

# SUFISMO Y DEVOCIÓN POPULAR EN LA PINTURA TANGERINA DE JOSEP TAPIRÓ BARÓ (REUS 1836 - TÁNGER 1913)

## SUFISM AND POPULAR DEVOTION IN THE TANGERINE PAINTING OF JOSEP TAPIRÓ BARÓ (REUS 1836 - TANGIER 1913)

## SUFISME I DEVOCIÓ POPULAR A LA PINTURA TANGERINA DE JOSEP TAPIRÓ BARÓ (REUS 1836 - TÀNGER 1913)

---

### JORDI À. CARBONELL I PALLARÈS

Universitat Rovira i Virgili

Facultat de Lletres  
Av. Catalunya, 35  
43002 Tarragona (Tarragona)

[jorgeangel.carbonell@urv.cat](mailto:jorgeangel.carbonell@urv.cat)

ORCID ID: 0000-0003-0259-3658

### RESUMEN

El artículo estudia los retratos de derviches y las escenas de costumbres de las cofradías islámicas realizadas por el pintor orientalista Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tánger 1913). Se analiza el lenguaje formal y su iconografía relacionándolas con las fotografías de tipos humanos y de costumbres marroquíes realizadas en Tánger en el último tercio del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Así mismo se reflexiona sobre el realismo etnográfico del que las obras de Tapiró son exponentes destacados.

---

### PALABRAS CLAVE

Tapiró; Fortuny; orientalismo pictórico; Tánger; Marruecos; sufismo; realismo etnográfico.

### ABSTRACT

The article studies the portraits of dervishes and the traditional scenes of the Islamic brotherhoods carried out by the orientalist painter Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tangier 1913). Formal language and its iconography are analyzed in relation to the photographs of human types and Moroccan customs taken in Tangier in the last third of the 19th century and the first years of the 20th century. It also reflects on the ethnographic realism of which the works of Tapiró are outstanding exponents.

---

### KEYWORDS

Tapiró; Fortuny; pictorial orientalism; Tangier; Morocco; Sufism; ethnographic realism.

### RESUM

L'article estudia els retrats de dervixos i les escenes de costums de les confraries islàmiques del pintor orientalista Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913). S'analitza el llenguatge formal i la seva iconografia relacionant-les amb les fotografies de tipus humans i de costums marroquins realitzades a Tànger l'últim terç de segle XIX i primers anys de segle XX. Així mateix, es reflexiona sobre el realisme etnogràfic del qual les obres de Tapiró són exponents destacats.

---

### PARAULES CLAU

Tapiró; Fortuny; orientalisme pictòric; Tànger; Marroc; sufisme; realisme etnogràfic.

## 1. INTRODUCCIÓN

La pintura orientalista española, de tintes esencialmente marroquíes, produjo unas imágenes exóticas que reproducían los estereotipos temáticos e iconográficos más habituales de este género. Formalmente, evolucionó a la par de la del resto de Europa<sup>1</sup>. Por ello, en la segunda mitad de la centuria, con el triunfo del realismo y a medida que el avance de la expansión colonial incrementaba el conocimiento directo del mundo islámico, se fueron imponiendo unas visiones pictóricas más ajustadas a la realidad, que desplazaron a las surgidas del romántico “sueño oriental”. La pintura orientalista, al igual que la fotografía de este género, se acercó a planteamientos etnográficos y amplió a su vez la temática, plasmando aspectos singulares y diferenciales del mundo musulmán, como el de las particularidades devocionales y religiosas<sup>2</sup>. En el ámbito peninsular, el artista que mejor encarnó esta voluntad de veracidad fue Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tánger 1913), el primer pintor instalado en Tánger de forma permanente y uno de los artistas más internacionales de nuestro arte decimonónico. Tapiró residió en esta ciudad desde 1877 hasta su fallecimiento, en octubre de 1913 (Fig.1). Desde allí pintó a la sociedad musulmana, dejando a un lado los clichés imaginarios y otorgando a sus creaciones un valor testimonial de un mundo que se estaba transformando por la presión modernizadora europea. Sus habilidosas acuarelas tuvieron, durante años, una excelente aceptación en el mercado artístico británico y representan, en conjunto, una de las producciones en esta técnica más interesantes y singulares de la segunda mitad del siglo XIX<sup>3</sup>. Sin embargo, pese a que la historiografía considera a Tapiró, desde hace décadas, como uno de los pintores orientalistas más significativos<sup>4</sup>, los primeros trabajos monográficos sobre el pintor hace pocos años que han sido publicados<sup>5</sup>.



