y se puso a trabajar intensamente. Parece ser que por entonces los genios trabajaban más que ahora. Tenéis aquí presente, en un breve viaje de retorno que tenéis que agradecer al Ayuntamiento barcelonés, los numerosos estudios y apuntes por él realizados para tal menester.


Lo primero que hizo Fortuny fue “aprehenderse la luz” de Marruecos; después estudió tipos raciales y levantó, por último, el rico inventario de las bellas costas marroquíes. Fortuny volvió repetidamente a Tánger y Tetuán, y a lo largo de su obra y de su vida, se

le fue reflejando toda la teoría de ambientes, escenas, paisajes y figuras que contempló en esta ciudad. En tal sentido toda su pintura fue ya siempre un vivo recuerdo de Marruecos, que se le quedó en el alma.

No precisáis que os haga el estudio crítico de la magnífica paleta de Mariano Fortuny y huelga también que pretenda explicaros la trascendente significación de la exposición de sus obras, que aquí nos ha reunido. A buen entendedor, media palabra basta, y todos los aquí presentes sois buenos entendedores.

El gran español Fortuny murió a los 36 años. Lo perdió España demasiado pronto. Pocos días después de su fallecimiento fue hecha la autopsia y su corazón, dos años más tarde, fue enviado a Reus, su ciudad natal. Allí dicen que se encuentra todavía; yo tengo mis dudas. Me he pasado cuarenta y tantos años al pie de mi caballete en Marruecos y puedo asegurar que Fortuny se había dejado en Tetuán el corazón. Lo sé por experiencia. Nada más.

Fuente: Valderrama, F. (1956). *Historia de la Acción Cultural de España en el Protectorado (1912- 1956)*. Editora Marroquí. Tetuán, pp. 865-866.

  
 ALTA COMISARÍA DE ESPAÑA  
 EN  
 MARRUECOS  
 DELEGACIÓN DE ASUNTOS INDÍGENAS

En atención a los méritos y circunstancias que en concurren en Vd.:

Reunidos en esta Delegación de Asuntos Indígenas, conmigo el Delegado, los Interventores Jefes de la misma, hemos acordado nombrarle INTERVENTOR HONORARIO del Servicio de Intervenciones, con categoría de Interventor Regional de 2ª.

Tengo el gusto de participarlo a Vd. para su conocimiento y satisfacción.

Tetuan 21 de Abril de 1.938  
 II AÑO TRIENAL  
 EL DELEGADO DE A. I.

*[Firma]*

Señor Don Mariano Bertuchi Nieto.- Inspector de Bellas Artes y Artes Indígenas.-

1938

IVIVA ESPAÑA!  
 ALTA COMISARÍA  
 DEL  
 ESTADO ESPAÑOL EN MARRUECOS  
 SECRETARÍA GENERAL  
 S. H.

Sección Personal.  
 Número - 206 -

Visto el informe emitido por la Comisión depuradora de funcionarios civiles de la Administración de la Zona, nombrada por la Superioridad, en Orden de fecha 4 de mayo último.

Este Alto Comisaría, por resolución de esta fecha, se ha servido aprobar el nombramiento de la misma, quedando Vd. confirmado en su cargo, de conformidad con el apartado e), de la Orden de referencia.


Lo giro a Vd. para su conocimiento y satisfacción.

Dice salve a España y guarde a Vd. muchos años.

Tetuan, 23 de enero de 1.938

*[Firma]*

A Don MARIANO BERTUCHI NIETO, Inspector de Bellas Artes. (D.A.I.).-Escuela de Artes y Oficios. TETUAN.

  
 EL ALTO COMISARIO DE ESPAÑA  
 EN  
 MARRUECOS

VISTO EL Dahir expedido en esta fecha por S.A.I. EL JALIFA MUHYI HASAN BEN EL MEHDI BEN ISMAIL, CONFIRMANDO A DON MARIANO BERTUCHI NIETO, EN EL CARGO DE INSPECTOR DE BELLAS ARTES DE ESTA ZONA DE PROTECTORADO, Y NOMBRÁNDOLE PARA EL DE DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARTES E INDUSTRIAS INDÍGENAS DE TETUAN,

VENGO EN PROMULGAR EL REFERIDO Dahir.

DADO EN TETUAN, A 8 DE SEPTIEMBRE DE 1.938.

*[Firma]*

Copias de Documentos originales de los nombramientos de Bertuchi en el Protectorado español en Marruecos.

*Esto es libro de Bermudo Soriano "España en Africa"*

**MARIANO BERTUCHI VIZO**  
(El pintor de Marruecos)

Al ilustre pintor Mariano Bertuchi, gran amigo.-

Mariano Bertuchi es un genuino intérprete del alma y las cosas de Marruecos. Su pasión africana, traducida al lenguaje de los colores, constituye hoy día su popularidad y su fama.-

Su ilusión, dice el artista, es pintar. ¿Como pinta Bertuchi? De la mano a través de muchos años, nos ha pasado Bertuchi por Marruecos. Todo un "mundo" maravilloso y pintoresco, al conjuro de sus pinceladas, se nos ha mostrado con fuerza, vivo, expresionista.-

Marruecos, su "geografía llamativa", no tiene secretos para Bertuchi. Como Fortuny, Delacroix, Tapiró, Argeles, Mingronce, y tantos otros pintores, Bertuchi ha sido, también, "descubridor" y poeta, peregrino constante por estas tierras con solmágicas o deambulantes.-

Ahora, bien, Bertuchi es único. Como nadie, ha sabido recoger la esencia de las cosas, animarlas, y al soplo de su inspiración genial. He atrevido a decir, sin pecar de exageración, que Bertuchi es el "creador" de Marruecos. La postal, la moda y cromática, y que el mundo conoce, es de Bertuchi. Los sellos, los carteles, las escenas... pregones de "fantasía", son Marruecos, real y palpable.-

