

Mélanges de la Casa de Velázquez

Nouvelle série

55-2 | 2025

L'épigraphie au ^{XXI}^e siècle

Miscellannées

El cannabis y los artistas españoles: *kif*, Magreb y Orientalismo, 1860-1909

Le cannabis et les artistes espagnols : kif, Maghreb et orientalisme, 1860-1909

Cannabis and the Spanish artists: kif, Maghreb and Orientalism, 1860-1909

ALBERT ARNAVAT

p. 195-237

Resúmenes

Español Français English

Una visión del consumo y la cultura del cannabis en Marruecos entre los años 1860 y 1909 a partir de testimonios gráficos de artistas españoles —pintores, dibujantes, grabadores y fotógrafos— que reflejan la arraigada tradición de su uso en la sociedad magrebí. A partir del análisis de publicaciones especializadas en arte orientalista, así como de los fondos de las pinacotecas de los principales museos, casas de subastas y colecciones privadas, se muestra cómo las obras de estos artistas, que viajaron al Magreb y plasmaron gráficamente sus visiones personales, se convirtieron en unos importantes testimonios del consumo de cannabis —y también de opio— en el Marruecos del siglo ^{XIX} como un componente central —no anecdótico ni marginal— de esa cultura y participaron de una manera decisiva en la conformación de la imagen de la sociedad magrebí en España. Este estudio pionero también muestra la integración de la parafernalia usada para su consumo como utilizaría de un orientalismo de salón practicado por pintores que nunca viajaron al Magreb, pero que integraron esta tendencia en su obra, convertida en un recurso comercial a la moda del arte orientalista así como su influencia en la fotografía.

Une vision de la consommation et de la culture du cannabis au Maroc entre les années 1860 et 1909 à partir de témoignages graphiques d'artistes espagnols — peintres, dessinateurs, graveurs et photographes — qui reflètent la tradition profondément enracinée de son usage dans la société maghrébine. À partir de l'analyse des publications spécialisées dans l'art orientaliste, ainsi que des collections des galeries d'art des principaux musées, maisons de vente aux enchères et collections privées, il est montré comment les œuvres de ces artistes, qui ont voyagé au Maghreb et ont capturé graphiquement leurs visions personnelles, sont devenues d'importants



témoignages de la consommation de cannabis, mais aussi d'opium, dans le Maroc du XIX^e siècle comme élément central — ni anecdotique ni marginal — de cette culture et ont participé de manière décisive à façonner l'image de la société maghrébine en Espagne. Cette étude pionnière montre également l'intégration d'accessoires de consommation comme accessoires d'un orientalisme de salon pratiqué par des peintres qui n'ont jamais voyagé au Maghreb, mais qui ont intégré cette tendance dans leur œuvre, transformée en ressource commerciale à la manière de l'art orientaliste et son influence sur la photographie.

A vision of cannabis consumption and culture in Morocco between the years 1860 and 1909 based on graphic testimonies by Spanish artists—painters, drafters, engravers, and photographers—that reflect the deep-rooted tradition of its use in Maghreb society. Based on the analysis of publications specialized in orientalist art, as well as the collections of the art galleries of the main museums, auction houses and private collections, it is shown how the works of these artists, who traveled to the Maghreb and graphically captured their personal visions, became important testimonies of the consumption of cannabis, and also opium, in nineteenth-century Morocco as a central component—neither anecdotal nor marginal—of that culture and participated in a decisive way in shaping the image of the society of the Maghreb in Spain. This pioneering study also shows the integration of paraphernalia used for consumption as props of a salon orientalism practiced by painters who never traveled to the Maghreb, but who integrated this trend in their work, converted into a commercial resource in the fashion of orientalist art and its influence on photography.

Entradas del índice

Mots clés : Art orientaliste, art espagnol, cannabis, Maroc, orientalismo, peintres orientalistes espagnols

Keywords: Orientalist art, Spanish art, cannabis, Morocco, Orientalism, Spanish orientalist painters

Palabras clave: Arte orientalista, arte español, cannabis, Marruecos, orientalismo, pintores españoles orientalistas

Texto completo

«Algo, desde luego, es cierto: nada en tierras extrañas es exótico, sino el extranjero mismo».

Ernst BLOCH (1885-1977)

Una historia antigua. El cannabis en el Magreb

- 1 El uso del cannabis por parte de los humanos se remonta a tiempos prehistóricos¹. En Extremo Oriente, el cáñamo y sus derivados —marihuana, hachís, *kif*, grifa, etc.— se han utilizado desde hace miles de años. Constituyen un punto de contacto entre las poblaciones de esos territorios y los árabes, quienes lo importaron y difundieron en sus invasiones de la Edad Media. Los científicos documentaron sus efectos euforizantes y durante siglos ha sido ampliamente utilizado en países de influencia árabe-musulmana. Su uso lúdico fue redescubierto en Europa occidental en el siglo XIX como consecuencia de la colonización de África por los países imperialistas, y la droga y sus paraísos artificiales se convirtieron en signo de fantasía, escapismo y evasión orientalizada².
- 2 El cáñamo se consumía y cultivaba en el Magreb desde la Edad Media. Fue introducido a partir de las invasiones árabes a finales del siglo VII y aunque la historia de su llegada está plagada de incertezas, mitos y fabulaciones contradictorias, lo que parece cierto es que se extendió por el actual Marruecos en el siglo IX. Su cultura se implantó fuertemente en la cordillera del Rif en el siglo XV y sobre todo desde el siglo XVIII. A partir de entonces el Rif se convirtió en el «*bled du kif*», el país del *kif*. Tradicionalmente se fuma la hierba picada del cannabis con tabaco desmenuzado, una mezcla que se conoce como *kif*, del árabe *kaif*, que puede traducirse como *felicidad*



suprema, en una pipa con una pequeña cazoleta de arcilla o de cobre llamada *sebsi* y también en otros tipos de pipas. El cannabis también se utilizaba en dulces —*maajoon*— y en el té, y se tiene constancia de otros usos de carácter medicinal y religioso. Se fuma a diario, como un estimulante potente y rápido y también se fuma con narguile en círculos más cerrados y distinguidos³.

- ³ Como constató el escritor y viajero estadounidense Paul Bowles (Nueva York, 1910-Tánger, 1999), residente en Tánger por más de medio siglo, el cannabis ha desempeñado a lo largo de la historia un papel más importante en la configuración de la cultura magrebí que el alcohol en la cultura occidental. En el mundo norteafricano, la música, la literatura y ciertos aspectos de la arquitectura parecen estar relacionadas con procesos mentales dirigidos por esta planta visionaria⁴. Por eso, sorprende que prácticamente la totalidad de los estudios históricos, artísticos y antropológicos españoles dedicados a Marruecos ignoren la importancia cultural del consumo de *kif* en la sociedad magrebí. Ni lo nombran. Y, a pesar de su importancia, aún hoy en día, algunos historiadores del arte orientalista continúan considerando su consumo como anecdótico. Testimonios muy diversos explican que el consumo de *kif*, principalmente fumado, era habitual en distintos grados por todo Marruecos y en todos los grupos sociales, desde los esclavos a los sultanes. El *kif* es pues, sin lugar a duda, el enteógeno magrebí por excelencia. Y multitud de testimonios de viajeros españoles y europeos explican su consumo en el Magreb⁵. En este contexto no es de extrañar que los artistas orientalistas que viajaron al Magreb representaran en sus obras el consumo de cannabis y la parafernalia utilizada para su uso.

Los artistas viajeros y el *kif*: pinturas sobre cáñamo

- ⁴ El Oriente de muchos escritores, artistas y viajeros occidentales que con sus relatos, ensayos, representaciones pictóricas y fotográficas, etc. crean una visión contrahecha de la alteridad arabo-musulmana, conforman el fenómeno del Orientalismo. Durante el siglo XIX la pintura orientalista, dedicada a la representación del mundo musulmán, se convirtió en un género de moda en Europa y fueron diversos los artistas que viajaron a estos países. Los pioneros aprovecharon circunstancias políticas, como las campañas bélicas colonialistas en que desempeñaban la labor de cronistas pictóricos y gráficos, o misiones diplomáticas, que permitieron a los artistas introducirse en esta cultura. Como ya se ha demostrado, el orientalismo pictórico español, influido por el francés, se inscribía en el europeo y evolucionó para adaptarse a los estilos de cada época: desde el romanticismo historicista, el anecdotismo y el costumbrismo realistas hasta postulados naturalistas e impresionistas. Los introductores en la Península Ibérica fueron José María Escacena Daza (Sevilla, 1800-1858) el primer pintor español en visitar Marruecos —Tánger— en 1834, y Jenaro Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807-Madrid, 1854), sin conocer el Magreb; seguidos por Eugenio Lucas Velázquez (Madrid, 1817-1870), que quizás visitó el norte de África en 1859, y Francisco Lameyer (Puerto de Santa María, 1825-Madrid, 1877), que conoció Marruecos, Argelia y Egipto en la década de 1860⁶.
- ⁵ En Cataluña, a partir de 1847 se pintaron obras de tema oriental, algunas por el iniciador de la escuela nazarenita Claudi Lorenzale Sugrañes (Barcelona, 1815-1889), que nunca llegó a visitar el Magreb⁷. De ellos, solo Pérez Villaamil representó en una de sus obras el consumo de cannabis —al menos en las obras localizadas— pero Lorenzale fue el maestro de una generación de artistas entre los que figuran los que trataron con más profundidad el mundo magrebí, los catalanes Marià Fortuny y Josep Tapiró, que fueron los primeros peninsulares, junto a José Villegas, en representar en sus magníficas obras el consumo de cáñamo⁸, aunque ya décadas más tarde que los grandes pintores franceses orientalistas Horace Vernet (1789–1863) y Eugène Delacroix (1798–1863), que viajaron al Magreb tempranamente, en obras como, respectivamente, *El Cuentacuentos árabe* (1833) y *Mujeres de Argel en su departamento* (1834) —la



primera realizada a partir de la observación al natural y excepcional de un harén— en las que aparecen pipas —*sebsis*— y narguiles que, sin duda, influyeron fuertemente en los pintores hispanos⁹.

- 6 Los pintores orientalistas europeos, principalmente franceses —pero también alemanes, ingleses, belgas, austríacos, polacos, etc.— representaron ampliamente en sus obras a personajes fumando todo tipo de pipas en todas las situaciones y espacios posibles, principalmente en el Próximo Oriente y el Magreb, tanto hombres —en pipas de agua y *sebsis*— como mujeres, las sensuales odaliscas, casi exclusivamente en narguile. La nómina de estos pintores que representaron explícitamente el consumo de cáñamo —y opio— en sus obras es realmente muy extensa¹⁰. Por lo tanto, también en este sentido, el orientalismo pictórico español está en línea con el europeo, pero centrado en escenarios magrebíes, o indeterminados.
- 7 Las obras de los artistas —dibujantes, grabadores, pintores y fotógrafos— que viajaron al Magreb y plasmaron gráficamente sus visiones personales, se convirtieron en importantes testimonios del consumo de cannabis —y también de opio— en el siglo XIX y participaron de una manera decisiva en la conformación de la imagen de lo magrebí en la Península Ibérica y del consumo de cáñamo como un componente central —no anecdótico ni marginal— de esta cultura.

Fortuny, el maestro orientalista, un testigo fidedigno

- 8 El exitoso artista catalán Marià Fortuny Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874) es el principal responsable de la expansión del orientalismo en España, y el pintor hispánico más internacional del siglo XIX. Viajó en tres ocasiones a Marruecos, en invierno de 1860, en otoño de 1862 —con algún conocimiento de árabe y vestido con atuendos magrebíes para poder observar la vida local con mayor facilidad— y en septiembre de 1871, visitando el zoco y la medina de Tánger y de Tetuán. Experimentó tanto los horrores de la guerra como la belleza del paisaje, las gentes y la cultura de Marruecos, y más allá de sus composiciones bélicas hechas por encargo, fue el primero de los pintores hispanos en mostrar, en sus fascinantes pinturas orientalistas, el consumo de cannabis y opio en el Magreb. Y, en este caso, podemos afirmar que, en la gran mayoría de sus obras, no se trata de tópicos orientalistas sino fruto de la observación directa de la realidad. El éxito comercial y de crítica de su producción artística provocó una avalancha de pintura de tema magrebí, de variada calidad, que recorrió el país durante el último tercio del siglo XIX y se extendió hasta la primera década del siglo XX¹¹.
- 9 Ya en su obra *La Odalisca*¹² (1861), tema del primer orientalismo romántico —los franceses Ingres y Delacroix lo habían pintado hacía décadas— y quizá la única fruto puramente del tópico orientalista, aunque resignificado¹³, en la composición aparece un narguile humeante y la esclava desnuda sostiene delicadamente entre sus dedos la boquilla de la pipa, de cristal y metal, mientras un músico árabe toca un pequeño laúd. A partir de esta obra, abandonó este tema más artificial, la mujer magrebí prácticamente desaparece de su obra orientalista y comenzó a retratar solo a los marroquíes a los que tenía acceso. Así, en sus obras posteriores el consumo de cannabis y opio ya aparece como testimonio de una realidad observada, en situaciones verosímiles. En uno de los estudios preparatorios de *Fantasia árabe*¹⁴ (ca. 1865), uno de los personajes sentados fuma kif en un *sebsi*. En *Jinete árabe en Tánger*¹⁵ (1867), se presenta al personaje protagonista fumando un *sebsi* con los ojos entornados, montado en su caballo blanco. En *Marroquíes jugando con un buitres*¹⁶ (1868), un personaje que está de pie apoyado en una pared fuma kif, con un largo *sebsi* mientras observa la escena. En la obra *Amigos fieles*¹⁷ (1869) el viejo fumador narcotizado, con el torso desnudo, sentado en la calle apoyado en una pared, sostiene con una mano un gran narguile, acompañado de dos perros. En la excepcional *El vendedor de tapices*¹⁸ (1870) un personaje central fuma ostentadamente con una larga pipa, de pie en el interior del



bazar mientras observa la transacción comercial. Y en *El afilador de sables*¹⁹ (1872) uno de los personajes que espera, envuelto en una chilaba blanca y sentado en el suelo, fuma un *sebsi*. De igual manera una de las siluetas esbozadas en la acuarela *Tánger*²⁰ (ca. 1869) recostada entre el suelo y la pared, sostiene una de estas pipas. Y en *Herrador marroquí*²¹ (ca. 1863), el personaje de pie, apoyado en una columna en la penumbra, fuma en una larga pipa humeante.