Fig. 1: Josep Tapiró en su estudio tangerino con el pintor Josep Llovera y un amigo, 1890

- 1 MORALES LEZCANO, V.: *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia UNED, 1988, p. 14. DIZY CASO, E.: *Los Orientalistas de la Escuela Española*, París, ACR. Ed., 1997. CARBONELL PALLARÉS, J. À.: *Orientalisme. Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Reus, Pragma, 2005, p. 28. ARIAS ANGLÉS, E.: “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, “Dossier Imágenes coloniales de Marruecos en España”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, 37-1, 2007, p. 13. COLETES LASPRA, R.: *La pintura orientalista española (1833-1923)*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, p. 72.
- 2 PELTRE, C. : *Orientalisme*, París, Terrail/Edigroup, 2004, p. 113.
- 3 CARBONELL PALLARÉS, J. À.: *Josep Tapiró. El pintor de Tánger*, Barcelona, MNAC/URV, 2014.
- 4 CAPELASTEGUI, P.: *El tema marroquí en la pintura española*, Memoria de Licenciatura, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1985. ARIAS ANGLÉS, E. (ed.): *Pintura orientalista española (1830-1930)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988. FONTBONA, F.: “Africa-nismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna”, *Awraq*, anexo al vol.1990, p. 113.
- 5 Estos últimos años se han publicado algunos trabajos sobre el pintor. Los principales son:

## 2. DE REUS A TÁNGER

Su formación artística se inició en Reus, en la Escuela de instrucción elemental superior, y continuó en la academia del pintor Domènec Soberano (1825-1909), donde coincidió con Mariano Fortuny (1818-1874) a quien, desde entonces, le unió una estrecha amistad. Entre 1853 y 1858 estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (Llotja), convirtiéndose en discípulo de los pintores Claudio Lorenzale (1816-1889) y Vicente Rodés (1783-1858). En esos años desarrolló su estilo dentro de la órbita del nazarenismo de su maestro Lorenzale. En el curso de 1858-1859 se trasladó a Madrid, donde asistió a la academia particular de Federico de Madrazo (1815-1894) y se matriculó en la Escuela Superior de Pintura y Grabado. Animado por Fortuny, en la primavera de 1863 se instaló en Roma y se especializó en la técnica de la acuarela, desarrollando un estilo influido por el de su amigo, que en ocasiones manifestaba una clara tendencia hacia el detallismo preciosista. Sus obras, en general de pequeño formato, representaban a individuos pintorescos callejeros, escenas de costumbres y temas dieciochescos de casacón (Fig.2). A finales de septiembre de 1871 viajó a Tánger y Tetuán junto a Mariano Fortuny y Bernardo Ferrándiz (1835-1885). En Marruecos descubrió un universo visual que, pocos años más tarde, se convertiría en el argumento constante de su producción.

Tras la muerte de Fortuny en otoño de 1874, Tapiró empezó a pasar los inviernos en Tánger, donde estableció su residencia definitiva en 1877. Durante treinta y seis años se dedicó de forma exclusiva a plasmar pictóricamente su entorno magrebí. Como afirmó Pilar Capelastegui: “si Tapiró decidió irse a vivir a Marruecos no fue para continuar presentando un Oriente pintoresco y evocador, sino para enfrentarse a la realidad de un pueblo y sus costumbres”<sup>6</sup>. Se trató, en realidad, de un caso claro del artista fascinado por su tema. En el norte de África su estilo pictórico evolucionaría, alejándose un tanto del preciosismo, a pesar de que la crítica siempre relacionaría sus obras con las de Fortuny. En sus acuarelas