El país marroquí, con sus temblores-el aduar, el zoco, la ciudad, la fiesta o las escenas típicas y populares-han tenido, y siguen teniendo a Bertuchi, como su cantor incompensable.-

...Y el maestro, sin embargo, no se siente satisfecho. Pinta, y pinta, con firmeza loca, como en los tiempos juveniles, con la misma fé y alegría de entonces. "Atrapa" un motivo, quizás nimio o insignificante; allí, un "cuadro" "regal" con sabor clásico o tradicional; por todas partes, Bertuchi vé tipos, "formas" y "formas" llenas de emoción y belleza.-

Llevo Marruecos en mi alma. Ahora y siempre he sentido la pasión de pintar. ¿Qué como pienso de mi obra? Los demás, mejor que yo, podrán opinar, sobre mis cuadros, mis carteles...

REALIZACIONES ADMINISTRATIVAS DE BERTUCHI

REALIZACIONES ADMINISTRATIVAS DE BERTUCHI / Por **Joaquín Venero Javierre**

La vida laboriosa e incesante de este gran artista que transcurrió en gran parte en estas tierras marroquíes y para Marruecos, durante la primera mitad de este siglo, ha dejado tras de sí una obra magnífica, múltiple, variada y difícilmente superable. Oriundo de Granada, de la que estaba enamorado, Mariano Bertuchi había de plasmar, durante su larga permanencia en Marruecos, en obras materiales relacionadas con la artesanía marroquí y en otras de gran valor artístico, las múltiples facetas que enriquecían su honroso espíritu andaluz y su talento extraordinario.

En verdad que su alma andaluza, caudada de poesía, se vigorizaba y se hacía más susceptible al cabo, cuando apreciaba las bellezas de todo género de esas tierras africanas que eran y que son tan similares a las meridionales de España y cuya hermosura y variedad quedaban por siempre impresas en su retina de artista desde su misma cuna.

Una vida tan intensa hubo de dar ótimos frutos y así fue, en efecto. Por ello, es interesante conocer algo de ciertos detalles de su vida y su labor y como fueron sus actividades al frente de los cargos oficiales que ostentaba.

En 5 de marzo de 1931, cuando era Alto Comisario de España en Marruecos el General Sr. Don Luciano López Pórrero, fue nombrado para el cargo de Inspector de Bellas Artes de la Zona por Decreto Vicarial de dicha fecha. Don Mariano Bertuchi Vizos, que ya había desempeñado dicho cargo interinamente desde el año 1929 en que fue creada la Inspección de Bellas Artes con el fin de recordar ciertos elementos artísticos existentes en la zona y velar por la conservación de dicho bello y tradicional patrimonio envejecer la vida indígena.

En el año 1931 fue nombrado Director de la Escuela de Artes Indígenas de Fez, Centro fundado en el año 1919 siendo Alto Comisario de España el General don Domingo Berenguer, que ya estaba situado en su actual emplazamiento junto a la Puerta de la Adina, a donde se trasladó la Inspección de Bellas Artes por desamparar Bertuchi simultáneamente estos dos cargos.

Instalado así mismo en el citado Centro, se amplió "el estudio" que consistía de un gran salón con amplios ventanales y abundante luz, decorado al estilo árabe, cómodo y confortable, con una artística chimenea, en donde Bertuchi se pasaba gran parte de las horas libres dedicando a la lectura o bien, trabajando sobre alguno de los dos establos que allí tenía colocados. Un gran arco árabe daba acceso a la sala de delimitación y biblioteca particular, amueblada y decorada con exquisito gusto, pasando luego a una bonita terraza o mirador, bien orientado, con vistas al jardín de la Casa. Desde el que se dominaba toda la amplia vega del río Marfif y se podía observar a Tetuán, bellísima panorámica multicolor por el que sentíase visiblemente

Copias de Documentos originales de los escritos de Bermudo Soriano (1945) y Venero Javierre (s.f). (Archivo cedido por la familia de M. Bertuchi a J. Abad).



## GLOSARIO

### **Aduar**

Unidad social y administrativa compuesta por uno o varios clanes agrupados en viviendas familiares, que conforman un poblado. El hábitat de estos poblamientos era sedentario en todas aquellas tierras fértiles: territorios del Garb premarítimo (fachada atlántica); tierras bajas del Lucus; valles y serranías de Yebala y Gomara; Rif Central (huertas del Guis, Nekor y del Kert). En el Rif Oriental, la aridez del terreno y la escasez de precipitaciones forzaban el nomadismo de sus pobladores, tribus de los Beni Bu Yahí y Metalza.

### **Almotacén**

Del árabe al-muhtasib, funcionario encargado de contrastar la fiabilidad de los pesos y medidas en subastas públicas. Asimismo, el responsable de supervisar, en un mercado, los precios de aquellas mercancías consideradas de primera necesidad.

### **Cabila**

Del árabe qabīla, tribu de gentes bereberes. Por una Real Orden del 27 de febrero de 1913 la cabila pasó a convertirse en la célula político-administrativa básica del ámbito del Protectorado español. Cada una de las cabilas era gobernada por un caíd (jefe designado, pero en sentido de régulo o caudillo) al frente de su comunidad en los planos social, político y militar, aunque no siempre coincidieran en su persona.

### **Dahir**

Del árabe zahīr, proclama gubernativa. Carta abierta del sultán o de su lugarteniente (jalifa) dirigida a los funcionarios del Reino, fuesen civiles o militares, pero también al conjunto de la población. Sin embargo, tales decretos debían ser validados por el alto comisario de España en Tetuán o por el residente general de Francia en Fez, pues de lo contrario carecían de toda efectividad ejecutiva.

**Fondac**

En Marruecos, hospedería o almacén donde se negocia con las mercancías.