Fig. 1. – Marià Fortuny, *Guardia árabe*, 1863. Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio.



10 Pero es en otras composiciones donde el artista muestra explícitamente el consumo de *kif* y opio como tema central de sus obras. Se trata de los óleos *Guardia Árabe*²² (1863), donde un imponente guerrero rifeño sentado, vestido con chilaba blanca y con cráneo rasurado y barba fuma una pipa más larga que su brazo mientras con la otra sostiene su fusil (fig. 1); *Guerreros marroquíes*²³ (1863) en el que, sentados en un diván, uno de ellos fuma una larga pipa de *kif*, y en *Guerrero árabe fumando una pipa*²⁴ (1863) el mismo personaje que en la obra anterior, en la misma posición, pero solo y representado con mayor detalle. También en sus grabados Fortuny mostró el consumo de *kif*, como en *Familia marroquí*²⁵ (1862) donde un cabileño del Rif aparece, de pie, fumando un largo *sebsi* al lado de su pequeño hijo y su joven esposa, delante de una fuente monumental (fig. 2).

Fig. 2. – Marià Fortuny, *Familia marroquí*, 1862. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.





FAMILLE MAROCAINE

- 11 Fortuny también representó fumadores de opio en Tánger en dibujos y acuarelas, lo que parece indicar que conoció de primera mano los locales dedicados a su consumo, como podemos ver en sus obras *Fumadores*²⁶ (ca. 1862) donde el personaje central aparece sentado en el suelo fumando de una larga pipa de opio; *Moro fumando la pipa*²⁷ (ca. 1862), en el que aparece un árabe cómodamente sentado en una tarima, junto con otros personajes narcotizados, exhalando una bocanada de humo con su pipa; *Fumador de opio*²⁸ (1867), donde el personaje recostado en una tarima de madera en un interior, fuma cómodamente con un humeante *chibouk* de bambú, con el brazo apoyado en una mullida almohada; y *El fumador*²⁹ (1867), donde los tres personajes sentados en una tarima de madera en un austero interior están fumando con largas pipas de opio. Estas cuatro acuarelas sin duda fueron pintadas del natural en Tánger, así como el dibujo *Fumador en pipa*³⁰ (1862). Y en el también titulado *Fumador de*



*opio*³¹ (1869), donde el personaje aparece medio recostado en el suelo, con el torso desnudo, con una gran alfombra detrás, fumando en un narguile (fig. 3).

Fig. 3. – Marià Fortuny, *El fumador de opio*, Roma, 1869. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo



- 12 Y resulta significativo que en la fiesta oriental que el pintor Georges Clairin (París, 1843-1919) organizó en su estudio para homenajear a Fortuny, Tapiró y Bernat Ferrandis Badenes (València, 1835-Málaga, 1885) cuando visitaron Tánger en 1871, corrió el vino y se fumó hachís: «El vino y la música nutren las promesas de la noche, los vapores del hachís sellan los juramentos fugitivos. Y los días que siguieron todavía resonaban los aromas y los ecos de la celebración»³². Es el único testimonio localizado del consumo de cannabis por parte de artistas españoles en Marruecos en esos años³³.

Josep Tapiró y José Villegas, del realismo etnográfico a la imaginación visionaria

- 13 Bajo el influjo de Fortuny, varios pintores fueron inspirados por la pasión orientalista y viajaron a Marruecos. Quizás el más radical fue su amigo y compatriota Josep Tapiró Baró (Reus, 1836-Tánger, 1913) que visitó Tánger y Tetuán en 1871 —acompañado de Fortuny y de Ferrandis— y a partir de 1874, empezó a pasar los inviernos en Tánger, donde estableció su residencia definitiva en 1877, hasta su muerte, viviendo en el interior de la populosa medina. Muy pronto, Tapiró fue considerado el pintor más reputado de la ciudad, y la calle de su taller se denominó Estudio Tapiró. Impregnó sus obras de un gran rigor etnológico y calidad, convirtiéndose en el acuarelista más internacional del arte catalán del siglo XIX. Desarrolló una imaginería orientalista basada en la observación minuciosa de la vida y el pueblo marroquí, y no en la fantasía, en lo que se denominó realismo etnográfico, con la voluntad de otorgar un valor de autenticidad y objetividad a la pintura orientalista³⁴.
- 14 Dada la temática de sus creaciones, muestra el consumo de *kif* y opio en algunas de sus obras. La más explícita de las localizadas es *Un atrio oriental* (ca. 1890)³⁵ —que en realidad podría llamarse *Preparando el kif*— donde el cáñamo aparece como tema central: un árabe ricamente vestido, sentado en unas almohadas en un atrio, tiene delante suyo una bandeja con unas ramitas de *kif*, un cuchillo para picarlo y un *sebsi*; y



al lado una pequeña pipa de agua. Todos los ingredientes para asegurarse un buen rato de *kaif* (fig. 4).

Fig. 4. – Josep Tapiró, *Un atrio oriental*, Tánger, ca. 1890. Colección particular.



© Christie's Images Limited.

- 15 Pero Tapiró es el gran retratista de las cofradías religiosas de Marruecos y de sus miembros destacados. Y es conocido que la mayoría de los morabitos, personajes importantes, influyentes y respetados en la sociedad marroquí, usaban el *kif*. Durante centurias y hasta pleno siglo xx, dos de las más importantes y populares, los *‘Isawa* y los *Hamadcha*, fundadas en el siglo xv y xvii, consumían preparados de cáñamo y otras sustancias como el *majún*, en sus rituales. Para intensificar sus propiedades psicoactivas se utiliza opio, belladona, daturas y el *Jduq Jmel* o *Qoqa*, que modifican sus propiedades. Y Tapiró los retrata minuciosamente en su espectacular acuarela *Fiesta ‘Isawa*³⁶ (1885), la alucinante procesión anual de esta cofradía mostrándolos en estado de paroxismo, narcotizados con cáñamo y otras drogas, entrando en la medina de Tánger, cuando pasan por delante del *fondak* del *kif*, el lugar de contratación al mayor en la ciudad norteafricana de esta sustancia de consumo cotidiano para buena parte de la población (fig. 5). La pintura es un impresionante testimonio visual de esta



tradición, con un detalle casi fotográfico, representada también por grandes pintores como Delacroix y Fortuny entre otros y descrito por varios viajeros peninsulares ochocentistas³⁷.

Fig. 5. – Josep Tapiró, *Fiesta 'Isawa, Tánger, 1885. Colección particular.*



16 Pero era para la cofradía de los *Heddawa*, seguidores del santón Sidi Heddi, numerosos en el norte del Magreb en el siglo XIX y cuya *zawiya* está situada en Beni Arouss, a no mucha distancia de Tánger, para quien el cannabis tenía una importancia crucial. Para sus miembros, el consumo de cáñamo en forma de *kif* o hachís fumado en pipa o ingerido, constituía un rito sagrado; un medio para incrementar sus facultades sensoriales y su capacidad de percepción espiritual para ayudarles a alcanzar estados extáticos. Cosían con diversos pedazos su túnica, denominada *dervala* y se dedicaban a la vida contemplativa, y eran reconocibles por su aspecto descuidado y estrafalario³⁸. Tapiró retrató a alguno de sus miembros, como en las obras *Santón Darqawía*³⁹ (ca. 1895-1900), o en la titulada *Un mendigo*⁴⁰ (ca. 1895), que en realidad muestran imponentes miembros de esta tariqa de *heddawa*.

17 También retrata, y en mayor cantidad debido al exotismo de sus atuendos, personajes *Gnawas*, miembros de cofradías místicas musulmanas de origen subsahariano caracterizadas por el uso de cantos, danzas y rituales sincréticos junto con cannabis, como medios para llegar a un trance hipnótico y por su habilidad para la curación de enfermedades nerviosas, vestidos con atuendos particulares, cuya principal característica son los elementos decorativos a base de conchas marinas. Por ejemplo, en sus obras *Parache, el bailarín*⁴¹ (ca. 1895), *Músicos gnawa*⁴² (1897), *El Santón Darqawi de Marrakech*⁴³ (ca. 1895-1900) —presentada en la Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1907—, «*Gnawa*»⁴⁴ (ca. 1895), *El morabito*⁴⁵ (ca. 1895), y *Gnawi*⁴⁶ (ca. 1895), entre las localizadas. Incluso en alguna falsificación de su obra se muestra el consumo de *kif*, como en la titulada *Escena moruna*⁴⁷ (s.f.) en la que un árabe sentado sobre un baúl al lado de su espingarda fuma un *sebsi* exageradamente adornado con pedrería.

18 Por otro lado, quizás podría sorprender que de un autor que vivió casi cuarenta años en Marruecos solo se haya localizado un par de obras costumbristas donde aparece explícitamente el consumo de *kif*, pero ello puede ser debido a que, a pesar de existir una monografía sobre el artista, la cantidad de obras orientalistas localizadas y reproducidas es muy reducida respecto a la producción del pintor, por lo que es difícil saber realmente en cuántas de sus obras mostró su consumo.

19 Junto con Fortuny, el artista hispano que más explícitamente creó escenas de consumo de cannabis fue el pintor andaluz José Villegas Cordero (Sevilla, 1844-Madrid, 1921), uno de los artistas más cotizados de su tiempo, director del Museo del Prado



entre 1901 y 1918. Amigo y admirador de Fortuny realizó dos viajes a Marruecos, en 1867-1868 —acompañado del pintor Francisco Peralta del Campo (Sevilla, 1837-Roma, 1897)— y a mediados de la década de 1870, que le inspiraron para muchos de sus cuadros posteriores⁴⁸. En su extensa obra orientalista, llena con profusión de pintoresquismo y exotismo brillante, destaca el impresionante *El sueño del hachís*⁴⁹ (ca. 1875), donde un árabe tumbado sobre un rico tapiz, narcotizado, sueña delicias y el humo del narguile dibuja el suave contorno de un cuerpo de mujer. Explícitos son también sus lienzos *Árabe recostado con pipa*⁵⁰ (1868) donde el personaje está fumando en un narguile tumbado, y las distintas versiones de la espectacular *La siesta*⁵¹ (1870) —con narguile—, y *La siesta en el harén*⁵² (1874) —con una larga pipa— (fig. 6). En ellas, el personaje aparece recostado junto a una odalisca que toca un laúd, en un ambiente de fastuosa riqueza oriental donde un enorme ramo de hierba de caña blanca que parece una nube de humo preside la composición. También en las dos versiones, casi idénticas, de *Fumador marroquí*⁵³ (1875) donde el personaje aparece recostado en un diván en un ambiente palaciego fumando extasiado con un largo *sebsi*, explosión, delirio y derroche de imaginería orientalista (fig. 7). Todas ellas casi capaces de transmitir el efecto embriagador que muestran sentir sus narcotizados personajes, ya sea por el efecto del kif o del opio. En *La Favorita*⁵⁴ (1878) el personaje masculino fuma un *sebsi*, mientras habla relajadamente con su acompañante femenina, recostados en una amplia otomana. En *Plática amorosa*⁵⁵ (ca. 1880) destaca el larguísimo tubo del narguile que cruza en diagonal buena parte de la acuarela. Todas ellas, pero, visualmente alejadas de lo que debía ser la realidad marroquí. Mas realistas parecen *Fumador moro*⁵⁶ (ca. 1880), con el personaje apoyado en una pared fumando un largo *sebsi*; y *El mercader de babuchas en Marruecos*⁵⁷ (1872) en el interior de una tienda, lleno de colores y de detalles, aparece un personaje de raza negra sentado en una alfombra apoyado en una pared, fumando una humeante pipa de agua, sentado detrás de un gran narguile, mientras un comerciante con turbante atiende a un cliente sentado en un diván. O *Un armero marroquí*⁵⁸ (1878), donde uno de los personajes fuma un largo y humeante *sebsi* sentado detrás del mostrador. Toda una colección de magníficas obras dedicadas al consumo de cannabis en el Magreb.

FIG. 6. – José Villegas, *La siesta en el harén*, 1874. Colección particular.





FIG. 7. – José Villegas, *Fumador marroquí*, 1875. Colección particular.





La humeante moda orientalista

20 Siguiendo la estela exitosa de Fortuny otros destacados pintores se lanzan a la moda orientalista, viajan al Magreb y reflejan en sus obras personajes árabes fumando *kif* en pipas. Entre ellos, Ricardo Madrazo Garreta (Madrid, 1852-1917), influido fuertemente por su admirado amigo y cuñado Fortuny, tanto por la técnica preciosista como por los



temas que le encuadran en el grupo de los pintores orientalistas. Viajó a Marruecos, acompañado por Tapiró en 1874 y en 1877 volvió a Tánger en su compañía, al que visitó posteriormente en varias ocasiones. Entre sus pinturas orientalistas localizadas destaca *Un cuento en un cementerio marroquí* (ca. 1879)⁵⁹, con un fumador de kif apoyado en una sepultura, escuchando la narración del cuentacuentos. En una versión muy parecida, titulada *El Predicador*⁶⁰ (1905), pintada mucho después de su estancia en Marruecos, y que en realidad es también un cuentacuentos, el fumador de kif ha pasado a una posición menos destacada, sosteniendo el *sebsi* y un fusil, manteniéndose los otros elementos de la composición.