Fig. 2: *Campesina*, Barcelona, colección privada, Josep Tapiró, c. 1865-1870

CARBONELL, J. À.: “Josep Tapiró i el Tànger precolonial”, *Bulletí del MNAC*, n.º 5, 2001, pp. 151-159  
 “Los retratos de Tapiró del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 2013, vol. 31, pp. 130-141.  
 (ed.): *Josep Tapiró (Reus 1836- Tànger 1913)*, Reus, Museu de Reus, 2014. *Josep Tapiró, pintor de Tànger*, Barcelona, MNAC/URV, 2014. “El llegat de Josep Tapiró (Reus 1836- Tànger 1913), el Museu Benitah de Tànger”, *Locus Amoenus*, vol. 13, 2015, pp. 157-6. CASTAÑEDA, A.: La mujer en la producción pictórica de Josep Tapiró”, *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, n.º 26, 2015, pp. 48-61. HOPKINS, C.: “The Politics of Spanish Orientalism Distance and Proximity in Tapiró and Bertuchi”, *Art in Translation*, vol. 9, n.º1, 2017. pp. 134-167.

6 CAPELASTEGUI, P.: “Mariano Bertuchi y el paisaje marroquí”, *Goya*, n.º 205-206, 1998, p. 70.

destacaron la concreción del dibujo y la consecución de la apariencia de la textura y de las calidades de los objetos, vestimentas, joyas, etc. Algunas veces, su estilo se acercaba más a la perfección formal de su maestro Federico de Madrazo que a las superficies vibrantes y el modelado cromático de Fortuny.

En general, y atendiendo a su temática, dentro de la producción pictórica tangerina se pueden establecer dos grandes grupos de obras. El primero, formado por las acuarelas que presentan escenas de la vida cotidiana y ceremonias tradicionales en abigarrados escenarios descritos minuciosamente, y el segundo, el mayoritario, formado por los retratos que muestran la diversidad humana y la tipología étnica de su entorno musulmán, por lo que se excluye de ellos a los europeos y, casi siempre, a los judíos. El pintor escogía los temas por su atractivo visual, por ello abundan las recargadas y rutilantes escenas nupciales como la que presentó en la Exposición Universal de 1878<sup>7</sup> y los numerosos retratos de las atractivas novias ataviadas con caftán y ornadas con las joyas tradicionales pertinentes. La paciente elaboración de sus obras partía de un detallado dibujo de base para combinar posteriormente en su ejecución la acuarela y el gouache, como años antes había hecho Fortuny en obras como *El mercader de Tapices* (1870) (Colección Sala, Museo de Montserrat). En ellas, reproducía con una objetividad sorprendente hasta el detalle más insignificante, logrando una impactante verosimilitud. Su estilo se fundamentó siempre en planteamientos formales conservadores y académicos que se mantuvieron invariables toda su vida. Resulta ilustrativo que el pintor comentara la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, calificando a los modernistas como la aberración del arte, y añadiera: “Aquí hay ciertos tipos que lo hacen muy mal, sin dibujo, mal color, entre ellos se han repartido los premios, son los dueños de la situación”<sup>8</sup>.

Las acuarelas de Tapiró provocaban la admiración del público, obtenían galardones en certámenes internacionales y se comercializaban a precios elevados en el mercado británico. Pero suscitaban a la vez algunas críticas por su supuesta falta de expresividad. Francisco Alcántara, que firmaba como el *Españoleto*, escribió que las acuarelas “a pesar de sus bellezas (que las tienen), de sus elevados precios y del nombre del autor, no me parecen obras de arte, en el sentido más elevado y severo de la palabra”<sup>9</sup>. Más adelante, el