**Gumía**

Del árabe kummiyya, cuchillo de forma curva, pero sólo en el tercio final de su hoja.

**Haitis**

Plural españolizado de haiti, tejido que se coloca sobre las paredes de la habitación para preservar la espalda de la humedad.

**Harca**

Del árabe haraka, expedición militar, que deriva en la hārka del árabe dialectal marroquí, equivalente a “contingente movilizable” y, por extensión, tropas en marcha.

**Jalifa**

Por definición, lugarteniente del sultán; esto es, máximo representante del monarca alaui reinante en Fez, cuyo poder era puramente nominal al carecer de toda capacidad ejecutiva.

**Majzen**

Del árabe makhzen (almacén), pero en el sentido de tesoro público del Gobierno. En Marruecos define, histórica y socialmente, al poder central, tanto por la familia real alaui como por las oligarquías (comerciales, empresariales y políticas) coincidentes en su defensa del orden monárquico vigente. Durante el Protectorado, su función y misión confluían en el Gobierno jalifiano, presidido por el gran visir (primer ministro) y los demás miembros del Gabinete.

**Mella-h**

Barrio amurallado donde residía la comunidad judía en algunas localidades de Marruecos, bien como recinto propio o integrado en las medinas (ciudades antiguas).

**Morabito**

Del árabe murabīt, ermitaño o religioso profeso en una rábida, construcción eremítica enclavada en un lugar despoblado, pero también en la divisoria entre los reinos musulmanes o de estos frente a los cristianos.

**Sultán**

Proviene del árabe sultān (soberano), dignidad otorgada o conquistada militarmente con la que, entre los pueblos islámicos, se diferenciaba la suprema autoridad del monarca reinante (o instaurado por la fuerza) de los titulares de otras instituciones monárquicas de inferior rango, tales como principados y emiratos.

**Xerif**

Del árabe sarif, con el que se reconoce a todo descendiente del profeta Mahoma por línea directa de su hija Fátima. Su castellanización derivó en xerife y finalmente, jerife. De una u otra forma se aplicaba al concepto legendario de Imperio xerifiano o jerifiano.

**Zauía**

Cofradía religiosa, relacionada con la devoción popular a un santón local o familia de xorfas (plural castellanizado de xérif), descendientes de Mahoma.

Fuente: *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*. Iberdrola, 2013.



**Bibliografía.**

- Abad, J. (1999). “El Cartel y la Postal, una simbiosis comunicativa en M. Bertuchi: Europa-África”. [Tesis Doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.
- Abad, J. (2000). “Tres secuencias comunicativas en Mariano Bertuchi”. *Mariano Bertuchi pintor de Marruecos*, pp. 93- 101.
- África. Revista de Tropas Coloniales* (ed.). El Turismo en Marruecos (septiembre de 1929), p. 232.
- África. Revista de Tropas Coloniales* (ed.). El Fomento de Turismo en la Zona de Protectorado Español en Marruecos (mayo de 1929).
- Akalay, M. & Mateo, A. (2000). “El cartel y la imagería orientalista española”. *Plenitud africanista. Imagería oriental de los años 20*. Granada. Edición: Diputación Provincial de Granada, pp. 13-20.
- Alarcón, J. A. (edit.). (2009). *Diario de un testigo de la guerra de África*. Ceuta: Biblioteca Pública de Ceuta.
- Albet, A. & García, M. D. (1999). “Reinterpretando el discurso colonial y la historia de la Geografía desde una perspectiva de género” en Nogué J. & Villanova, J. L. (eds.), *España en Marruecos. Discursos geográficos e intervención territorial*, Lleida, Milenio, 1999, pp. 55-71.
- Alcántara, F. (22 de enero de 1921). La vida artística. *El Sol* (Madrid).
- Al Amawi, J. (1955). Homenaje y recuerdo a Mariano Bertuchi como símbolo hispano-marroquí. *Cuadernos Africanos y Orientales*, nº 31. Madrid. Instituto de Estudios Políticos.
- Algora M. D. (1993). La “cuestión española”: causa y efecto de las relaciones hispano-árabes en el marco internacional. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tomo 29-3, 1993. Epoque contemporaine, pp. 281-305.
- Altman, D. (1991). *Paper Ambassadors. The Politics of Stamps*. North Rydeg, NSW, Australia: Angus & Robertson.
- Amado, J. (2005). *Génesis de la emisión de la Asociación de la Prensa*. Recuperado de <http://www.rahf.es/category/estudios-y-articulos/>
- Antequera, M. (27-6-1956). “En acto solemne y emotivo quedó inaugurada la exposición de homenaje a Bertuchi, en el Corral del Carbón”, *Ideal*.

- Arias, E. (2007). “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, pp. 13-37.
- Arnheim, R. (2001). *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal.
- Aróstegui, A. & López, A. (1974). *Setenta años de arte granadino*. Granada.
- Arriba. Diario de la mañana. (ed). El Ministro de Asuntos Exteriores inauguró la Exposición del pintor Bertuchi. (6 de Abril de 1940).
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. Mexico: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.
- Barnicoat, J. (1976). *Los carteles. Su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barragán, M. (2011). “El norte de África en el archivo fotográfico Loty”, en *La fascinación marroquí. Imágenes del norte de África en el archivo Loty*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Tres Culturas.
- Blanco, J. (17 de enero de 1921). Arte y artistas. Exposición Mariano Bertuchi. *Heraldo de Madrid*.
- Blanco y Negro* (ed.). (Madrid). Marruecos Español. Comité Oficial de Turismo (24 de febrero de 1935), p. 151.
- Becker y González, J. (1918). *Tratados, Convenios y Acuerdos referentes á Marruecos y la Guinea Española. Coleccionados por encargo de la Liga Africanista Española por D. Jerónimo Becker y González*. Madrid.
- Bellido, M. L. (1999). “Difundir una identidad: la promoción exterior de Marruecos”, en Castro, F. (ed.), *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado Español en Marruecos*. Madrid, Universidad Carlos III, 1999, pp. 75-90.
- Bellido, M. L. (2002). “Promoción turística y configuración de la imagen de Marruecos durante el Protectorado español”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 33, pp. 221-234.
- Bellido, M. L. (2007). *Fotografía y artes plásticas: un siglo de interrelaciones 1837-1937*. Quintas Jornadas: III. Imagen y cultura. Universidad de Granada.
- Bermudo, E. (21 junio 1944). El Marruecos visto por Bertuchi. *Diario Alcázar*. Madrid.
- Bermudo, E. (1945). *Españoles en África*. Manuscrito inédito.
- Bertuchi, M., (1947). La Escuela de Artes Indígenas de Tetuán desde su fundación, en