21 También el pintor Josep Benlliure Gil (València, 1855-1937) viajó al Magreb; a Tánger y Tetuán en Marruecos, a Túnez y a Argelia en 1887-1888 y 1897. Pintó a lo largo de su exitosa carrera numerosos cuadros de carácter oriental, influido por Fortuny, a cuyos temas se aproximaba con distintas perspectivas, desde la más naturalista hasta aquella anecdótica. Por ejemplo, en las tres diferentes versiones y en el boceto preparatorio de su óleo titulado *Café moro* o *Interior de café tunecino*⁶¹ (ca. 1894-1895) muestra las actividades y ambiente del principal centro de la vida social cotidiana masculina magrebí. En ellos, tres personajes con chilaba y turbante aspiran absortos sendas pipas de kif, rodeados de músicos y hombres que conversan o beben té en un ambiente relajado⁶². Son obras luminosas y caracterizadas por pinceladas sueltas, que transportan al espectador a una velada musical en uno de esos cafés. Benlliure también retrata frontalmente el consumo de kif en la obra *Árabe*⁶³ (1905), un retrato de medio cuerpo de un marroquí sonriente, con chilaba y turbante, fumando en un *sebsi*.

22 El pintor español Eugenio Álvarez Dumont (Túnez, 1864-Buenos Aires, 1927), especializado en temas de guerra y costumbristas, viajó a Tánger en compañía de su hermano César (Portugal, 1866-Marbella, 1945) en 1898 y allí pintó diversos temas orientalistas, como *Mujer marroquí*⁶⁴ (1898), una idealizada y narcotizada joven, con atuendo rifeño, sentada entre almohadas en un interior sosteniendo una gran pipa humeante, junto a una taza de café, con una relajada expresión de adormecida felicidad, en un tópico orientalista. César, pintor de historia que cultivó también temas costumbristas, pintura decorativa e ilustración, pintó allí diversos temas orientalistas, como *La Favorita*⁶⁵ (1898), donde esta aparece en el regazo del «sultán» que sostiene un *sebsi* humeante, en un mullido interior, aunque es improbable que presenciara la escena, fruto de los tópicos orientalistas. Ilustró el libro *Cuentos de las mil y una noches* (1903), donde en algunos dibujos aparecen personajes con pipas humeantes.

23 El artista andaluz José Gallegos Arnosa (Jerez de la Frontera, 1857-Anzio, 1917) formó parte de la colonia de pintores españoles en Roma, encabezada en esos años por su amigo José Villegas, donde recibió influencia de la obra de Fortuny a quien admiraba. Viajó con su colega y amigo Salvador Sánchez a Túnez y Marruecos en 1879, donde empieza a realizar obras orientalistas, numerosas escenas de Tánger en una pintura costumbrista magrebí, combinando el preciosismo con toques impresionistas. En algunas de sus obras orientalistas, como *Guardián fumando un narguile*⁶⁶ (1884), aparece el consumo de kif utilizando otro de los tópicos del imaginario orientalista, con un guardián narcotizado, *mfkin*.

24 Salvador Sánchez Barbudo (Jerez de la Frontera, 1857-Roma, 1917) amigo y discípulo de José Villegas, viajó con su colega y amigo José Gallegos a Túnez y Marruecos en 1879, donde se inspiró para la creación de obras orientalistas, como *Mercado Árabe*⁶⁷ (ca. 1880) donde, entre los productos expuestos para la venta, aparece en primer plano un narguile.

25 Enric Simonet Lombardo (València, 1866-Madrid, 1927) pintor e ilustrador, marchó a Roma como pensionado, visitó París y en 1890 recorrió varios países del Mediterráneo, como Palestina, donde pintó *Fumadero de Jerusalén*⁶⁸ (1890) en el que varios personajes están fumando en narguile o en pipas. En 1889 viajó por primera vez a Marruecos visitando Tánger y Tetuán y en 1893 y 1894 como corresponsal e ilustrador gráfico de la Guerra de Melilla para la revista madrileña *La Ilustración Española y Americana* y volvió otras más en 1910 y años posteriores para inspirarse para nuevas composiciones de ambiente orientalista. Marruecos se convirtió en su lugar de



referencia para captar ambientes, situaciones y personajes que fueran fuentes para sus exitosos cuadros orientalistas⁶⁹. En varias de sus obras capta frontalmente el consumo de *kif*, como en *Fumando shisha en la tetería*⁷⁰ (1892) donde tres de los personajes con chilabas y turbantes cómodamente sentados fuman en sendos narguiles humeantes en el interior del alfombrado local. Y también en *El barbero del zoco*⁷¹ (1897), aunque no sea el tema central de la obra, cuatro de los personajes, sentados y de pie, fuman en *sebsi* o narguile —que también aparecen expuestas en un mostrador donde las preparan—, mientras conversan relajadamente esperando su turno para ser afeitados, en un patio de la medina.

26 Otros pintores que viajaron al Magreb pintaron ocasionalmente obras que reflejan el consumo de cáñamo, como José Moreno Carbonero (Málaga, 1860-Madrid, 1942), uno de los últimos grandes pintores de historia del siglo XIX, discípulo de Bernat Ferrandis, quien lo llevó de viaje a Marruecos donde empezó a pintar escenas orientalistas inspiradas en Fortuny. En algunas de ellas como *Rifeño fumando*⁷² (ca. 1895) o *El fumador de kif*⁷³ (ca. 1895) sus personajes aparecen consumiendo cannabis en *sebsi* o en narguile, siendo el tema central de sus obras.

27 José Cala Moya (Jerez de la Frontera, 1850-1891), pintor, viajó a Marruecos donde visitó Tetuán y Tánger en la década de 1880 creando obras preciosistas totalmente idealizadas con tópicos recurrentes y la presencia de narguiles en lujosos interiores, como *El pachá y sus favoritas*⁷⁴ (1878) y *Encantador de serpientes en el harem*⁷⁵ (1881), del que pintó varias versiones, idénticas al cuadro del mismo nombre, de su coetáneo italiano Francesco Coleman (Roma, 1851-1918).

28 El pintor Josep Navarro Llorens (València, 1867-1923), admirador de Fortuny, viajó a Marruecos en su juventud y produjo numerosa obra pictórica de temática orientalista. En alguna de ellas refleja el consumo de cannabis, como en su óleo *En el jardín*⁷⁶ (1903), que muestra dos hombres con chilaba junto a una mujer desnuda, al estilo de las odaliscas, tendidos sobre una piel de leona en la que aparece una delicada pipa de agua en el centro, en una conjunción exagerada de tópicos orientalistas de moda, pero alejados de la realidad magrebí que nos muestra la extensión de esta moda hasta los primeros años del siglo XX, cuando ya declinaba su éxito comercial y de crítica. Un ejemplo de que el haber viajado al Magreb no implicaba necesariamente que su obra reflejara la realidad de esa sociedad⁷⁷.

29 Finalmente, Mariano Bertuchi Nieto (Granada, 1884-Tetuán, 1955) fue el pintor español que desarrolló la parte más relevante de su carrera profesional bajo el Protectorado español de Marruecos, del que se le considera el pintor por antonomasia y el responsable de fijar la imagen de Marruecos en España a partir de mediados del siglo XX. Pero el contacto de Bertuchi con Marruecos empieza más de una década antes, cuando en las navidades de 1898, con solo 14 años, visitó el norte de África por primera vez invitado a Tánger por su amigo Aníbal Rinaldi (Damasco, 1829-Tánger, 1923) —interprete del general O'Donnell en la Guerra de África de 1860— tomando contacto con un paisaje y una gente que sería la continua fuente de inspiración de su obra y su vida. El resultado de esta primera estancia africana fueron varias obras entre ellas la titulada *En el zoco*⁷⁸ (Tánger, 1899), en un estilo de romanticismo orientalista donde se refleja el consumo de cáñamo: uno de los vendedores, de tez oscura sentado sobre unas tablas, sostiene en la mano una pipa de *kif*, un *sebsi*, mientras habla con unas compradoras rifeñas, con un vaso de té al lado. Durante el verano de 1900 regresó a Tánger, así como en 1902-1903, y en 1908 se trasladó a Melilla y recorrió parte del país. Trabajó para el Protectorado español de Marruecos del que a partir de 1928 fue nombrado jefe de los Servicios de Bellas Artes y Artes Indígenas, estableciéndose en la capital de la zona española, Tetuán, en 1930, permaneciendo allí hasta su muerte. Es interesante destacar que en toda su extensa obra bajo el Protectorado ya no volvió a plasmar el consumo de *kif*, quizás en un intento de invisibilizar esa costumbre «poco española» de sus habitantes⁷⁹.

30 A pesar de las guerras y conflictos habidos entre de España y Marruecos a lo largo de este período, entre la Guerra de África y la constitución del Protectorado español, la línea pictórica iniciada por Fortuny al contactar con el mundo marroquí, su visión



cotidiana del mismo, se constituyó también en elemento fundamental para la imagen que de dicho país continuarían después pintores como Tapiró y Bertuchi, pilares de una visión de Marruecos «libre de prejuicios atávicos, real y a la vez, atractiva, llena de color, de luz y de simpatía»⁸⁰.

Orientalistas «de salón»

- 31 La influencia de Fortuny, junto con la moda del orientalismo europeo, principalmente francés, llevó a otros pintores hispanos, decenas de ellos, a recrear temas de exotismo orientalista, sin haber viajado nunca a Marruecos ni a ningún otro país oriental, lo cual no fue un impedimento, en algunos casos, para la realización de impresionantes cuadros orientalistas, gracias a las fotografías, grabados y objetos diversos provenientes de esos países junto a las narraciones de viajeros. Y también en estas obras asoma el consumo de cáñamo. Este orientalismo, que se ha denominado «de salón», fue especialmente fructífero en el último cuarto del siglo XIX. Respondía a la moda y aprovechaba la expansión económica de los primeros años de la Restauración, con un aumento de la demanda de bienes suntuarios, que consolidó el mercado artístico en España⁸¹.
- 32 Un orientalismo de salón pintando escenas magrebíes de consumo de *kif* sin haber pisado nunca tierra musulmana, que el propio Fortuny había criticado públicamente, con su creciente preocupación con cuestiones de autenticidad, negándose a participar en un concurso de pintura sobre la Guerra de África, organizado por el duque de Fernán Núñez, ya que la mayoría de los artistas nunca habían estado en Marruecos⁸². Un recuerdo imaginado de los paraísos artificiales de Oriente, donde el consumo de cannabis se ha convertido en un tópico estereotipado y los útiles para su consumo están integrados ya en el repertorio habitual de la imaginería orientalista al muy uso⁸³. La mayoría de ellos representaron escenas de interiores con algún jeque, esclava, bailarina u odalisca, o ficticios y sensuales harenes poblados de bellas mujeres y un «sultán», cafés «*moros*» frecuentados por hombres ociosos, fumadores de *kif*, opio o hachís en algún tipo de pipa más o menos ostentosa, sentados, recostados o yacientes; de exteriores con algún vendedor, contador de cuentos, guardia, o músico. Todo ello más fantasioso que real, apoyado en una imaginería de grabados de revistas ilustradas, pero lejos de la realidad cotidiana marroquí⁸⁴. Sus producciones eran tópicas, basadas en la imaginación y en los estereotipos que pedía el mercado de arte del momento, convirtiendo el orientalismo magrebí en una receta de éxito comercial. Así, la mayoría de estos cuadros son composiciones de estudio que responden a los clichés y estereotipos creados por los pintores orientalistas franceses, del que el orientalismo hispánico es deudor, y no a la propia vivencia de los artistas. A pesar de ello, en alguno de estos autores si se pueden encontrar creaciones de carácter verosímil y realista basadas en material fotográfico coetáneo.
- 33 Esta «*moromanía de estudio*», como se ha denominado esta corriente⁸⁵, afectó también a artistas hispanos de innegable calidad artística. Por ejemplo, entre los más cotizados, Tomàs Moragas Torras (Girona, 1837-Barcelona, 1906), que en Roma tuvo por compañeros a Tapiró, Agrasot y Fortuny, de quien se hizo amigo y donde se despertó su interés por las representaciones orientalistas. Practicó en su pintura esta temática siguiendo la estética de Fortuny, con quien planeó viajar al Magreb, pero el viaje nunca llegó a realizarse. Eso no le impidió que varias de sus obras de inspiración magrebí, vendidas principalmente en el mercado anglosajón, muestren personajes fumando *kif*, como en la tópica e idealizada *La pipa de narguile*⁸⁶ (1876) que nos muestra un árabe reclinado en una otomana, con una suntuosa alfombra de piel de leopardo, fumando de una larga pipa —no un narguile— mientras escucha un músico, en un lujoso interior oriental. Mas realistas, reflejando escenas de la vida cotidiana magrebí, son *Calle árabe*⁸⁷ (1880), y *Calle de Tánger*⁸⁸ (1880 y 1881), donde algunos de los personajes aparecen fumando *kif*. También en las diversas versiones de *Café árabe*⁸⁹ (1891 y 1892), varios de los clientes fuman sendas pipas de *kif*. Y explícitamente, como



tema central, en la acuarela *Árabe fumando*⁹⁰ (1890), publicada en la portada de la revista *Álbum Salón* (Barcelona, 1906), que muestra al personaje sentado en un interior con profusa decoración, con los ojos entornados, expirando una bocanada de humo, con una larga pipa humeante apoyada en el suelo (fig. 8).

Fig. 8. – Tomàs Moragas, *Árabe fumando*, 1890. *Álbum Salón*, Barcelona, 1906.