crítico del *The Times* afirmaba, acerca de los retratos mostrados en la exposición de la Royal Academy de 1897, que su naturalismo preciosista no dejaba nada a la imaginación, lo cual les restaba interés. Comparaba sus obras con las del prestigioso acuarelista alemán afincado en Londres Carl Haag (1820-1915), que cultivó un orientalismo realista que no llegó a la minuciosidad y detallismo de Tapiró<sup>10</sup>. En 1908, Rafael Balsa de la Vega denunciaba el excesivo formalismo y el amaneramiento estilístico de sus bustos tangerinos: “El veterano Tapiró ¿retratos? A la acuarela que, como “hechos” dejan estupefactos a los espectadores, como obras pictóricas acusan a una manera (digámoslo en francés para que no resulte tan crudo) que pone todo su cuidado en que no se le ensucien las tintas”<sup>11</sup>. Finalmente, también expresaron opiniones similares historiadores del arte como J. A. Gaya Nuño, que atribuía la frialdad de sus acuarelas a un “excesivo prurito etnográfico”<sup>12</sup>.

### 3. EL REALISMO ETNOGRÁFICO

Las obras tangerinas de Tapiró se encuadran en lo que se denominó realismo etnográfico, surgido a mediados de siglo por influencia del cientificismo con la voluntad dignificar la pintura orientalista, otorgándole un valor de autenticidad y objetividad. Ch. Peltre afirmaba: “L’approche «ethnographique» qui définit alors l’exotisme donne à la scène de genre une vocation moins frivole”<sup>13</sup>. Los críticos Charles Blanc (1813-1882) o Emile Galichon (1829-1875) calificaron de etnográfica la pintura orientalista de Jean-Léon Gérôme (1824-1904)<sup>14</sup>. Por su parte, el literato y crítico Théophile Gautier (1811-1872) señalaba, refiriéndose a una obra de tema marroquí de Alfred Dehodencq (1822-1882), “una asombrosa capacidad etnográfica, un profundo sentido de las razas”<sup>15</sup>. La pintura calificada como tal manifestaba su objetividad en la verdad de los argumentos, en la precisión de las fisonomías y en la

7 *Preparatifs du mariage de la fille du Chérif (Palais du Gouverneur) e moire du Maroc (Tanger)* (acuarela). (Acuarelas, miniatures, dessins, gravures). *Exposition Universelle*, Groupe I, Classes 2 et 5, n.º 25.

8 Carta de Tapiró a su sobrino Francesc fechada en Madrid el 15 de junio de 1908. Documentación de la familia Vergés, Barcelona.

9 ALCANTARA, F. (El Españoleto), “Barcelona Artística”, *La Época*, año 38, n.º 12324, 12-XI-1886, p. 3.

10 “The Royal Academy”, *The Times*, n.º 34.918, 16-VI-1896, p.15.

11 Balsa de la Vega, R.: “Exposición General de Bellas Artes III”, *Ilustración Española y Americana*, n.º 19, 22-5-1908, p. 303.

12 GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. 19, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 346.

13 PELTRE, Ch.: *Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 59.

14 GALICHON, E.: “M. Gérôme, peintre ethnographe”, *Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l’Art et la Curiosité*, n.º 139, 1868, pp. 150-151.

15 “Une étonnante aptitude ethnographique, un sentiment profond des races”. Ver: GAUTIER, T.: *Les Beaux-Arts en Europe. Seconde Série*, Paris, Michel Levy Frères, Libraires-Editeurs, 1856, p. 83.

descripción ajustada de los atuendos de las figuras. Todo ello debía tener su origen en el trabajo *in situ*, dedicado al estudio de los tipos humanos y de los aspectos más distintivos de aquella realidad<sup>16</sup>. Sin embargo, hablar de etnografía es como mínimo inapropiado, ya que dichas obras no respondían a ningún objetivo científico sino a un filo-arabismo que en la mayoría de casos resultaba superficial. Los mejores exponentes de este tipo de pintura en la producción de Tapiró son los bustos impersonales que realizó en posiciones de frente o de perfil, que dejan ver con precisión las características raciales y la indumentaria que los define. Forman un catálogo de la tipología humana tangerina con títulos como *negro gnawi*, *santón darcawi*, *novia bereber*, etc. En este sentido, van más allá que las obras de los pintores franceses comentados y manifiestan un planteamiento pictórico más afín al cariz documental de la antropología de esos años. Recuerdan a las fotografías que ilustraban trabajos de esta disciplina como “*Razas y tribus de Marruecos*” de Manuel Antón Ferrándiz, publicado en 1903<sup>17</sup>. José Antonio González Alcántud definía estas imágenes decimonónicas con unos términos perfectamente aplicables a las acuarelas del pintor reusense, afirmaba: “La fotografía catalogable como “antropológica” ha estado muy marcada por el exotismo y el costumbrismo taxonómicos, es decir por la búsqueda de “tipos” y sobre todo de rostros y cuerpos, a través de los cuales interpretar hechos sociales e inclinaciones culturales y psicológicas”<sup>18</sup>. En realidad, el exotismo de dichas imágenes respondía a la búsqueda de la diferencia desde una perspectiva inevitablemente etnocéntrica<sup>19</sup>.