- 1919, hasta el año de 1947. *África*.
- Bertuchi, M. (1947). La Artesanía Marroquí a través de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán. *Mundo Ilustrado* n° 90-93, Madrid, p. 109.
- Boletín Oficial de la Zona del Protectorado Español en Marruecos n° 9, de 01.03.1946.
- Bonet, J. M. (1992). “La vida ilustrada”, en *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. Madrid: Prensa Española, S.A., pp.15-20.
- Boundi, M. B. (2008). “Prensa marroquí. El ojo del africanismo en Marruecos”. *Cuadernos de periodistas*, junio de 2008, p. 99.
- Bozal, V. (2003). “Las señoritas de Picasso”. *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp.78-94.
- Bozal, V. (1988). “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En Carrete, J., Vega, J., Fontbona, F., & Bozal, V. (1988). *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Summa Artis. Espasa Calpe, pp.614-625.
- Brunn, S. D. (diciembre de 2001). “Stamps as iconography: Celebrating the independence of European and Central Asian states”, *Geojournal*, 52, (4), pp. 315-323.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona.
- Bustos, J. (1999). “Raros y olvidados”. *Ideal*. (Granada).
- Campos, J.M. (1999). “Bertuchi y la Revista de Tropas Coloniales”. *Mar Abierto. Revista de EuroFerrys*. Ceuta, n° 3.
- Carulla, J. (1995). *España en 1.000 carteles*. Barcelona: Postermil.
- Casal, A. & Grau, R.M. (1983). *Carteles 1800-1900*. Madrid: Erisa.
- Catálogo de la Aportación del Museo Postal de la Zona del Protectorado español en Marruecos. 2ª Exposición filatélica y numismática de Sevilla. 1955.
- Catálogo *Los 24. Agrupación de grabadores*, n° 1, Abril, 1929. Talleres Tipográficos VELASCO, Meléndez Valdés, 52. Madrid.
- Catálogo Unificado de sellos de España y dependencias postales. Edifil 2015.
- Catálogo de la Exposición y Talleres del Pabellón de Marruecos. (1944). Exposición celebrada en el ámbito de la XII Feria Oficial de Muestras Internacional de Barcelona. Barcelona: Gráficas Caso.

- Correa, A. (2007). “Entre oasis y desierto”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 37-1 | 2007 recuperado de <http://mcv.revues.org/2922>
- Correyero, B. (2002). “Propaganda turística y estatal en España a través de sellos y billetes”. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, pp. 31-45.
- Corrochano, G.(1926). *¡Mektub!*. Madrid: Editorial Atlántida.
- Delacroix, E. (2012). *Viaje a Marruecos y Andalucía*. De Oñaleta, J. (ed.). Barcelona: Terra incógnita.
- De la Escalera, A. M. (febrero 1926). Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos. *África. Revista de Tropas Coloniales*, pp. 41-43.
- De la Escalera, A. M. (1928). “Contemplación y panegírico de Ceuta” en V.V.A.A. (1928). *Libro de Ceuta*. Ceuta: Ediciones C.H.C., pp. 35-40.
- De la Escalera, C. M. (1943). La mujer marroquí en el hogar. *África*, nº 19-20 , pp. 69-70.
- De la Escalera, C. M. (1945). *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*. Madrid: Institutos de Estudios Políticos. Artes Gráficas Raiclán. Barcelona.
- De Vega, L. A. (septiembre de 1928). La enseñanza artística industrial del indígena en la zona española de Marruecos. *África*. Madrid, p. 227.
- De Vega, L. (1956). Influencia española en el norte de África. *Revista África*. Agosto-septiembre, pp. 6-8.
- Diario de África* (ed). Las bodas de su Alteza Imperial (21 mayo 1949), p. 4.
- Diario Alcázar* (ed). La obra póstuma de Bertuchi en la nueva emisión de sellos. (10 de enero de 1956).
- Díaz, A. (16 de marzo de 1908). Mariano Bertuchi. *La Unión Mercantil*, año XXIII.
- Díaz, J. (2013). “El sello postal y el canon artístico”, en Navarro, G. (coord). *Autorretratos del Estado: el sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 62-79.
- Dizy, E. (2000). “Bertuchi, maestro de artesanos y artistas. Fidelidad a un patrimonio histórico. *Mariano Bertuchi pintor de Marruecos*, pp. 103-115.
- Dondis, D.A (2010). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Dugi, E. (marzo-abril de 1931). Para la obra del Protectorado. Las industrias artísticas y domésticas. *Revista Hispano-Africana* nº 3.
- Eguizábal R. (2014). *El Cartel en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Enel, F. (1974). *El cartel. Lenguaje, funciones y retórica*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- E. S. (19 de Marzo de 1939). “La exposición Bertuchi. Primera impresión.- Personalidades Asistentes”. *La Vanguardia española*. Barcelona.
- Fernández, A. (1997). *Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres*. Arte, Individuo y Sociedad, nº 9. Madrid: Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.
- Fernández, S. (mayo de 1929). “Marruecos en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla”, en *África. Revista de Tropas Coloniales*. Ceuta, pp. 111-115.
- Francés, J. (1924). “El pintor Juan Cardona”. *La Esfera*, Madrid.
- Frascara, J. (2000). *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Infinito.
- Fusi, J. P. (1995). *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid: Santillana, S.A. (Taurus).
- García Álvarez, L. B. (2010). Las representaciones de la filatelia franquista. *Historia Contemporánea* 40: 217-245.
- García Figueras, T. (1945). Prólogo a Martín de la Escalera, C. (1945). *Fatma cuentos de mujeres marroquíes*. Madrid: Institutos de Estudios Políticos. Artes Gráficas Raiclán. Barcelona, pp. 11-17.
- García Figueras, T. (23 de junio de 1955). Valoración africana de Bertuchi. *Diario de África*, p. 3.
- García Figueras, T. (1957). *España y su Protectorado en Marruecos (1912-1956). Nervio y perfil de una obra*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Figueras, T. (1962). *Bertuchi en Marruecos (1898-1955)*. Madrid.
- García Gutiérrez, F. (1990). *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Sevilla. Ediciones Guadalquivir, S.L.
- García Muriel, N. (01-01-1940). Filatelia del Marruecos español. *Mauritania*, nº 146. Tánger, pp. 30-32.