34 Destaca también Antoni Fabrès Costa (Barcelona, 1854-Roma, 1938) amigo de Tapiró y de Fortuny, de quién asimiló la visión de las figuras orientales, tal y como hicieron otros pintores catalanes de la época. De un virtuosismo brillante, se recrea con numerosos temas orientalistas, en varios de los cuales se aprecia el consumo de cannabis, como en las múltiples versiones de *La favorita*⁹¹, en óleo y en acuarela, donde el «sultán» usa un espléndido narguile mientras acaricia la cabeza de la joven, reclinados en una otomana en un lujoso interior, con prácticamente la misma composición que *En el harén*⁹² (ca. 1879). O en la acuarela *Leyendo las noticias*⁹³ (ca. 1880), el «sultán» fuma un ostentoso narguile humeante, que ocupa un lateral en primer plano, mientras lee unos pergaminos y escucha la música del laúd que toca su acompañante femenina. En el inacabado *El descanso del guerrero*⁹⁴ (1878), un narguile ocupa un lateral de la composición, como en la acuarela *Soberbia y humildad*⁹⁵ (1886), una escena imaginaria en un lujoso interior oriental y *En la tienda de antigüedades* (ca.



1880). También en *Músicos en la entrada del palacio*⁹⁶ (1881), entre los enseres del viejo músico aparece un *sebsi*⁹⁷. Todas ellas deudoras de los tópicos orientalistas donde el consumo de cannabis es un elemento recurrente.

35 Otro gran artista, Francesc Masriera Manovens (Barcelona, 1842-1902), que produjo obras con un ambiente sofisticado y decadente, en consonancia con los gustos de la época, pintó varios óleos orientalistas con humeantes narguiles y odaliscas narcotizadas bajo los efectos del cannabis. Destacan las diferentes versiones de su *Odalisca*⁹⁸ (1889 y 1896) e *Interior con Odalisca*⁹⁹ (1896), prácticamente con los mismos elementos y la misma composición de la que había pintado en 1889, una chica extasiada, con la blusa desabrochada mostrando los senos, con un fuerte componente erótico, recostada en una otomana con mullidas almohadas, en un interior lujoso, con un incensario humeante y un narguile a sus pies.

36 Incluso los artistas de escasa obra orientalista no dejaron de pintar en sus lienzos de inspiración orientalista temas relacionados con el consumo de cannabis. Entre estos destacan, José Etxenagusía Errazquin (Fuenterrabía, 1844-Roma, 1912), Climent Pujol de Guastavino (Olesa de Montserrat, ca. 1850-ca. 1910), Juan Giménez Martín (Adanero, Ávila, 1855-Madrid, 1901), Ricardo Villegas Cordero (Sevilla, 1849-1896), Rafael Senet Pérez (Sevilla, 1856-1926) y Leopold Roca Furnó (Barcelona, 1845-1934) que explícitamente en el óleo *Árabe fumando la pipa de hachís*¹⁰⁰ (ca. 1880) muestra un hombre vestido a la usanza rifeña fumando y que expira una calada vaporosa de entre sus labios. En muchas de sus obras, a pesar de la nota orientalista de la vestimenta y los objetos que pueblan las pinturas, donde no podía faltar un narguile o algún otro tipo de pipa, estas se perciben como una «pose» o decorado de estudio en la que el atuendo y los objetos han sido presentados expresamente por el pintor, para evocar un exotismo comercialmente exitoso. Como escribió poéticamente Lily Litvak, «fragancias que entorpecen la razón, adormecen y embotan los sentidos y trasladan al mundo de la ensoñación, como el eterno compañero de Oriente, el kif». Un Oriente «sembrado por todas partes de soñadores fumando sentados ante narguiles»¹⁰¹.

Kaif: somnolencia, inmovilidad y kif

37 Otro de los tópicos recurrentes de la visión orientalista sobre la sociedad árabe musulmana es el de la inmovilidad, somnolencia y letargo, cuando no indolencia, asociados al consumo habitual de kif. La pasividad de los individuos de esta sociedad responde a lo que se conoce como *kaif*, definido muy bien por el explorador orientalista inglés Richard Francis Burton (1821-1890) cuando escribe: «Esto es el árabe *kaif*: saborear nuestra existencia animal; disfrutar pasivamente de los sentidos y basta; una languidez placentera, una tranquilidad ensoñadora»¹⁰². Fortuny fue el pintor del siglo XIX que mejor plasmó visualmente este estado de inmovilidad, de pasividad, y varias de sus obras reflejan la magia del *kaif*, como su acuarela *Moro de Tánger*¹⁰³ (1869), un marroquí «*mfkin*», narcotizado, absolutamente relajado bajo los efectos del cáñamo. En este sentido el escritor, pintor y crítico Charles Iriarte (París, 1832-1898), que conoció a Fortuny en su primer viaje a Marruecos, elogiaba su capacidad para captar «los gestos decrépitos de los árabes sentados al sol, su fisonomía somnolienta y grave, su aspecto contemplativo de faquir, que flota entre el sueño, la ensoñación y la reflexión»¹⁰⁴.

38 Francisco Lameyer, uno de los introductores del Orientalismo en España, reflejó en algunas de sus obras ese estado de placidez, como en *Interior con moros*¹⁰⁵ (ca. 1870), donde los personajes parecen disfrutar de una apacible velada mientras escuchan música sentados relajadamente. También Francesc Masriera consigue transmitir este estado de relajación absoluta en varias de sus obras tituladas *Odalisca*, aunque en este caso es claramente fruto de la visión orientalizada, llena de sensualidad comercial. En la misma orientación, llevada al extremo, Maximino Peña Muñoz (Salduero, 1863-Madrid, 1940), nos muestra *Una Odalisca*¹⁰⁶ (ca. 1893) totalmente desmadejada mostrando los senos bajo los efectos del humeante narguile (fig. 9). Y Emili Sala Francés (Alcoi, 1850-Madrid, 1910), en *Fumador de kif*¹⁰⁷ (1876) (fig.10), proclama su pasión por lo oriental



y en el lienzo muestra a un árabe que yace en el suelo extasiado junto a su pipa, dándonos a entender los potentes efectos de esta droga, sorprendentemente idéntico al denominado *Fumador de opio*¹⁰⁸ (1872) pintado unos años antes, que indica la popularidad comercial del tema.

Fig. 9. – Maximino Peña y Muñoz, *Una Odalisca*, Grabado de Tomás Carlos Capuz. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1893



Fig. 10. – Emili Sala, *El fumador de kif*, Madrid, 1876. Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante



39 Y como culminación, Antoni Ribas Oliver (Palma de Mallorca, 1845-1911), conocido como Antonio Rivas, admirador de Fortuny, pintó en muchas ocasiones, casi obsesivamente, escenas de *kaif* ambientadas en imaginarios harenes. Después de participar en la Exposición de Bellas Artes de Argel de 1880, realizó una extensa obra orientalista, exageradamente llena de tópicos al uso, con sensuales odaliscas semidesnudas reposando relajadas con narguiles, o acompañadas de «sultanes» fumando pipas, en lujosos interiores orientales, con un tratamiento detallado y preciosista. Entre otras cabe destacar *Mujeres en interior árabe*¹⁰⁹ (ca. 1880), *El harén*¹¹⁰ (1884), *Guardianes*¹¹¹ (ca. 1885), *La Odalisca*¹¹² (ca. 1885), *En el harén*¹¹³ (ca. 1885), *Belleza del harén*¹¹⁴ (ca. 1885), *Odalisca*¹¹⁵ (ca. 1885), *Fumando en el harén*¹¹⁶ (ca. 1885), *Fumadora de narguile y música*¹¹⁷ (ca. 1885), *La bailarina del harén*¹¹⁸ (ca. 1885), *Belleza del harén*¹¹⁹ (1886), entre otras¹²⁰. Y en *Serenata de ensueño*¹²¹ (1886) y *Canción de harén*¹²² (1890) muestra un «sultán» en estado de *kaif* dormido con la boquilla del narguile en la mano, soñando extasiado con una veintena de huríes cantándole.



El testimonio cannábico de ilustradores

- 40 La etnografía y el exotismo se mezclan en una «fascinación marroquí» y en las revistas y libros sobre Marruecos y el mundo árabe en general, las ilustraciones testimonian el uso placentero de cáñamo. Las revistas ilustradas publicadas en España durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX fueron una fuente importante de transmisión de ideas y las ilustraciones contribuyeron a configurar un catálogo visual del mundo y, junto con los diarios, fueron el principal cauce de difusión de la cultura. Muchos de los artistas orientalistas más relevantes —grabadores, dibujantes, pintores y fotógrafos—, publicaron en ellas contribuyendo de manera decisiva a configurar una concepción del mundo, un conjunto de valores, donde la imagen tuvo un papel fundamental. Una visión idealizada, romántica y sensual de Oriente, construida desde Europa¹²³.
- 41 Las costumbres orientales despertaron un gran interés entre los colaboradores de la mayoría de las revistas ilustradas hispanas del siglo XIX, y el consumo de opio y cáñamo aparecen asiduamente en estas exitosas publicaciones. Las primeras ilustraciones localizadas son «*Café árabe*» del dibujante y litógrafo Vicente Urrabieta Ortiz (Bilbao, 1813-1879), considerado un clásico de la ilustración romántica, que muestra cuatro hombres fumando en pipa y narguile mientras se deleitan con una bailarina y sus acompañantes, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* (1848)¹²⁴, y la titulada «*Tipos de las poblaciones indígenas de Argelia*» (*La Ilustración*, 1849) en la que en entre un grupo de hombres, un «Caballero árabe» y un «Judío joven» sostienen largas pipas, usadas para fumar kif¹²⁵.
- 42 También se nos muestra el consumo de cáñamo en la caricatura satírica política, tan de moda en el siglo XIX. Un buen ejemplo lo constituye la litografía de Eusebi Planas Franquesa (Barcelona, 1833-1897) «*El sueño de un cadete*», en la pionera revista satírica africanista barcelonesa *El Cañón Rayado* (1859) nacida con el ardor patriótico provocado por la Guerra de África, donde se combinan los placeres de un soldado español que fuma un narguile junto a tres huríes, mientras en el suelo unos marroquíes se afanan sumisos a encenderle la pipa para fumar. Del mismo autor, «*Fátima en el baño*» (1860), publicada en la misma revista, nos la muestra desnuda y extasiada por el humo de un incensario, cuidada y agasajada por cuatro mujeres, mientras un personaje masculino, el sultán, las observa lascivamente desde una ventana.
- 43 En diciembre de 1893, durante las hostilidades conocidas como la Primera Guerra del Rif, contra las cabilas que rodeaban Melilla, el exitoso semanario catalán *La Campana de Gràcia*, publicó la ilustración «*¡Melilla!! Fi d'Any ¡Quina vergonya!*» donde un marroquí fuma tranquilamente una humeante pipa de kif, con el lema «*passa temps*», sentado en una montaña de «*Notas [diplomáticas]*» mientras un soldado español enojado lo observa sentado sobre un león que llora, en una crítica a las delegaciones rifeñas con propuestas para entablar falsas negociaciones de paz, que veían solo como tácticas para ganar tiempo¹²⁶.
- 44 También en la del ilustrador Joaquim Xaudaró Echauz (Filipinas, 1872-Madrid, 1933), «*Rescate de los cautivos españoles*» (1901) (fig. 11), que nos muestra el presidente de gobierno español Práxedes Mateo Sagasta, vestido de árabe, indolentemente tumbado en un diván, fumando de un narguile, rodeado de expedientes gubernamentales con telarañas, referente al rescate de los cautivos españoles en Marruecos, con el texto: «D. Práxedes.— Lo que a mí me saca de mis casillas en esta cuestión, es la informalidad de los políticos marroquíes. Son unos marrulleros: ofrecen mucho y no cumplen nada», en irónica referencia a su propia lentitud e incapacidad de gobierno¹²⁷.

FIG. 11. – Joaquim Xauradó, «Rescate de los cautivos españoles», *Blanco y Negro*, Madrid, 1901





45 El dibujante humorístico, ilustrador e ingeniero Gaietà Cornet Palau (Barcelona, 1878–1945), colaborador de publicaciones periódicas satíricas catalanas, publicó en la portada del catalanista *iCu-Cut!* (1903) «*La victoria del Sultà o el triomf de la civilisació*», donde el Sultán de Marruecos aparece sentado, fumando una pipa, rodeado de trozos de cadáveres y cajas de dinamita, conversando con un militar británico¹²⁸. Pocos años más tarde, en 1906, fecha de la apertura de la Conferencia de Algeciras por su presidente Juan Manuel Sánchez y Gutiérrez de Castro, ministro de Estado, la revista satírica madrileña *Gedeón*, publicaba su caricatura fumando de un narguile con un texto, con estos deseos: «¡Qué se aguce el quinqué / y al fumar su narguilé / llame a los otros de tú...!», invocándolo a defender los intereses españoles¹²⁹.

46 Respecto a la ilustración de libros, durante la Guerra de África Charles Iriarte enrolado en el ejército español como reportero, ilustra su volumen *Recuerdos de la Guerra de África. Bajo la tienda* (1862), con grabados tan explícitos como «*Tipo de moro campesino*» de Gustave Boulanger (París, 1824-1888) donde un hombre rifeño sentado bajo un árbol fuma kif en un largo sebsi, y «*Un café moro en Tetuán*», de A. Pastul, donde los personajes fuman con largas pipas de opio, sentados en una tarima en un destartalado café. También en *Diario de un testigo de la Guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón (Guadix, 1833-Madrid, 1891), uno de los grabados muestra un fumador de kif, con una larga pipa, en el primer plano del *fondak* de Tetuán. Años más tarde, el ilustrador y caricaturista Ángel Gutiérrez Pons, conocido como Ángel Pons, ilustraba el libro de José Ortega *Viajes de un cronista* (1892) con dos dibujos de marroquíes fumando humeantes pipas de kif. Y el anónimo ilustrador que firmaba como «Rikero», ilustraba la novela de Isaac Muñoz *Los ojos de Astarté* (1911) con una escena de una bailarina con un grupo de hombres fumando en pipa, en un lujoso interior.