La evidencia más clara de la relación de la obra de Tapiró con las fotografías que presentan tipos humanos marroquíes se encuentra en la acuarela del Museo Nacional del Prado titulada *Santón darcawi* (1890-1900)<sup>20</sup>. Existen fotografías que retratan al mismo individuo, realizadas por el gibraltareño instalado en Tánger Antonio Cavilla (1867-1908). Publicadas en diversas ocasiones, se hicieron postales de ellas con el título *Mendigo marroquí*, en las

que lo presentan de medio cuerpo, como en la acuarela de Tapiró<sup>21</sup>. Aunque no lo podemos afirmar, es fácil pensar que el artista se sirvió de ellas para su retrato ya que, como tantos otros pintores decimonónicos, bien podría haber utilizado ocasionalmente fotografías para documentar sus composiciones<sup>22</sup>. La mayoría de orientalistas las usaron a menudo e incluso algunos de los que viajaron a Marruecos las hicieron ellos mismos, como en el caso de Georges Clairin (1843-1919) y Henri Regnault (1843-1871) en 1870<sup>23</sup>.

Los visitantes de Tánger podían adquirir las acuarelas de Tapiró en su taller y las fotografías de tipos y costumbres marroquíes en los estudios fotográficos y en comercios como el del británico Edward Taylor, que se anunciaba en el periódico *Al-Maghreb Al-Aksa* como la “única agencia en Tánger que tiene las vistas de esta ciudad y de Tetuán, así como fotografías ilustrativas de las costumbres de los nativos en Marruecos que podían ser adquiridas por los viajeros que recalaban Tánger, realizadas por el eminente fotógrafo Mr. J. H. Mann”<sup>24</sup>. La visita al *Estudio Tapiró*, situado en la calle del mismo nombre y donde había

16 PELTRE, C. : *Orientalisme, op. cit.*, p. 113. Ver también BENSON, R. “Un Orientalisme Scientifique? L'éthnographie l'anthropologie et l'esclavage”, en DIERDEREN, R. y DEPELCHIN, D. (ed.): *De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe*, Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, pp. 114-131.

17 ANTÓN Y FERRÁNDIZ, M.: *Razas y tribus de Marruecos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

18 GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: “Leve indagación sobre la memoria visual en perspectiva comparada de Andalucía y Marruecos”, en *Memorias compartidas Andalucía-Marruecos a través de la fotografía histórica. Ep-cuadernos*, n.º 4, 2012, p. 58.

19 Mounira Khemir señala que este tipo de fotografías también se conocían bajo el epígrafe de Photographie véritable o Photographed from life. KHEMIR, M.: *L'Orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle*, Paris, Centre National de la Photographie et Institut du Monde Arabe (IMA), 1994, p. 36.