- García Muriel, N. (mayo,1940). Filatelia del Marruecos español. *Mauritania*. Tetuán, p. 262.
- Garófano, R. (2002). *Andaluces y Marroquíes. En la colección fotográfica de Lévy. (1888-1889)*. Cádiz: Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones.
- Gil, J. (1996). “La Segunda República. Esperanzas y frustraciones”. *Historia de España*. Madrid: Historia 16.
- Gómez Barceló J. (1992). *Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones*. Cuadernos del Rebellín núm. 6. Ceuta.
- Gómez Barceló, J. L., Hita, J. M., Valriberas, R. & Villada, F. (1998). *Ceuta*. España: Lunweg Editores.
- Gómez Barceló, J. L. (2000). “*Mariano Bertuchi: cuando el pintor vence al cronista*”. En *Mariano Bertuchi pintor de Marruecos*, pp. 83-91.
- Gómez Barceló, J. L. (2009). *La enseñanza de las Bellas Artes en el Protectorado y la Escuela pictórica de Tetuán*. Ceuta.
- Gómez Barceló, J. L. (2010). *El estudio Calatayud. Fotografías y postales de Ceuta y Marruecos 1914-1990*. Ceuta: Archivo General de Ceuta.
- Gómez Barceló, J. L. (2015). “La memoria de un pintor olvidado: Antonio Got”. *Antonio Got*, Catálogo de exposición. Museo de Ceuta. 2015.
- González Alcantud, J. A. (2000). “Seducidos por el enemigo: Africanismo español de los años veinte y treinta”. *Plenitud africanista. Imaginería oriental de los años 20*. Granada. Edición: Diputación Provincial de Granada, pp. 21-32.
- González, I. (2007). “La hermandad hispano-árabe en la política cultural del Franquismo, 1936-1956”. *Anales de Historia Contemporánea*, 23, pp. 183-198.
- Gozalbes, E. (2005). *El protectorado español de marruecos (1912-1956) en las imágenes de los sellos de correos*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Grimau, C. (1981). “Cartel político y publicidad comercial” en Bonet, A. (coord.). (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 273-291.
- Guichard-Meili, J. (1970). *Como mirar la pintura*. Barcelona: Labor.
- Hernández, J. M. (1996). “Marruecos desconocido. Hace 60 años”, en *El Correo del Estrecho* nº 7, jul-sep 1996, boletín informativo de la Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf](http://agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf) (visitado el 14/05/2015)

- Hernández, J. M. (1999). “Correos españoles en Tetuán. Aproximación para un estudio”, en *El Correo del Estrecho* nº 17, enero 1999. Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf](http://agrufilaceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2044.pdf) (Visitado el 14/05/2015).
- Hernández, J. M. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928 Mariano Bertuchi*. Barcelona. España: Estudios de Afinet nº 9.
- Herrero, R. (2011). *Madrid en los carteles de turismo 1900-1970*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Rey Juan Carlos.
- Hill (abril,1926). De Filatelia. Los sellos de nuestro Protectorado en Marruecos. *África. Revista de Tropas Coloniales*. Madrid.
- Hill (junio,1927). De filatelia. Los sellos del Protectorado español”. *Africa. Revista de Tropas Coloniales*. Madrid.
- Jardí, E. & Manet, R. (1983). *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A.
- Khiel, E. (26 enero 1921). De arte. Exposición Mariano Bertuchi. *El Liberal* (Madrid).
- Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. (eds.). (2008). *El pequeño sabelotodo. Sentido común para diseñadores*, Index Book, Barcelona.
- Labrada, F. (1957). Bertuchi, pintor. *Tamuda*, nº V. 1957, pp.301-304.
- Lacasa, R. (13 de mayo de 2007). El Eco de Chefchauen. *El Faro de Ceuta*, p. 21.
- Lacasa, R. (2010). *El Faro de Ceuta. 1934-2010*. Ceuta: Edición El Faro de Ceuta.
- Las Noticias* (ed.).Crónica de Arte. Salón Parés. (12 de abril de 1922).Barcelona.
- Lavedan, M. (1952). La mujer. *Revista Trenes*, nº 51.
- Leymarie, J. & Monnier, G. & Rose, B. (1919). *El dibujo*. Barcelona: Carrogio, S.A. de ediciones.
- Litvak, L. (2013). “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista” en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp. 60-77.
- López, L. (1954). Un europeo en el laberinto de las calles moras. *España*, año VIII, nº 28. (Dedicado a Marruecos). Madrid: Viajes Meliá, S.A., pp.62-63 y 85.
- López, M. (2003). Mujeres pintadas:La imagen femenina en el arte español de fin de siglo [1890-1914] en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España*.