Fotografía y Orientalismo: el testimonio fotográfico del consumo de cannabis en Marruecos (1860-1912)

47 Tampoco la fotografía se escapó del fenómeno orientalista. Fotógrafos peninsulares trabajaron en Marruecos a partir de la Guerra de África de 1859-1860, y Pedro A. de Alarcón afirma con orgullo que fue el primero en llevar una cámara a Marruecos, contratando al fotógrafo Enrique Facio Fialo (Málaga, 1833-1897)¹³⁰. Pero la imagen fotográfica más antigua de consumo de kif en Marruecos fue tomada por el militar José Requena López (Córdoba, 1820-Toledo, 1899). Forma parte del lujoso álbum de



retratos en formato de *carte de visite* con «*Trajes y costumbres de Tetuán*» [1860] que realizó para la reina Isabel II. Un retrato de grupo con cinco varones marroquíes, posando, mirando a la cámara, en el que el personaje central, de pie, sostiene un largo *sebsi*¹³¹ (Fig. 12).

48 A partir de la década de 1870 existieron estudios fotográficos en Ceuta, Melilla, Tetuán y Tánger¹³², pero en muy pocas de sus imágenes se aprecia, de refilón, el consumo de *kif*, ya que en esos años no era fácil que los magrebís se dejaran fotografiar de cerca¹³³. Destaca la obra del fotógrafo Antonio Cavilla (Gibraltar, 1867-Tánger 1908), quizás el mejor de esa época en Marruecos, que en 1885 abrió su estudio fotográfico en Tánger, donde trabajó hasta su muerte. Retrató la vida de la ciudad y sus habitantes y de otras poblaciones marroquíes e hizo impresionantes retratos de miembros de cofradías, como los *heddawa*, y los *gnawa* consumidores de cannabis. Y en algunas de sus imágenes aparece el consumo de *kif*, como en la titulada *Soldados de la Corte del Sultán* (ca. 1890), un testimonio de su uso entre los soldados marroquíes¹³⁴. Ya en las primeras décadas del siglo xx, se editan en España —siguiendo la moda francesa— tarjetas postales fotográficas que muestran abiertamente su consumo, como la editada por Lucien Roisin (París, 1884-Barcelona, 1943), «*Tetuán. El vendedor de pan*», en la que el primer plano es ocupado por un fumador de *kif* sentado tranquilamente al lado de los panes expuestos para la venta¹³⁵.

FIG. 12. – José Requena, «*Trajes y costumbres de Tetuán*», Álbum de fotografías [1860]. Núm. Inv. 1113305 Archivo General de Palacio.





© Patrimonio Nacional, Madrid.

49 Además, la fotografía fue usada por los pintores orientalistas como boceto para la realización de sus cuadros. Pintar grandes lienzos durante los viajes no era fácil debido a las reticencias de los magrebíes que veían a los pintores como personajes extraños, los problemas propios del viaje y la imposibilidad de pintar del natural lugares prohibidos pero muy iconográficos para la pintura orientalista como interiores de mezquitas, baños turcos o harenes. Los pintores viajeros se dedicaban más frecuentemente a realizar composiciones abocetadas con tinta, acuarela o lápiz de una manera rápida para captar una idea¹³⁶.

50 En Andalucía, en la Granada de finales del siglo XIX, apareció un nuevo tipo de comercio fotográfico enfocado al visitante y turista, y por primera vez en la historia de la fotografía española se observan unas aplicaciones comerciales de carácter netamente orientalista. Fue protagonizado por los fotógrafos Rafael Garzón Rodríguez (Granada, 1863-1923) y Rafael Señán González (Ciudad Real, 1864-Granada, 1911) a los que se unió poco después Abelardo Linares García (Granada, 1870-1936), con un gran éxito comercial. Empezaron fotografiando turistas en la Alhambra de Granada, pero pronto establecieron sus propios estudios. Fueron los pioneros de la fotografía orientalista de estudio en España, a partir de 1888, realizando un orientalismo escenificado como ya



hizo, entre otros, el famoso fotógrafo británico Roger Fenton (1819-1869) en 1858. Y, como no, entre el atrezo de todos ellos figuraban narguiles y otros tipos de pipas, utilizados simbólicamente por sus clientes disfrazados de árabes. Esta nueva y original modalidad fotográfica de estudio consistía en fotografiar a los visitantes disfrazados con vestimenta y atuendos árabes, en unos patios preparados a propósito repletos de detalles decorativos y arquitectónicos al estilo morisco de la Alhambra, con la combinación de elementos constructivos y fondos pintados con una perspectiva que en la fotografía reproducida resultaba de gran veracidad. Y les funcionó muy bien, hasta el punto de que abrieron delegaciones junto a la Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla y la catedral de Toledo. Garzón, que había viajado a Tánger donde compraba los narguiles, en su galería «El Kalifa de Al-Ándalus» fue quizás el iniciador. Señán, que también viajó a Tánger, en su estudio «La Gran Mezquita de Boabdil», y juntos de 1899 a 1904, en el «Patio árabe del Kadí». Igualmente, Linares que también empezó en su estudio en la calle Alhambra en Granada, su propio patio árabe, que reproducirá en sus estudios de Sevilla y Toledo. Además, creó una especie de franquicia con locales similares en algunas de las principales ciudades españolas (Granada, Toledo, Madrid, Málaga, Palma de Mallorca, Barcelona, Las Palmas de Gran Canaria y Sevilla) dedicados a ofrecer estos productos orientalizados a sus clientes que «se hacen fotografiar al lado de su bella sultana recostados fumando una pipa»¹³⁷.

- 51 Y un artista catalán, Pere Casas Abarca (Barcelona, 1875-1958) practicó como fotógrafo un Orientalismo que se ha denominado «*de las mil y una noches*» en una serie de imágenes, eclécticas y literarias, realizada en 1904, que utilizaban acusadamente el erotismo, el exotismo y un aire de misterio, en las que aparece alguno de los personajes vestidos al estilo oriental con una larga pipa, *sebsi*, de las utilizadas en Marruecos para fumar *kif*¹³⁸. Una visión cargada de estereotipos, clichés y distorsiones, que puede ser considerada como un género propio de la fotografía de fines del siglo XIX. En ellas, se dieron muchas de las características propias de la fotografía orientalista desarrollada en Oriente Próximo, con una visión antropológica seducida por el exotismo que combinaba el interés histórico y documental con el estereotipo¹³⁹. Y es que en la relación entre la fotografía y la pintura orientalista, existe una iconografía común en la representación del Oriente basada en la alegoría.

Recapitulación final

- 52 El Orientalismo español centró su atención en el sur geográfico, en el Magreb. En el territorio del vecino meridional y en su sociedad se ha proyectado el imaginario multiforme y exótico del sueño romántico del Oriente. Este se desarrolló, en palabras de Edward Said, «impregnado de luminosidad, fantasía, suntuosidad, indolencia, sensualidad, crueldad y despotismo»¹⁴⁰. En el siglo XIX los artistas viajeros encuentran allí un espacio soñado, una geografía imaginaria y mágica, una atracción por el exotismo y por el deseo de conocer lo oculto. Muchas de las imágenes contribuyeron a consolidar estereotipos sobre el Magreb y a potenciar otros enmarcados ya en una óptica orientalista que veía en esta región no sólo una tierra de bárbaros e infieles sino también un paraíso compuesto de sensualidad¹⁴¹, y con un extendido consumo de sustancias embriagadoras. Los pintores orientalistas se embarcaron en busca de nuevos motivos y experiencias motivados por la fascinación y la gran demanda de lo exótico en el mercado del arte europeo, ofreciendo una perspectiva de la vida cotidiana en el norte de África a través de los ojos hispanos.
- 53 Con independencia de la imagen exótica del hachís y el opio ofrecida por estos testimonios, no eran sustancias psicoactivas desconocidas en España, ya que eran agentes terapéuticos usados desde tiempo inmemorial. El éxito de la representación gráfica de su consumo se relaciona con el hecho de que en España no había fumadores de opio, como sucedía en otras partes del mundo. Como tampoco podían verse fumadores de hachís, como en los bazares de Estambul, los zocos de El Cairo o las calles de las medinas de Marruecos. Esto confería a la iconografía representada un halo de



misterio exótico, que la convertía en algo atractivo a los ojos de las personas que saciaban su curiosidad hojeando las revistas ilustradas o admirando y comprando estas obras de arte¹⁴². Si bien es cierto que las representaciones exóticas producidas por los europeos revelan más acerca de sus fantasías que sobre las realidades sociales orientales, en el caso del consumo de cannabis sí reflejan una realidad palpable en el Magreb.

54 Los testimonios de las imágenes analizadas reflejan la extensión e importancia de su consumo visionario en Marruecos y su arraigada tradición. Muchos de los viajeros artistas, principalmente pintores, pero también fotógrafos e ilustradores, fueron testigos y plasmaron su consumo en sus obras. A partir de esta realidad incuestionable, el orientalismo pictórico, que gozó de gran prestigio y popularidad entre el público europeo, incorporó a su imaginería particular la parafernalia del fumador del mundo magrebí: todos los modelos y tamaños de pipas pasan a ser un elemento común, casi imprescindible en algunos casos, en su puesta en escena. Y así, narguiles y *sebsis* de todos los tipos y tamaños aparecen profusamente en esas pinturas. Además, el tópico de la voluptuosidad producida por el hachís es recurrente en buena parte de las imágenes, sumándose al de las sensuales odaliscas semidesnudas en los harenes. Se convirtió en un componente iconográfico y en muchas ocasiones también temático de esas obras, aunque no hay casi datos que permitan afirmar que fuera también un estimulante creativo para esos artistas hispánicos, aunque en la mayoría de los casos parece que no fue así.

55 A pesar de que se han localizado pocos dibujos de viaje, que mostrarían la visión más directa del tema —como algunas acuarelas y dibujos tangerinos de Fortuny— y que los cuadros al óleo eran composiciones de estudio que responden en su mayoría a los estereotipos creados por los artistas orientalistas franceses, más que a las propias vivencias, la importancia y cantidad de obras alusivas es innegable. En ellas podremos observar las diferencias entre las visiones que son producto de la sensibilidad e imaginarios románticos y las imágenes costumbristas posteriores de planteamiento más realista, además de algunas casi etnográficas.

56 Muchas veces es difícil distinguir la veracidad de la representación pictórica y en muchas ocasiones son pinturas fantasiosas que poco tenían que ver con la realidad a pesar de su experiencia personal —en los que viajaron al Magreb—, mientras que entre las obras de los pintores orientalistas «de salón», se pueden encontrar excepcionalmente creaciones de carácter verosímil basadas en material fotográfico. Se realizaron pinturas dedicadas al consumo de esta sustancia, otras en que solo aparece formando parte del paisaje humano como un elemento más, y algunas en las que no se representa el consumo de *kif* ni su parafernalia, pero en las que los personajes representados eran consumidores contumaces, como los santones y miembros de algunas cofradías. Este arte es una valiosa herramienta para interpretar y analizar los dogmas orientalistas, permitiendo una reflexión más profunda sobre las representaciones de Oriente en el arte y la sociedad de la época. Una visión, en general, cargada de estereotipos, clichés y distorsiones, pero donde la especificidad de cada artista contextualiza, diferencia y aporta matices y significados a sus creaciones artísticas.

57 Finalmente, cabe destacar que en los testimonios pictóricos de su consumo no se aprecia ninguna percepción negativa, cuestión importante puesto que sí se observa en los testimonios literarios de otros viajeros, a partir de la Guerra de África de 1860. A diferencia de esos textos, las imágenes pictóricas están dominadas por la neutralidad, exentas de crítica alguna, y en muchos casos por el ambiente plácido y somnoliente del «*kaif*» y la sensualidad de las odaliscas en un oriente humeante. Pero estas imágenes y visiones orientalizadas se truncan a partir de las brutales guerras del Rif, que impactan fuertemente en la sociedad y provocan la sangrienta revuelta popular en Cataluña conocida como la Semana Trágica de 1909, y con dan lugar a la imposición del colonial Protectorado Español de Marruecos a partir del año 1912. Fue el fin de una época y el inicio de otra, en la que la musa del orientalismo ibérico cambió su imagen ante la



opinión pública. Una mutación producto de los trágicos y sangrientos sucesos bélicos que enfrentaron a los dos países¹⁴³.

Bibliografía

Revistas coetáneas

- Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1848.
La Ilustración, Madrid, 1849.
La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1874, 1879 y 1893.
La Ilustración Artística, Barcelona, 1883 y 1892.
La Campana de Gràcia, Barcelona, 1893.
Blanco y Negro, Madrid, 1901.
iCu-Cut!, Barcelona, 1903.
Gedeón, Madrid, 1906.