20 Número de catálogo D007480, Acuarela sobre papel, 68 x 46 cm.

21 Las fotografías fueron publicadas en varias ocasiones con títulos distintos durante las dos primeras décadas del siglo XX: PERDICARIS, I.: “Morocco, “The Land of Extreme West” and the Story of My Captivity (with Pictures of the People, Towns, and Country)”, *The National Geographic Magazine*, vol. 17, n.º 3, Washington DC, 3-1906, pp. 117-157. “Moroccan dervish, most fanatical of all mahomedans zealots”. CARPENTER, F. G.: “Carpenters paints dark pen pictures of the situation in Morocco”, *The Omaha Sunday bee*, Omaha, 6 -1-1907, p. 1. “A moorish Saint of most unsaintly character”. CARPENTER, F. G.: “The Mohamedan Moors”, *The Time Dispatch*, n.º 1, Richmond Va., 6-1-1907. p. 3. “Morocan Dervish”. *Alrededor del Mundo*. Madrid. 1913. n.º 744. 5-2-1913. p. 14. “Santón Rifeño”. HOLT, G. E.: *Morocco the Piquant or life in sunset land*, London, William Heinemann, 1914, p. 296. “A living moorish Saint”.

22 Un hecho aún más comprensible si tenemos en cuenta la dificultad de encontrar musulmanes que se dejaran retratar, especialmente mujeres. Normalmente, para sus retratos Tapiró acostumbraba a utilizar modelos marroquíes a los que ataviaba con el atrezzo que tenía en el estudio. Ya en 1876 el periódico *Las Circunstancias* explicaba sobre este punto: “Conocida como es la dificultad o mejor imposibilidad de que las mujeres árabes de cierto rango se presten aun involuntariamente al modelo, el señor Tapiró ha tenido que proveer para la confección de sus cuadros sobre asuntos árabes, de varios trajes propios de las naturales del país, llegando a formar una colección digna de verse. “Pintores reusenses, Don José Tapiró”, *Las Circunstancias*, n.º199, 17-9-1876, p. 4.

23 DUPARC, A.: *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie, p.339.

24 Citado por GAROFANO SÁNCHEZ, R.: *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002, p. 206. En Tánger se podían encontrar fotografías de Antonio Cavilla y de las casas: G. W. Wilson & Co. (J. H. Mann), J. Laurent, Levy y V. Hell & Cia. Sobre la fotografía en Marruecos ver: GAROFANO SÁNCHEZ, R.: *Gibraltar, sur de España y Marruecos en la fotografía victoriana de G. W. Wilson & Co.*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2005. También GÓMEZ BARCELÓ, J. L.: “Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1-2007. pp. 57-81. DOMEÑO DE MORENTIN, A.: *La fotografía de José Ortiz Echague*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

una exposición permanente de sus creaciones, además de una biblioteca y una colección de objetos tradicionales, formaba parte del reducido itinerario que la ciudad podía ofrecer al visitante<sup>25</sup>. Además, algunas de sus obras decoraban los salones del hotel Cecil, donde se alojaba parte del distinguido turismo<sup>26</sup>.

Este tipo de clientela, mayoritariamente de origen británico y norteamericano, siempre estuvo presente en la mente del pintor, sobre todo en su época romana (1863-1876), cuando le vendía sus acuarelas de pequeño formato que presentaban músicos callejeros, mendigos, campesinos, *ciociaras*, frailes, etc. En una carta de 1869 dirigida a su antiguo maestro de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Claudi Lorenzale, explicaba su éxito comercial con los “forasteros” y añadía que ojalá tuviera una máquina para hacer este tipo de acuarelas con más facilidad y rapidez<sup>27</sup>. En Tánger, los visitantes eran más escasos y las obras, a diferencia de las que realizaba en la etapa anterior, tenían unas dimensiones mayores y eran mucho más elaboradas, por lo que su producción era menor y su precio más elevado.

Se puede afirmar que existe cierta continuidad temática entre la etapa romana y la marroquí. Muchas acuarelas pintadas en Tánger representan también a individuos pintorescos, pero se los describe con un realismo riguroso. En sus escenas de costumbres sucede más o menos lo mismo y se repite algún argumento, como el de *Niños jugando a ser soldados*<sup>28</sup>. En la primera versión, pintada en Roma en 1874, la acción se desarrolla en una cañada mientras que, en la segunda, pintada en Tánger una década más tarde, al lado de un cañón Armstrong del fortín Borj al-Hajau, cercano al estudio del pintor. Entre los argumentos más recurrentes durante toda la trayectoria de Tapiró se cuenta el de la religión, que en el periodo romano se materializó en pequeños retratos de eclesiásticos y en escenas desarrolladas en interiores de iglesias. En Tánger representaría algunos aspectos de la práctica islámica y retrataría a místicos y santones.