- 1890/1914. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, pp. 12-47.
- Machado, A. (1995). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malet, R. M. (1984). *Los carteles de Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. S.A.
- Marinel-lo, M. (1921). Los éxitos del pintor Bertuchi. *Heraldo Marruecos*.
- Marín, M. (2002). “Mujeres, burros y cargas de leña: imágenes de la opresión en la literatura española de viajes sobre Marruecos”, en Rodríguez, F. & de Felipe, H. (eds). *El protectorado español en Marruecos: gestión colonial e identidades*. Madrid: CSIC, pp. 85-110.
- Marín, M. (2001). “Signos visuales de la identidad andalusí” en Marín, M. (editora). *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*. Madrid: CSIC, pp. 137-181.
- Martín Corrales, E. (2007). “Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912-1956)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, pp. 83-107.
- Martín Corrales, E. (1999). “Imágenes del Protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine”, en Nogué, J. & Villanova, J. L. (eds.). (1999). *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*. Lérida, pp. 375-399.
- Martín Emparán, A. (2008). *El diseño gráfico en la exposición Iberoamericana de Sevilla 1929*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.
- Martín, J. M. (2002). La vinculación arte-periodismo en el fin de siglo granadino. Pintores locales. *La Alhambra (1898-1919)* en *Cuad. Art. Gr.*, 33, 2002, pp. 157-168.
- Martineau, P. (1959). *Un guide de la stratégie publicitaire. Motivation et publicité*, Hommes et Techniques. París.
- Mateo Dieste, J. L., (2003). *La «hermandad» hispano-marroquí. Política y religión bajo el Protectorado español en Marruecos [1912-1956]*. Barcelona: Bellaterra.
- Mateo Dieste, J. L. (2012). Una hermandad en tensión, ideología colonial, barreras e intersecciones hispano-marroquíes en el Protectorado, *Awraq* nº 5-6, pp. 79-96.
- Mencheta. (16 de abril de 1940). La Exposición Bertuchi. *España*.
- Miguel, C. (2014). “Arte y turismo. De la construcción del mito romántico a la imagen propagandística de España”. *Visite España. La memoria rescatada*. Biblioteca Nacional de España, pp. 17-45.

- Ministerio de Hacienda. Real Decreto (de 7 septiembre 1935). Recuperado de:  
<http://www.filateliatalavera.com/product.aspx?p=18838&t=0&c=474>
- Millás, J. M<sup>a</sup>. (29 octubre 1942). Artesanado marroquí. *Solidaridad Nacional*.
- Monnier, G. (1919). “El dibujo como instrumento de observación” en Leymarie, J. & Monnier, G. & Rose, B. (1919). *El dibujo*. Barcelona, Carrogio, S.A. de ediciones, cap. 5, pp.148-199.
- Morales, V. (1989). *Africanismo y orientalismo en el siglo XIX*. UNED.
- Morales, V. (1990). “Especificidad del Orientalismo Español”, *Awraq*, anejo al Volumen XI, Madrid: ICMA y UNED, p.30.
- Moreno, A. (2013). *Patronato Nacional de Turismo. El primer sueño del turismo español. Propaganda y desarrollo turístico en los años veinte*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Moriente Díaz, D. (2013). “Simulacro de un trópico apacible”, en Navarro, G. (coord.) *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp.122-147.
- Morillo, L. (2000). “Mariano Bertuchi, ese gran desconocido”, en *El Eco. Filatélico y Numismático*, año LVI, nº 1077, Julio-Agosto, pp. 18-20.
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Muñoz, C. (enero,1924). Intervenciones Indígenas. *Revista de Tropas Coloniales*, pp. 24-25.
- Navarro, G. (2010). *Autorretratos del Estado. Una aproximación al sello postal del franquismo como medio de emisión de mensajes ideológicos (1936-1975)*. Tesis Doctoral. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Arte.
- Navarro, G. (2013). *Autorretratos del Estado: el sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nogué, J., Albet, A., García, M. D. & Riudor, L. (1996). *Orientalisme, colonialisme i gènere. El Marroc sensual i fanàtic d'Aurora Beltrana*. Documents d'Anàlisi Geogràfica, núm. 29, pp. 87-107.
- Nora, P. (1998). “La aventura de Les lieux de mémoire”. *Ayer*, nº 32, pp. 17-34.
- Onieva, A. J. (12 de septiembre de 1947). La exposición de Bertuchi, en Tánger. *Diario de África*.

- Ortega y Gasset. (1921). *El espectador. Tomo II. (1916-1934)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ovilo, F. (1886). *La mujer marroquí: Estudio social*. Madrid: Impr. De Manuel G. Hernández.
- Panofsky, E.(1934). “Estilo y material para el cine” en *Film: an anthology*. Recopilación de Talbot, D. University of California Press, 1957. Citado por Torán, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Mitre.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parra, D. (2012). *La narrativa del africanismo franquista: génesis y prácticas socio-educativas*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- Pelta, R. (2013), “O santa o nada. La imagen de la mujer en el sello del franquismo”, en Navarro, G. (coord.) *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 100-121.
- Pleguezuelos, J. L. (2007). *Mariano Bertuchi y San Roque*. Cádiz: Fundación de Cultura Lis Ortega Bru. Ilmo. Ayuntamiento de San Roque.
- Pleguezuelos, J. L. (2013). *Mariano Bertuchi, los colores de la luz*. Ciudad Autónoma de Ceuta. Archivo General.
- Povedano, E. (2002). *Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia (1926-1950)*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid. Getafe.
- Prados López, J. (1945). Mariano Bertuchi. *Gaceta de Bellas Artes*, nº 461, Madrid.
- Prats, N. (2013). *El ojo que mira. La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo*. Recuperado de URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1042>.
- Preston, P. (1999). *Franco. “Caudillo de España”*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- R. (1952). Alfombras. Una industria marroquí rescatada del olvido. *Revista Trenes*. Red Nacional de los ferrocarriles españoles, nº 51.
- Ramírez, J. A. (1981). “Imágenes para un pueblo (connotaciones, arquetipos y concordancias en la iconografía de posguerra)” en Bonet, A. (coord.), *Arte del Franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 225-273.
- Ramos y Espinosa de los Monteros, A. (1999). “Correo Español”, en *El Correo del Estrecho* nº 17, enero 1999. Agrupación Filatélica de Ceuta. Recuperado de: [agrufileceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2017.pdf](http://agrufileceuta.fefian.es/boletin/Boletines/Numero%2017.pdf).