Referencias bibliográficas

- AFSAHI, Kenza (2017), «La construction socio-économique du *cannabis* au Maroc. Le kif comme produit traditionnel, produit manufacturé et produit de contrebande», *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, 29 (2), pp. 99-149.
- ALARCÓN, Pedro A. de (1880 [1859]), *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Gaspar y Roig editores.
- ALLOULA, Malek (1986), *The Colonial Harem*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- ARAMA, Maurice (1991), *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, París, Éditions du Jaguar, p. 41.
- ARAMA, Maurice (2018), *Maroc, le royaume des peintres*, Casablanca, Le croisée des chemins.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (2007), «La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española», dossiers «Imágenes coloniales de Marruecos en España», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37 (1), pp. 13-37. <https://doi.org/10.4000/mcv.2821>.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique *et al.* (1988), *Pintura orientalista española (1830-1939)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- ARNAVAT, Albert (2001), «Catalunya i el Marroc al segle XIX. Visions d'història cultural», en Jordi À. CARBONELL (dir.), *Visiones del Al-Maghrib. Pintores catalanes ochocentistas*, Barcelona, Institut Català de la Mediterrània-Lunwerg.
- ARNAVAT, Albert (2011), «El Cannabis y los viajeros españoles en Marruecos: Kif y orientalismo (1550-1912)», *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*, 19, pp. 67-126.
- ARNAVAT, Albert (2024), *Kif y Orientalismo: el cannabis y los viajeros y pintores españoles en Marruecos, 1803-1912*, Ibarra, Universidad Técnica del Norte. <https://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/16258>
- ARNAVAT, Albert, Sofía BARRÓN & Juan Carlos Usó (2025) *El Oriente humeante. El consumo de opio y cannabis en las revistas ilustradas españolas (1836-1909)*, Ulises, Ediciones Expansivas. https://ulises.online/libros_ulises/el-oriente-humeante/
- BARRÓN, Sofía (2015), «Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entre siglos XIX-XX», València, Universitat de València. Tesis doctoral.
- BARÓN, Javier (2017, coord.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- BONET, Victoria E. (1998), *José Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*. València, Ajuntament de València.
- BOWLES, Paul (1977), «Kif. Prólogo y compendio de términos», en G. ANDREWS & S. VINKENOOG (eds.), *El libro de la Yerba*, Barcelona, Anagrama, pp. 144-145.
- BRUNEL, René (1955), *Le monachisme errant dans l'Islam: Sidi Heddi et les Heddawa*, París, Institut des Hautes Études Marocaines, vol. XLVIII.
- BURTON, Richard F. (1985 [1857]), *Mi peregrinación a Medina y la Meca*, Barcelona, Laertes.



- CANO, Emiliano (2023), «Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) y la fotografía», *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, pp. 63-72.
- CARBONELL, Jordi À. (1998), «Les arts plàstiques al Reus del canvi de segle», en Albert ARNAVAT (dir.), *Reus 1900, segona ciutat de Catalunya*, Reus, Fundació "La Caixa"-Ajuntament de Reus.
- CARBONELL, Jordi À. (1999), *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica*, Tarragona, Diputació de Tarragona-Columna.
- CARBONELL, Jordi À. (2003), «Marià Fortuny, orientalista», en Mercè DONATE, Cristina MENDOZA, Francesc QUÍLEZ, *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- CARBONELL, Jordi À. (2005), *Orientalisme L'Al-Maghríb i els pintors del segle XIX*, Reus, Pragma ed.
- CARBONELL, Jordi À. (2013), «Los retratos de Tapiró del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 31 (49), pp. 130-142.
- CARBONELL, Jordi À. (2014), *Josep Tapiró, el pintor de Tànger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 13-21.
- CARBONELL, Jordi À. (2015), «Fortuny y Tapiró. La pintura de tema magrebí en el contexto orientalista internacional», en *Camins del sud. El Marroc i l'orientalisme peninsular*, Barcelona, IEMed.
- CARBONELL, Jordi À. (2021), «Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836-Tànger 1913): Los bustos de santones y La fiesta de los issawa», *Ars Bilduma*, (11). doi: 10.1387/ars-bilduma.22530.
- CASTRO MARTÍN, Ángel (2005), *José Villegas Cordero: Retrospectiva (1844-1921)*, Zaragoza, IberCaja.
- CLARKE, Robert Connell (1998), *Hashish!* Los Angeles, Red Eye Press.
- COLETES, Rocío (2019), *La pintura orientalista española a través del Museo Carmen Thyssen Málaga*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón.
- DE LA SERNA, Alfonso (2000, ed.), *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*, Madrid, Lunwerg.
- DE LUCA, Santiago (2021, ed.), «*La aventura pictórica tangerina*», Sures, Tànger.
- DÍAZ, Palomo (1980), «Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo», *Revista Jábega*, 30, Málaga, Diputación de Málaga.
- DÍEZ SÁNCHEZ, Juan (1993): «Notas sobre la Cartofilia melillense: Diego Mullor, caricaturista», *Aldaba*, 21, pp 51-77.
- DIZY, Eduardo (1997), *Los orientalistas de la Escuela Española*, París, ACR Éd.
- ECHAGÜE, Francisco (1894), *Recuerdo del Viaje de la Embajada Española a Marruecos en 1894. Fotografías del Capitán de Ingenieros D. Francisco Echagüe*. [Madrid], Fototipia de Hauser y Menet.
- ESCOHOTADO, Antonio (2000), *Historia General de las Drogas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011), «La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio», *XII Jornadas de Historia de Ceuta. Ceuta y la guerra de África de 1859-1860*, Madrid, Instituto de Estudios Ceutíes, pp. 459-492.
- FONTBONA, Francesc (1990), «Africanismo y Orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna», *Awrâq*, Anejo, vol. XI, Madrid, p.105-127.
- FOUCAULD, Charles de (1888), *Reconnaissance au Maroc, 1883-1884*, Paris, Challamel ed.
- GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano (2017), «Abelardo Linares [ca. 1870-1938]», <https://www.toledo.es/toledo-siempre/toledo-en-las-fotos-de/abelardo-linares-ca-1870-1938/>
- GÓMEZ BARCELÓ, José Luis (2007), «Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas», dossier «Imágenes coloniales de Marruecos en España», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37 (1), pp. 57-81.
- GONZÁLEZ, José A. (2006, coord.), *El orientalismo desde el sur*, Barcelona, Anthropos.
- GONZÁLEZ, Carlos & Montserrat MARTÍ (1989), *Mariano Fortuny Marsal 1838-1874*, II vols. Barcelona, Ed. Catalanes-Diccionari Ràfols.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, Antonio Jesús & Eva María DELGADO (2009), *Postales andaluzas. Rafael Señán y la fotografía turística. 1864-1911*, Córdoba, CajaSur.
- GREEN, Jonathon (2003), *Cannabis. Una enciclopedia ilustrada*, Barcelona, RBA.
- HATIM, Rabia (1990), «Marruecos, mito y realidad. El Oriente y el Rif», *Awrâq*. Anejo vol. XI, Madrid, pp. 131-148.
- HERER, Jack (2002), *El cáñamo y la conspiración de la Marihuana. El Emperador está desnudo*, Castellar de la Frontera, Castellarte,



- HONORIO, Carol (2024), *Antonio Cavilla. Fotógrafo británico en Marruecos, 1867-1908*, en <https://antoniocavilla.blogspot.com>
- HOPKINS, Claudia (2017), «The Politics of Spanish Orientalism: Distance and Proximity in Tapiró and Bertuchi», *Art in Translation*, 9 (1), pp. 134-167.
- IRIARTE, Charles (1875), «Fortuny», *L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée*, París, p. 366.
- JEBROUNI, Randa (2018), «Tánger en la pintura española», *Aljamía*, 29, pp. 12-31.
- LITVAK, Lily (1985), *El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913*, Granada, Don Quijote.
- LITVAK, Lily (1990), «Exotismo del Oriente musulmán fin de siglo», *Awrâq*, anejo vol. XI, Madrid, 1990, pp. 73-103.
- MARÍN, Manuela (1996), «Un encuentro colonial, viajeros españoles en Marruecos (1860-1912)», *Hispania*, 55 (I), n. 192, Madrid, pp. 93-114.
- MARÍN, Manuela (2015), *Testigos coloniales, españoles en Marruecos (1860-1956)*, Barcelona, Bellaterra.
- MARTÍN, Eloy (1999), «Imágenes del Protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine», en *España en Marruecos (1912-1956), Discursos geográficos e intervención territorial*, Lleida, Milenio, pp. 377-399.
- MARTÍN, Eloy (2002), *La imagen del magrebí en España, una perspectiva histórica*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, SUSAN (2001), «'Here's Spain Looking at You', Shifting Perspectives on North African Otherness in Galdós and Fortuny», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, pp. 9-26.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, SUSAN (2003), «Hibridez y modernidad en la obra de Marià Fortuny: El desnudo des-orientado y los retratos de Carmen», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7, pp. 83-90.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, SUSAN (2011), *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pablo (2020), *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MOJA Y BOLIVAR, F. (30-V-1879), «La pintura española en Roma», *Ilustración Española y Americana*, suplemento n° XX, p. 367.
- MORALES, Víctor (1993), «Especificidad africanista del orientalismo español (1850-1930)», en *España y mundo árabe: Imágenes cruzadas*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, pp. 57-71.
- MORENO, Lourdes & Francesc QUÍLEZ (2019, ed.), *Fantasia árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón.
- PALMA CRESPO, Antonio David (2014), «Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España», *Fotocinema*, 9, pp. 298-324.
- PELTRE, Christine (2004), *Orientalism*, Paris, Terrail.
- PELTRE, Christine (2005), *Orientalism in Art*, New York, Abbeville Press
- PELTRE, Christine (2018), *Les Orientalistes*, Paris, Hazan.
- PELTRE, Christine & Pierre DE GIGORD, (2018), *Le voyage en Afrique du Nord, Images et mirages d'un tourisme*, París, Bleu autor.
- PIÑAR SAMOS, Javier (1997), *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*, Granada, Caja General de Ahorros y Ayuntamiento de Granada.
- PLEGUEZUELOS, José Antonio (2013), *Mariano Bertuchi. Los colores de la luz*, Madrid, Instituto Cervantes.
- REQUENA LÓPEZ, José (1860), «A S.M. la reina doña Isabel 2ª. Trajes y costumbres de Tetuán / Fotografías por el oficial 1º de la Administración militar...», Madrid, Archivo General de Palacio.
- ROBINSON, Rowan (1999), *El gran libro del cannabis*, México, ITI,
- SAÏD, Edward (2002 [1978]), *Orientalismo*, Madrid, Debate.
- SAURET, Teresa (2010), *Enrique Simonet y Lombardo (Valencia, 1866-Madrid, 1927). Formación y madurez*, Málaga, MUPAM.
- THORNTON, Lynne (1994), *The Orientalist. Painter-travellers, 1828-1908*, París, ACR Edition.
- THORNTON, Lynne (1994b), *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, París, ACR Edition.
- USÓ, Juan Carlos (1996), *Drogas y cultura de masas. (España 1855-1995)*, Madrid, Taurus.
- VERDÚ, Anna & Antonio Jesús GONZÁLEZ (2017), *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba.



VILLALONGA, Priamo (1984), «El pintor Antonio Ribas y Oliver (1845-1911)», *Mayurqa*, 20, pp. 345-392.

ZEHMER, Bob J. (2010), *Kif: Hashish from Morocco*, Washinton, eBookit.

Notas

1 Este artículo es una versión actualizada y muy ampliada de una parte del que publiqué en 2011 titulado «El Cannabis y los viajeros españoles en Marruecos: Kif y orientalismo (1550-1912)», *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*, núm. 19. En el presente estudio he centrado la atención en los artistas, ampliando significativamente la información y la interpretación y obviando a los otros viajeros. Sobre este mismo tema, en extenso, véase ARNAVAT, 2024.

2 La planta femenina del cannabis (*Cannabis sativa L.* y *Cannabis indica L.*) produce los cannabinoides, sustancias químicas que confieren a la marihuana y su resina efectos psicotrópicos. El kif designa tanto la preparación del cannabis para ser fumado como la planta en sí, mientras hachís es su resina prensada. Véase ESCOHOTADO, 2000 y Usó, 1996, los mejores estudios históricos sobre las drogas; ROBINSON, 1999; HERER, 2002; GREEN, 2003; CLARKE, 1998; y ZEHMER, 2010, probablemente las monografías más documentadas sobre el cáñamo. Como sintetizó Le Bon, 1886: «Entre las grandes distracciones de todos los pueblos orientales, una de las más generales durante siglos es el uso de la sustancia embriagadora llamada hachís, pues con ella, el más desdichado *fellah* puede sentirse tan feliz por un tiempo, que no cambiaría su suerte por la del monarca más poderoso de la tierra. Con el auxilio de esta planta preciosa los Orientales han resuelto el difícil problema de encerrar la dicha en un frasco, y de tener siempre este frasco al alcance de la mano».

3 AFSABI, 2017, pp. 99-149.

4 BOWLES, 1977, pp. 144-145.

5 Como, por ejemplo, el viajero francés Charles de Foucauld (1888), el testimonio europeo ochocentista con más información sobre el kif en Marruecos; o el médico inglés Lemprière (1791), y los peninsulares Domènec Badía, más conocido como Ali Bey, un espía ilustrado (1803-1807); el «renegado» liberal León López (1835); el enciclopedista Antonio Martínez (1854); el guardia civil y diputado Salvador Valdés (1859); el naturalista Fernando Amor (1859); el escritor Pedro A. de Alarcón (1859); el militar y escritor José Navarrete (1860); Joaquim Gatell, viajero y explorador (1859); el novelista y agente de aduanas Antonio de San Martín (1863); el profesor Francisco de A. Urrestarazu (ca. 1873); el cónsul José Álvarez Pérez (1875); el médico Juan Antonio de Vera y Chiller (1885); el escritor y periodista José Ortega Munilla (1892); el comerciante y publicista Josep Boada (1893); el diplomático y político Rodrigo Soriano (1894); el periodista Eduardo Muñoz (1894); el publicista e ingeniero Josep Jordana (1881); el diplomático e historiador Alfonso Jara (1903); el novelista Pío Baroja (1903); el escritor Ricardo Baroja (1903); el médico militar y periodista Francisco Triviño (1903); el escritor José Nogales (1903); el musicólogo y diplomático Rafael Mitjana (1905); el escritor y viajero Miguel Medina (1905); y el escritor modernista Isaac Muñoz (1912), entre otros autores. En general, el desconocimiento generalizado y el conocimiento deformado de todo lo relacionado con Marruecos eran evidentes. Otros testimonios significativos son los textos enciclopédicos de mayor difusión en aquellos años, caracterizados por la fantasía, exageración y exaltación de las fuentes naturales de riqueza del lugar, frente a los aspectos negativos de sus habitantes. O la visión de Oriente en las revistas ilustradas. Sus opiniones influyeron y a la vez fueron un reflejo de la imagen que del mundo magrebí se formó la sociedad española. Y el cannabis, una vez más, no fue una excepción. Véase una primera aproximación al tema en ARNAVAT, 2010-2011; en extenso, en ARNAVAT, 2024 y ARNAVAT, BARRÓN & Usó, 2025.