#### 4. LA RELIGIÓN

Las imágenes del rezo en la mezquita, de la llamada a la oración, de las procesiones y de los distintos aspectos devocionales fueron argumentos frecuentes de la pintura orientalista desde sus inicios. La religión islámica era uno de los elementos definitorios del mundo oriental. El pintor dedicó como mínimo una obra a la oración en la mezquita, como años antes lo había hecho Fortuny en una composición sencilla donde presentaba a un musulmán rezando de pie en el interior de una supuesta mezquita que en realidad era la iglesia de Santa María la Blanca de Toledo<sup>29</sup>. Tapiró planteó el tema de manera ambiciosa y realista, pintando a tres musulmanes que rezan en distintas posiciones en el interior de la Mezquita Mayor de Tánger<sup>30</sup>. Como es habitual en sus obras, describió con minuciosidad la ropa, las coloridas alfombras, la arquitectura y el mobiliario. El pintor conocía bien la mezquita, ya que estaba muy cerca de su estudio. La acuarela fue expuesta en la *VI Exposición de pintura española de Buenos Aires*<sup>31</sup>, y tras la muerte del pintor formó parte del Museo Tapiró que, a partir de los años cuarenta del siglo pasado, fue conocido como Museo Benitah<sup>32</sup>.

En algunas acuarelas plasmó aspectos de la devoción popular y del sufismo, tan presentes en la religiosidad marroquí. Los retratos de morabitos, derviches o escenas protagonizadas por los miembros de las cofradías islámicas aparecen en la obra de muchos de los pintores que trabajaron en Marruecos desde que Delacroix lo hiciera en 1832. Este tipo de religiosidad mostraba unos valores culturales tradicionales, prácticamente desaparecidos en la Europa contemporánea, y resultaba poderosamente llamativo para los intelectuales y artistas que visitaban el país buscando un mundo al margen del progreso occidental.

25 CARBONELL PALLARÉS, J. À.: “El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 – Tànger, 1913). El museu Benitah de Tànger”, *op. cit.*, pp. 157-167.

26 BORRÀS, M.: “El arte de Tapiró en Marruecos”, *Heraldo de Cataluña*, año 4, n.º 198, 20-1- 1921, p. 8.

27 Carta de Tapiró desde Roma a Claudi Lorenzale, con fecha del 25 Setiembre de 1869, Carpeta Tapiró, Arxiu de l’Institut Municipal de Reus.

28 El 23 de enero de 1874, la obra fue vendida por Goupil a Wallis & Co. de Londres por 3000 francos. Ver libros de contabilidad de Goupil & Cie, vol. VII, años 1873-1875, p.104, n.º 8599, Col. Goupil, Getty Research Institute, Los Angeles (EUA). También: “Pictures of Continental Schools”, *The Times*, n.º 27.971, 8-4-1874, p. 10.

29 Ver ficha del Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC), de la obra de Mariano Fortuny *La plegaria*, MNAC 240017-000.

30 Localización actual desconocida. La obra fue reproducida en ORTEGA, J.: “Aniversario Tapiró”, *África. Revista de tropas coloniales*, 2ª época, n.º 46, Tetuán, 10-1928, p. 250.

31 Número de catálogo 173, citado por CAPELASTEGUI, P.: *El tema marroquí en la pintura española (1860-1925)*, *op. cit.*, pp. 11-12.

32 CARBONELL, J. À.: “El llegat de Josep Tapiró (Reus 1836- Tànger 1913), el Museu Benitah de Tànger.”, *op. cit.*, p. 164.