- Reid, D. M., (1984). "The Symbolism of the Postage Stamps: A Source for the Historian", *Journal of Contemporary History*, (SAGE, London, Beverly Hills and New Delhi), Vol. 19, (1984), pp. 223-249.
- Rittwagen, G. (11.09.1929). Turismo y Filatelia. *Mundo Gráfico*. Revista Popular Ilustrada. Madrid.
- R. L. (20 de mayo de 1922). L'Exposition de Printemps. Portraits et Paysages vues de Tetouan de M. Bertuchi. *La Dépêche marrocaïne*.
- Rodríguez, M. (2001). El mundo de la filatelia. *El Faro*. Ceuta.
- Rubio, M. (1 de enero de 1925). Córdoba y el circuito nacional de excursionismo. *Diario de Córdoba*, p.1.
- Said, E. (1978). *Orientalisme. Identitat, negació i violència*. Vic: Eumo Editorial, 1991.
- Sánchez, L. A. (2006). "África en Sevilla: La exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929". *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, pp. 1045-1082.
- Santos, M. D. (2000). "Mariano Bertuchi Nieto, de Granada a Tetuán". *Mariano Bertuchi pintor de Marruecos*, pp. 55-67.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.
- Satué, E. (1999). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma.
- Satué, E. (2003). *Los años del diseño. La década Republicana (1931-1939)*. Madrid: Turner Publicaciones, S.L.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y la tipografía en el arte: Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela.
- Satué, E., (2011). *El factor del diseño en la cultura de la imagen y en la imagen de la cultura*. Madrid: Alianza Forma.
- Scott, D. (1995). *European Stamp Design. A Semiotic Approach To Designing Messages*.
- Scott, D. (2002). "The semiotics of the lieu de mémoire: The postage stamp as a site of cultural memory", *Semiótica*, 142 (1), pp. 107-204.
- Schomll, H., "La Escuela Debschitz de Munich" en Wingler H. M., ed. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid, Taurus ediciones, S.A.

- Silva, L. (2013). *Siete ciudades en África. Historias del Marruecos español*. Sevilla: Fundación J. M. Lara.
- Stoetzer, C. (1953). *Postage Stamps as Propaganda*. Washington: Public Affairs Press.
- Strauss, H. J. (1975). "Politics, Psychology and the Postage Stamp". In *The Congress Book 1975: Forty-First American Philatelic Congress*. Federalsburg: The American Philatelic Congress, pp. 157-180.
- Sureda, J. (1987). "La Edad Media. Bizancio. Islam". *Historia Universal del Arte*. Volumen III. 1987. Barcelona.: Editorial Planeta, pp. 8-230.
- Tàpies, A. (1971). *La práctica del arte*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Tàpies, A. (1982). *La realitat com a art*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Torán, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Mitre.
- Torrente, A. (1986). Introducción, en *Federico García Lorca. Dibujos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ureña, G. (1981). "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en Bonet, A. (coord.). (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-159.
- Utande, M<sup>a</sup> del C. & Utande, M. (1992). *Mariano Bertuchi y sus dibujos de la Guerra Civil Marroquí (1903 y 1908) en el Museo de la Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Segundo semestre de 1992. Número 75.
- Valderrama, F. (1956). *Historia de la acción cultural de España en Marruecos: 1912-1956*. Tetuán. Editora Marroquí.
- Valladar, F. (15 de julio de 1899). "Pintores granadinos. Mariano Bertuchi". *La Alhambra* (Granada), 37, p. 307.
- Vallina, S. (2000). "La pintura de Bertuchi. Un diario personal de luz y color". *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*.
- Venero, J. (s. f). "Realizaciones administrativas de Bertuchi". Manuscrito sin editar.
- Vial de Morla, (2 de julio 1948). Homenaje a Bertuchi. *La Vanguardia*.
- Vicente, A. (2001). "Imágenes marroquíes: el vestido femenino como factor constructor de una identidad" en Marín, M. (editora). *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*. Madrid: CSIC, pp. 355-379.



- Victoroff, D. (1980). *La publicidad y la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Villafañe, J. (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Villanova, J. L. (2012). “Los interventores del protectorado español en Marruecos: los principales agentes del desarrollo de la política colonial” en *Revista de Historia Militar*, año LVI, núm. extraordinario dedicado al Centenario del Protectorado en Marruecos. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 135-161.
- Villanueva, E. & González, R. (2006). Mariano Bertuchi, diseñador gráfico (II). *Cuad. Art. Gr.*, 2006, pp. 277-294.
- VV. AA. (1976). *Bauhaus*. Stuttgart: Institut für auslandsbeziehungen.
- Wick, R. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, pp.57-62.
- Wingler, H. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid: Taurus ediciones, S.A.
- Wijdan, A. (2007). “Tópicos sobre las musulmanas en Occidente y en su propio mundo” en *Mujeres en el espejo mediterráneo*. Barcelona: IEMed. Icaria editorial, pp. 29-35.
- Wolfzettel, F. (2005). “Relato de viaje y estructura mítica”. Romero, L. & Almarcegui (ed.). *Los libros de viajes: realidad vivida y género literario*. Universidad Internacional de Andalucía. Ediciones Akal, S. A, pp. 10-24.
- Ybarra, C. (diciembre 2002). El final del Protectorado. Descolonización. *La aventura de la historia*, año 5. Nº 50, pp. 48-53.
- Zimmermann, Y. (2003). “El arte es arte, el diseño es diseño”. Anna Calvera (ed.). *Arte¿Diseño. Nuevos capítulos de una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Zunzunegui, S. (1984). *Mirar la imagen*. Universidad del País Vasco.