6 Véase ARIAS, 1998a, 1998b, 1999, y CARBONELL, 2015.

7 FONTBONA, 1990, pp. 105-127, SAID [1978] 2002.

8 Véase DIZY, 1997; CARBONELL, 2005, 2013, pp. 3-21; y ARIAS, 2007, pp. 13-37.

9 Sobre el orientalismo pictórico véase DIZY, 2004, 2005, 2018; PELTRE & GIGORD 2018; THORNTON, 1994, 1994b; BARRÓN, 2015; DIZY, 1997; CARBONELL, 2005 y 2014; y ARIAS, 2007.

10 Desde Horace Vernet (1789-1863) y Eugène Delacroix (1798-1863), que viajaron al Magreb tempranamente hasta, por ejemplo, Henri Charles Antoine Baron (1816-1885), en *Turco reclinado fumando en pipa* (1844); Jean Francois Portaels (1818-1895), en *El mercado de esclavos* (1853); Carl Haag (1820-1915), en *Kieff yaaos!* (1893); Jean-Léon Gérôme (1824-1904), en *Una broma* (1882) o *Un Café en El Cairo* (1880); Ferdinand Roybet (1840-1920), en *Fumadores de Haschisch en El Cairo*; Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1943), en *El centinela* (1877); Gabriel Ferrier (1847-1914), en *Los fumadores de kif* (1887); Théobald Chartran (1849-1907), en *El fumador de narguilé* (1877); Gaetano Previati (1852-1920), en *Las fumadoras de hachís* (1887); Jean Discart (1855-1940), en *Fumador árabe* (1895); Franciszek Smurko (1859-1910), en *El Haschisch*; Fabio Fabbì (1861-1906), en *El sueño del fumador de hachís* (ca. 1890); Ludwig Deutsch (1885-1935), en *El Fumador* (1903); o Émile Bernard (1868-1941), en *La fumadora de Hachís* (1900), entre una larguísima relación de pintores y obras con testimonios visuales de su consumo en el mundo oriental, que aún no cuenta con ningún estudio específico.



11 Véase CARBONELL, 2003; DOÑANTE, MENDOZA & QUÍLEZ, 2003 y BARÓN, 2017, que revisa en profundidad la figura y obra del pintor.

12 Óleo sobre cartón, 56,9 cm × 81 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. La composición de Fortuny muestra elementos de coincidencia con la popular *La gran Odalisca* de Ingres (1814) y parece que Eduardo Rosales (Madrid, 1836-1873), se inspiró en ella para pintar *Mujer desnuda dormida* (ca. 1865-1870), aunque esta no contiene ningún elemento relacionado con el cáñamo.

13 Véase MARTÍN-MÁRQUEZ, 2001; MARTÍN-MÁRQUEZ, 2003 y MARTÍN-MÁRQUEZ, 2011, pp. 156-189.

14 Óleo sobre lienzo, 36,5 x 57,5 cm. Colección privada.

15 Óleo sobre lienzo, 29 x 47 cm. Colección privada. Madrid.

16 Colección privada. Se conserva una fotografía en blanco y negro en el Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

17 Acuarela sobre papel, 15,4 x 19,2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

18 Acuarela con témpera blanca sobre papel, 59 x 85 cm. Museu de Montserrat Catalunya.

19 Óleo sobre lienzo, 97 x 89 cm. Colección privada.

20 Acuarela sobre papel, 27,9 x 42 cm. Hispanic Society of America, New York.

21 Óleo sobre lienzo. Colección privada. Reproducido en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1875.

22 Óleo sobre lienzo, 88,9 x 79,3 cm. Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio. Reproducido en grabado por M. Pérez en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1891.

23 Óleo sobre tabla, 17 x 11 cm. Colección privada. Grabado por Bernardo Rico para *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1874 y 1893. El pintor Julio Rodríguez Losada de Santiesteban (Sevilla, 1826-Jerez de la Frontera, 1896) prototipo de pintor romántico, realizó una copia de esta pintura, titulada *Personajes orientales*, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Colección privada.

24 Óleo sobre tabla, 17 x 11 cm. Colección privada.

25 Aguafuerte sobre papel, 23,4 x 14 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

26 Acuarela sobre papel. Localización desconocida. Fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

27 Acuarela sobre papel. Localización desconocida. Fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

28 Acuarela sobre papel, 22,7 x 44,5 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milán. Esta obra está firmada y fechada en Tánger en 1867, año en que, hasta la fecha, ninguna monografía recoge que el pintor viajara a la ciudad norteafricana. Quizás fue pintada en Roma, pero firmada en Tánger ese año, aunque resulta extraño ya que en general los dibujos y acuarelas son realizados *in situ* para servir de inspiración a las obras de estudio, ya que los pintores viajeros se dedicaban más frecuentemente a realizar composiciones abocetadas con tinta, acuarela o lápiz de una manera rápida para captar una idea.

29 Acuarela sobre papel, 28 x 37,5 cm. Colección privada. Reproducido en MORENO & QUÍLEZ (ed.), 2019.

30 Pluma y tinta sobre papel, 23 x 30 cm. Colección privada. Fue vendido en junio de 2006 por 11.900 € en Christie's convirtiéndose en el dibujo más caro del artista vendido hasta la fecha. Los dibujos y acuarelas que el pintor realizó en Marruecos debían ser utilizados para crear las obras de estudio, pero a pesar de su propósito, poseen un elevado valor artístico y son la expresión visual más directa de la experiencia magrebí del artista. Sobre Fortuny africanista véase las obras de CARBONELL, 1999 y 2005. Sobre el africanismo artístico y cultural catalán, véase ARNAVAT, 2001.

31 Acuarela sobre papel, 38,4 x 49,8 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo.

32 "*Le vin et la musique nourrissent les promesses de la nuit, les vapeurs du haschich scellèrent des serments fugitifs. Et les jours qui suivirent égrenèrent encore les relents et les échos de fête*", ARAMA, 1991, p. 41. Sobre la pintura española en Tánger se puede consultar JEBROUNI, 2018 y DE LUCA, 2021 y sobre la pintura en Marruecos, ARAMA, 2018.

33 En una de las fotografías del estudio del pintor en Roma, en la que este aparece sentado con la paleta en la mano, aparecen dos personajes vestidos de árabes, uno recostado en el suelo, Bernat Ferrandis, y el pintor orientalista francés, Paul Lenoir, sentado con las piernas cruzadas con una pipa entre las manos. Enrico VERZASCHI: «Estudio de Mariano Fortuny en Roma» (1873), papel albúmina, 280 x 384 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. CANO, 2023, identificó al autor de las fotografías y a los artistas que están con Fortuny.

34 Véase CARBONELL, 2005, pp.145-195; y Carbonell 2014 y 2021; DIZY, 1997; y HOPKINS, 2017.

35 Lápiz y acuarela sobre papel, 67,8 x 47,9 cm Colección privada. © Christie's Images Limited. También aparece en la copia que realizó de fragmentos de dibujos del pintor orientalista escocés David Roberts (1796-1864) *Escenas orientalistas* (ca.1880, lápiz y acuarela sobre papel, 29,2 x 21,2 cm. colección privada), donde un árabe sentado entre ruinas arqueológicas y otro que



charla con un grupo de amigos sentados –donde otro también fuma– sostienen sendas pipas, que parecen para opio, pertenecientes a los dibujos «La antigua ciudad de Baalbek» (1839) y «Restos de un arco de triunfo en Petra» (1939).

36 Acuarela sobre papel, 48 x 69 cm. Colección privada, Reus.

37 También fue representada por el pintor escocés Arthur Melville (1858-1904), en *A Moorish Procession in Tangier* (1893).

38 BRUNEL, 1955, un monumental y penetrante estudio sobre esta tan poco conocida cofradía de derviches magrebíes que incluye un extenso capítulo sobre «Le Kif et le Haschisch». Una vieja leyenda narra erróneamente que Sidi Heddi (Aoufous, Tafilalet, ca. 1740-Beni Arouss, 1805) fue quien llevó el cáñamo al norte de África, pero más allá del mito, lo que sí es cierto es el prestigio e implantación que en todo el Rif tuvo la secta de los *Heddawa*, una rama tardía de los derviches danzantes, de filiación sufi, fundada en el siglo XVIII por el mencionado santón itinerante *amazig*. Su fundador dejó escrito «El kif y el hachís son estimulantes de la alegría y ayudan al éxtasis», y también se le atribuye el refrán «El kif es como el fuego: un poco calienta el corazón, pero demasiado quema el alma». Y un proverbio de Ketama dice: «Los Haddawa soportan el hambre, pero no aguantan la privación, significativamente, de kif». Véase ARNAVAT, 2024.

39 Acuarela sobre papel, 68 x 46 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Reproducida en la portada de *La Ilustración Artística*, Barcelona, 16-XI-1908. El mismo personaje fue fotografiado por Antonio Cavilla en su estudio de Tánger en esos años, con el título de «Santón rifeño». Además, el aspecto del retratado es muy parecido al de otros *heddawa*, como los que muestran las fotografías del libro de BRUNEL, 1955, vol. 48, figs. 1, 2 y 10. CARBONELL, 2014, p. 138, ya advirtió esta incoherencia en el título de la obra y apuntó que se trataba de un *heddawa*. Puede sorprender esta imprecisión del pintor –siempre tan extremadamente minucioso en sus obras– en la filiación de sus modelos, pero parece que el pintor no daba demasiada importancia al título de sus obras, como ha explicado CARBONELL, 2021.

40 Acuarela sobre papel. Localización desconocida. Fotografía en el Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas. Barcelona.

41 Acuarela sobre papel, 68 x 47 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

42 Acuarela sobre papel, 68,5 x 47,5 cm. Colección privada.

43 Acuarela y gouache sobre papel, 66 x 47 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

44 Acuarela sobre papel, 62 x 47 cm. Colección privada, Dubái.

45 Acuarela y gouache sobre papel, 67,6 x 47 cm. Colección privada, Barcelona.

46 Acuarela y gouache sobre papel, 65 x 46,5 cm. Museu de Reus.

47 Acuarela y gouache sobre papel, 68 x 47 cm. Colección privada. Reproducida en CARBONELL, 1998.

48 Véase CASTRO, 2005.

49 Colección privada. Localización desconocida.

50 Óleo sobre lienzo, 29 x 38 cm. Colección privada.

51 Óleo sobre lienzo, 111 x 70 cm. Colección privada. Reproducido en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1888.

52 Óleo sobre lienzo, 111 x 70 cm. Colección privada.

53 Óleo sobre lienzo, 159 x 85 cm. Museo Lusail, Qatar; y óleo sobre lienzo, 159 x 85 cm. Colección privada.

54 Acuarela sobre papel, 58 x 83 cm. Colección privada.

55 Acuarela sobre papel. Reproducida en grabado en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1887.

56 Colección privada. Localización desconocida.

57 Óleo sobre lienzo, 48,3 x 65 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

58 Óleo sobre lienzo, localización desconocida. Reproducido en grabado en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1883.

59 Localización desconocida. Fotografía de J. LAURENT y C^a, Madrid. Albúmina sobre papel fotográfico, 209 x 305 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

60 Óleo sobre lienzo, 62,2 x 86,4 cm. Colección BBVA, N. inv. 5189.

61 Óleo sobre lienzo, 54,5 x 92 cm; óleo sobre lienzo, 55 x 83 cm; y óleo sobre lienzo, 55 x 83 cm. Colecciones privadas. Véase BONET, 1998.

62 El pintor se basó en la fotografía del «Café Árabe» representado por un grupo de artistas disfrazados en el Círculo Artístico Internacional de Roma, durante el Carnaval, para ambientar su escena. La misma que inspiró al pintor Mariano Barbasán Lagueruela (Zaragoza, 1864-1924) para pintar su aguada *Café Árabe* (1892). *La Ilustración Artística*, 9-V-1892.

63 Acuarela sobre papel, 57 x 40 cm. Colección privada.



64 Óleo sobre lienzo. Localización desconocida. Reproducido en *Álbum Salón*, Barcelona, 1-X-1898.

65 Óleo sobre lienzo. Localización desconocida. Reproducida en *Álbum Salón*, Barcelona, 1901.

66 Óleo sobre tabla, 40 x 24,5 cm. Colección privada.

67 Óleo sobre tabla, 57 x 36,5 cm. Colección privada.

68 Óleo sobre lienzo. Colección privada. Reproducido en Díaz, 1980, p. 52.

69 Véase SAURET, 2010.

70 Óleo sobre tabla, 29 x 46 cm. Colección privada.

71 Óleo sobre lienzo, 32 x 50 cm. Colección privada

72 Óleo sobre lienzo, 126 x 166 cm Colección privada.

73 Óleo sobre lienzo, 126 x 166 cm Colección privada.

74 Óleo sobre tabla, 37,5 x 54,2 cm. Colección privada.

75 Óleo sobre lienzo, 66 x 47 cm. Colección privada.

76 Óleo sobre cartón, 14 x 19 cm. Colección privada.

77 Por otro lado, una prueba de la evidencia que el haber viajado tempranamente a Marruecos no implica calidad artística en el testimonio de consumo de *kif*, es la obra de Eduardo Flórez Ibáñez (Madrid, ¿-?), que probablemente con motivo de su servicio militar en Marruecos pintó en su estancia en Tetuán acuarelas de inspiración orientalista, poco afortunadas, como *Café del argelino* (ca. 1861), donde se aprecian a tres de los personajes fumando *kif* en *sebsi*, en un desangelado café. Acuarela sobre papel, 27 x 35 cm. © Museo Carmen Thyssen Málaga. La acuarela pertenece a una serie de doce, se dice que procedente de la casa del general Joan Prim, influyente militar y político catalán, participante en la Guerra de África de 1860.

78 Óleo sobre lienzo. Colección privada Tito Danino, Gibraltar. Véase DE LA SERNA (ed.), 2000 y PLEGUEZUELOS, 2013.

79 Una excepción es la obra *El cafetín. Tetuán* (1948), donde uno de los personajes aparece fumando discretamente un *sebsi*.

80 ARIAS, 2007, p. 24.

81 CARBONELL, 2013, p. 25 y CARBONELL, 2015, p. 178.

82 GONZÁLEZ-MARTÍ, 1989, I, pp. 40, 64.

83 DIZY, 1997; ARIAS *et al.*, 1988; y MARTÍN, 1999 y MARTÍN, 2002.

84 ARIAS, 2007, pp. 13-37.

85 Ya en la década de 1870 algunos críticos españoles denunciaron también el orientalismo de estudio practicado por los seguidores de Fortuny como una «*moromanía*» no auténtica: una obsesión por los temas moriscos. El primero en utilizar esta denominación fue el crítico de arte F. MOJA Y BOLIVAR, 1879, como señaló ARIAS, 2007.

86 Óleo sobre lienzo. Colección privada, Londres.

87 Colección privada. Localización desconocida.

88 Acuarela sobre papel. Colección privada.

89 Óleo sobre lienzo, 48,5 x 71 cm. Colección privada.

90 Acuarela sobre papel. Localización desconocida. Reproducido en *Álbum Salón*, 1906.

91 Óleo sobre tabla, 23,5 x 41,3 cm. Colección privada, entre otras versiones.

92 Localización desconocida. Grabado de Tomás Carlos Capuz, *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1898.

93 Acuarela y gouache sobre papel, 38 x 48 cm. Mathaf Gallery, Londres.

94 Óleo sobre lienzo, 87,5 x 141 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

95 Acuarela sobre papel. Localización desconocida. Reproducida en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1886.

96 Colección privada. Reproducido en *La Ilustración Artística*, 1890.

97 Véase QUINEY, 2019.

98 Óleo sobre lienzo, 71,5 x 52,5 cm. Colección privada. Reproducido en *Pluma y Lápiz*, 1903. Y óleo sobre lienzo, localización desconocida, reproducido en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1902.

99 Óleo sobre lienzo, 52.5 x 71.5 cm. Colección privada.

100 Óleo sobre tabla, 14 x 10 cm. Colección privada.



101 LITVAK, 1985; y LITVAK, 1990: 73-103. BARRÓN, 2015. La lista de estos pintores españoles orientalistas «de salón» con obras mostrando el consumo de cáñamo o su parafernalia es extensa. Entre los más conocidos podemos citar a Ramon Tusquets Maignon (Barcelona, 1838-Roma, 1904), Manuel Ussel de Guimbarda (La Habana, 1833-Cartagena, 1907), José Laguna Pérez (Sevilla, 1835-1883), José Jiménez Aranda (Sevilla, 1837-1903), Serafín Martínez del Rincón y Trives (Palencia, 1840-Madrid, 1892), Nicolás Megía Márquez (Fuente de Cantos, 1845-Madrid, 1917), Manuel García «Hispaleta» (Sevilla, 1836-Madrid, 1898), Simó Gómez Polo (Barcelona, 1845-1880), Enric Serra Auqué (Barcelona, 1859-Roma, 1918), Mariano Baquero (Aranjuez, ca. 1838-1890), José García Ramos (Sevilla, 1852-1912), Fernando Tirado Cardona (Sevilla, 1862-1907), Antonio Reyna Manescau (Coín, 1859-Roma, 1937), Manuel Ramírez Ibáñez (Arjona, 1856-1925) e incluso Joaquim Sorolla Bastida (València, 1863-Cercedilla, 1923).

102 BURTON, [1857] 1985, p. 41.

103 Acuarela sobre papel, 82 x 55 cm. Localización desconocida. Perteneció a W. H. Stewart.

104 Véase CARBONELL, 2005, pp.116-120. Una de las acuarelas de Fortuny conocida actualmente como *Café de las golondrinas* (1868) se titulaba en realidad *Le Kief*—descanso absoluto; estado de recreación, bienestar físico e intelectual; estado de dicha, éxtasis, embriaguez de los fumadores de opio o kif— según consta en *Choisies de Fortuny reproduites en photographie* (París, 1875), editado por Goupil; Iriarte, 1875, pp. 366. Y diversos cronistas abundaron en el tema, como Ali Bey (1767-1818), Manuel Torrijos (1835-1865), Antonio de San MARTÍN (1841-1887), Pere Mata (1811-1877), Adolfo Llanos (1841-1904), Jacint Verdaguer (1945-1902), entre otros. Es otro de los tópicos occidentales sobre Oriente, el del pueblo que «ha caído». ¿No será esta somnolencia detectada por estos cronistas debida a los efectos del kif? Véase MORENO & QUÍLEZ, 2020, y COLETES, 2019.

105 Óleo sobre tabla, 38 x 54 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

106 Localización desconocida. Reproducida en grabado de Tomás Carlos Capuz en *La Ilustración Española y Americana*, 1893.

107 Óleo sobre lienzo, 81 x 151 cm. Museo de Bellas Artes Gravina, Alacant.

108 Óleo sobre lienzo, 81 x 151 cm. Colección privada.

109 Acuarela sobre papel, 64,8 x 99,7 cm. Colección privada.

110 Óleo sobre tabla, 41,9 x 28,5 cm. Colección privada.

111 Acuarela sobre papel, 99,4 cm x 64,5 cm. Colección privada.

112 Óleo sobre tabla, 38,1 x 55,8 cm. Colección privada.

113 Óleo sobre lienzo, 21,5 x 38,3 cm. Colección privada.

114 Óleo sobre tabla, 20 x 31,5 cm. Colección privada.

115 Óleo sobre tabla, 17,5 x 25 cm. Colección privada.

116 Acuarela sobre papel, 100,6 cm x 65,1 cm. Colección privada.

117 Óleo sobre tabla, 17 x 29,5 cm. Colección privada.

118 Óleo sobre tabla, 35,6 x 57,2 cm. Colección privada.

119 Óleo sobre tabla, 20 x 31,5 cm. Colección privada.

120 Como versiones de sensuales odaliscas fumando con narguiles humeantes. Ribas también realizó una copia de *Guardia Árabe* (1863) de Fortuny. Véase VILLALONGA, 1984, aunque prácticamente ignora su obra orientalista.

121 Óleo sobre lienzo, 92 x 124 cm. Colección privada.

122 Óleo sobre lienzo, 48,5 cm x 73,7 cm. Colección privada.

123 Sobre el tema véase ARNAVAT, BARRÓN & USÓ, 2025.

124 *Semanario Pintoresco Español*, 18-VI-1848.

125 *La Ilustración*, 15-XII-1849.

126 [*¡¡Melilla!! Fin de Año ¡Que vergüenza! ¡»*], *La Campana de Gràcia*, 30-XII-1893.

127 *Blanco y Negro*, Madrid, 21-IX-1901.

128 *¡Cu-Cut!*, Barcelona, 12-II-1903.

129 *Gedeón*, Madrid, 21-I-1906.

130 ALARCÓN, 1880 y PALMA, 2014.

131 REQUENA, 1860. Reproducida en FERNÁNDEZ RIVERO, 2011.

132 Véase GÓMEZ BARCELÓ, 2007.

133 Como en ECHAGÜE, 1894. Sobre la fotografía orientalista véase MARTÍNEZ MUÑIZ, 2020 y en MARTUECOS GÓMEZ BARCELÓ, 2007.



134 Como ya vimos, su retrato «*Santón Rifeño*» es el mismo personaje que el pintado por Josep Tapiró. El fotógrafo ha sido estudiado por HONORIO, 2024.

135 En cambio, existen abundantes fotografías y tarjetas postales del siglo XIX que muestran su consumo en países islámicos como Egipto, Turquía, Argelia, Túnez, Líbano, Siria, Jordania, Yemen, Irán, India, Nepal, etc. Véase *The Canna Chronicles*, <https://www.thecannachronicles.com/>

136 THORNTON, 1994.

137 Véase VERDÚ-GONZÁLEZ, 2017; y MARTÍNEZ-MUÑIZ, 2020. Pueden verse algunas de sus fotografías en <http://rafaelgarzon.com/>; GONZÁLEZ & DELGADO, 2009; PIÑAR, 1997; y GARCÍA RUIPÉREZ, 2017. Sus sucesores continúan con el mismo negocio en Granada en la actualidad, <https://alhambrafoto.com/>. La fotografía más antigua que muestra el consumo de cannabis se debe al fotógrafo francés Camille Dolard (1810-1884), «*Autorretrato fumando narguile*», un daguerrotipo de 1843, apenas cuatro años después de la presentación pública de la fotografía en París. Véase <https://www.thecannachronicles.com/the-first-stoned-selfie-1843/>.

138 «*Extase*» (Barcelona, 1904), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Véase FONTBONA, 1990. Sobre la utilización de la fotografía como instrumento de representación de los «indígenas» colonizados, con una fuerte connotación sexual, en una producción masiva de imágenes estereotipadas, véase ALLOULA, 1986, una colección de tarjetas postales de mujeres argelinas explotadas por los franceses, que ilustra un poderoso análisis de los efectos distorsionadores y denigrantes de su presencia en la sociedad argelina. También en las ciudades españolas, a partir de la segunda década del siglo XX, se ofrecían discretamente al público interesado tarjetas postales eróticas con fotografías de chicas marroquíes con el torso descubierto y en algunos casos con desnudez integral en un fumadero de kif: Díez, 1993.

139 Véase MARTÍNEZ-MUÑIZ, 2021.

140 Para comprenderlo véase SAID, [1978] 2002, una documentada reflexión sobre el tema. Usa como epígrafe para iniciar su libro la conocida frase de Karl Marx «No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados», afirmación que resume la particular posición de exterioridad desde la cual Occidente ha enfrentado y representado históricamente a aquellos que no tienen cabida en la forma del sujeto privilegiado de la historia. Véase también GONZÁLEZ (coord.), 2006 y MARTÍN-MÁRQUEZ, 2011.

141 Véase MARÍN, 1996, pp. 93-114, y MARÍN, 2015.

142 Véase ARNAVAT, BARRÓN & USÓ, 2025.

143 MORALES, 1993, pp. 57-71. Lo resume a la perfección la periodista marroquí Rabia Hatim: las «bonitas estampas dejarán lugar a otras menos atractivas, para hacer de Marruecos un país cerrado, dentro de lo negativo de Oriente, porque en él se fuma el kif. Ya no es el perfume ambarino ni el olor a almizcle que caracteriza Marruecos, sino simplemente el olor a kif [...] Porque todo era: Marruecos mito, el Oriente. Marruecos realidad, la guerra del Rif». HATIM, 1990, pp. 131-148.

Índice de ilustraciones

	Título	Fig. 1. – Marià Fortuny, <i>Guardia árabe</i> , 1863. Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-1.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 467k
	Título	Fig. 2. – Marià Fortuny, <i>Familia marroquí</i> , 1862. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-2.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 1,1M
	Título	Fig. 3. – Marià Fortuny, <i>El fumador de opio</i> , Roma, 1869. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-3.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 594k
	Título	Fig. 4. – Josep Tapiró, <i>Un atrio oriental</i> , Tánger, ca. 1890. Colección particular.
	Créditos	© Christie's Images Limited.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-4.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 1,1M



	Título	Fig. 5. – Josep Tapiró, <i>Fiesta 'Isawa</i> , Tánger, 1885. Colección particular.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-5.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 580k
	Título	Fig. 6. – José Villegas, <i>La siesta en el harén</i> , 1874. Colección particular.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-6.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 1,2M
	Título	Fig. 7. – José Villegas, <i>Fumador marroquí</i> , 1875. Colección particular.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-7.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 1,4M
	Título	Fig. 8. – Tomàs Moragas, <i>Árabe fumando</i> , 1890. <i>Álbum Salón</i> , Barcelona, 1906.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-8.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 1003k
	Título	Fig. 9. – Maximino Peña y Muñoz, <i>Una Odalisca</i> , Grabado de Tomás Carlos Capuz. <i>La Ilustración Española y Americana</i> , Madrid, 1893
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-9.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 436k
	Título	Fig. 10. – Emili Sala, <i>El fumador de kif</i> , Madrid, 1876. Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-10.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 347k
	Título	Fig. 11. – Joaquim Xauradó, «Rescate de los cautivos españoles», <i>Blanco y Negro</i> , Madrid, 1901
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-11.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 345k
	Título	Fig. 12. – José Requena, « <i>Trajes y costumbres de Tetuán</i> », Álbum de fotografías [1860]. Núm. Inv. 1113305 Archivo General de Palacio.
	Créditos	© Patrimonio Nacional, Madrid.
	URL	http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/26202/img-12.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 579k

Para citar este artículo

Referencia en papel

Albert Arnavat, «El cannabis y los artistas españoles: kif, Magreb y Orientalismo, 1860-1909», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55-2 | 2025, 195-237.

Referencia electrónica

Albert Arnavat, «El cannabis y los artistas españoles: kif, Magreb y Orientalismo, 1860-1909», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 55-2 | 2025, Publicado el 27 noviembre 2025, consultado el 01 diciembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/mcv/26202>

Autor

Albert Arnavat

Universidad Técnica del Norte, Ecuador
aarnavat@utn.edu.ec

Derechos de autor



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