### Fuente de procedencia de las imágenes.

- Figs. 5 (p. 24), 7 (p. 37), 10 (p. 43), 11 (p. 51), 325 (p. 186), 326 (p.185), 332 (p. 174), 333 (p. 182), (Pleguezuelos, J. A. (2013). *Mariano Bertuchi. Los colores de la luz*. Ceuta: Archivo General).
- Figs. 6 (p. 54), 13 (157), 133 (p. 238), 139 (p. 94), 164 (p. 142), 165 (p. 143), 185 (p. 160), 197 (p. 153), 221 (p. 147), 222 (p. 146), 223 (p. 145), 238 (p. 240), 332 (p. 102), 335 (p.110), (V.V.A.A. (2000). *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*. Barcelona: Lunweg Editores).
- Figs. 31 (p. 394), 87 (p. 355), 88 (p. 371), 155 (p. 342), (Carulla, J. (1995). *España en 1.000 carteles*. Barcelona: Postermil).
- Fig. 33 (p. 232), 245 (p.42), (*África. Revista de Tropas Coloniales*. Febrero de 1929).
- Figs. 35-36-37 (p.115), (Satué, E. (1999). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma).
- Figs. 38 (p. 12), 39 (p. 15), 188 (p. 15), 299 (p.14), 298 (p.14), 300 (p.14), 314 (p. 15), (*África. Revista de Tropas Coloniales*. Marzo, abril, junio, diciembre de 1925).
- Figs. 40 (p. 14), 213, 315 (p. 34), 317 (p.32), 318-320 (portadas), *África, Revista de Tropas Coloniales*. Enero, septiembre, junio de 1927).
- Figs. 45 (p. 37), 46 (p. 296), 47 (p. 295), 49 (p. 294), 50, (p. 297), 51 (p. 293), 52 (p. 292), 53 (p. 291), 55 (p. 301), 56 (p. 306), 90 (p. 305), (V.V.A.A. (2014). *Visite España. La memoria rescatada*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.).
- Figs. 48 (p.150), 54 (p. 151), (Eguizábal, R. (2014). *El Cartel en España*. Madrid: Ediciones Cátedra).
- Fig. 89 (p. 102), (Casal, G. & Grau, R. M. (1983). *Carteles 1800-1900. Festivo-Taurinos-Exposiciones-Turísticos*. Madrid: Erisa.).
- Fig. 96 (p. 50), (Barceló, J. L. ( 2010). *Estudio Calatayud. Fotografías y postales de Ceuta y Marruecos 1914-1990*. Ceuta).
- Figs. 108 (p. 24), 123 (p. 29), 124 (p. 30), 125 (p. 36), 127-128 (p. 33), 149 (p. 76), 150 (p. 75), 152 (p. 58), 174 (p. 1189), 175 (p. 114), (Hernández, J. L. (2013). *La emisión de Marruecos de 1928 y Mariano Bertuchi*. Barcelona: Estudios Afinet).
- Figs. 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 145, 146, 147, 148, 162, 169, 170, 171, 172, 182, 183, 247, 248, 251, 252, 255, 256, 259, (<http://www.delcampe.net/page/category/cat,-1,language,S.html>).

- Fig. 115 (p. 10), 244 (p. 5), 327 (p. 12), (*África. Revista de Tropas Coloniales*, septiembre de 1928).
- Figs. 154 (p.30), 303 (p.43), 305 (p.35), 311 (p. 30), 312 (p. 30), 313 (p. 27), 316 (p. 30), 321-323 (portadas), (*África. Revista de Tropas Coloniales*. Febrero, marzo, abril, junio, julio, diciembre de 1926).
- Fig. 172, (<http://www.filateliatalavera.com/product.aspx=16001&t=0&c=320>).
- Figs. 176 (p. 361), 179 (p. 365), 208 (p. 362), 211 (p. 365), 243 (p. 365), 246 (p. 366), (Catálogo Edifil 2015).
- Figs. 189 (p. 78), 236 (p. 73), 237 (p. 6), 242 (p. 61), (Revista *España*, año VIII núm. 28 (Dedicado a Marruecos). Madrid).
- Fig. 220 (p. 15), (V.V.A.A. (2003). *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida).
- Fig. 240 (p.153), (Ovilo, F. (1886). *La mujer marroquí: Estudio social*. Madrid).
- Fig. 262 (p. 64), (*Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. Madrid. 1992).
- Fig. 265 (p. 37), (*La Esfera*, 1925).
- Figs. 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 296, 297, (*África. Revista de Tropas coloniales*.1924-1925).
- Figs. 296 (p. 15), 297 (p. 14), 301 (p.12), 305 (p. 44), (*África. Revista de Tropas coloniales*; enero, febrero, marzo, abril de 1924. Ceuta).
- Fig. 334 (p. 20), (*Andalucía y Marruecos. Las Industrias Culturales*, nº 1. Granada: Fundación Pública Andaluza El legado andalusí).
- Los saltos en la numeración de las imágenes se deben a la omisión de aquellas que pertenecen al archivo de Don José Abad.