#### 4.1. Los retratos de místicos

Los numerosos retratos de santones que Tapiró pintó durante más de treinta años referían objetivamente su aspecto y su fisonomía. En la mayoría de casos, los titulaba de forma genérica e impersonal, convirtiendo a los personajes en exponentes una tipología de místico determinada. En ocasiones, la apariencia del retratado parece no ajustarse a lo que figuraba en él. Existen ejemplos que dicen representar a un santón de la *tariqa* (hermandad o cofradía sufi) darcawia<sup>33</sup>, como *El Santón darcawi de Marraquech* (c.1890-1900)<sup>34</sup> del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que tiene un aspecto de adepto de la cofradía de hombres negros gnawa<sup>35</sup> y, en algún caso, como en el del *Santón darcawi* (c.1890-1900) del Museo del Prado, su vestimenta y atributos conducen a pensar que, si era un derviche, lo era de otro tipo, posiblemente un heddawi<sup>36</sup>. Entre los retratos de santones darcawa, el que por su aspecto podría ser más identificable como tal<sup>37</sup> es el de la acuarela *Santón darcawi* (1890), perteneciente al Orientalist Museum of Qatar y denominada inicialmente

*iAlah!*<sup>38</sup>. En la primavera de 1891, el periódico *Al-Maghreb Al-Aksa* la comentaba con estos términos: “un santón, de luenga y canosa barba, cuyos ojos miran penetrando el cielo y por cuyos labios se ve salir la palabra Alah que es el título de esta hermosa obra”<sup>39</sup>.

Unos meses antes, en octubre de 1890, cuando aún no estaba finalizada, el periodista José Rodríguez López comentó su significado:

“*El Santón*, primorosa acuarela, próxima a su feliz conclusión, tamaño natural, representando un venerable *Santón* con enorme rosario pasado por el cuello, elevando fervorosamente al cielo su profunda mirada, en el momento de pronunciar las palabras de su rito oriental, Allah -Allah, preceptuadas en el Koran”<sup>40</sup>.

En 1896, la obra participó en la *Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona* como *El Santón Dalcaqui* (sic.) (Fig.3)<sup>41</sup>. Esto lleva a la conclusión de que al pintor los títulos le importaban de una manera relativa.

Durante los primeros años de siglo XX, la conflictividad política marroquí centraba la atención de la opinión pública española, y los místicos de Tapiró pasaron, en ocasiones, de representar una imagen atractiva de un mundo exótico a convertirse en una ilustración de la tipología humana que protagonizaba la problemática actualidad sociopolítica de ese país. En 1907, con el fin de llamar la atención del público de la *X Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid*<sup>42</sup>, Tapiró tituló el busto de hombre negro con apariencia más bien de adepto de la hermandad gnawa, y al que el pintor se refería en el ámbito doméstico como *el negro de las conchas*<sup>43</sup>, como un darcawi, con un añadido que hacía referencia a su militancia anticolonial<sup>44</sup>. El retrato se denominó *Santón Darcaqui* (sic.), *moro fanático de Marraquech*

33 Los darcawa también muy abundantes en esos años practicaban los preceptos sufíes de Al-'Arabi Ad-Darquáwí, que vivió en Marruecos a finales del siglo XVIII y murió en 1823. Ad-Darcawi fue un renovador de la gran orden sufi de Shādhili. Sus numerosísimos discípulos difundieron su pensamiento por todo el norte de África y fundaron muchas *zawiyah* o cenobios que actualmente continúan activas. Los darcawa se caracterizan por su austeridad. No es extraño que muchos de ellos opten por una vida errante, bastón en mano vistiendo humildemente con el *tasbih* de cien cuentas alrededor del cuello, para mejor deshacerse de los apegos que confunden al ser humano. En esta escuela sufi se insiste en la necesidad de alcanzar la experiencia unitaria del arrebatado en Allah. Para ver su importancia en el Marruecos decimonónico: VIMERCATI SANSEVERINO, R.: “Penser la voie muhammadienne: Le renouveau soufi à Fès au XIIIe/XIXe siècle”, *Sudia Islamica*, vol. 3, n.º 1, 2016, pp. 109-136.

34 *El santón darcawi de Marrakech* (c.1890-1900), acuarela y gouache sobre papel, 66,6 x 47,5 cm, GDG 245432-000.

35 Los miembros de hermandad Gnawa eran de origen subsahariano y estaban especializados en curar enfermedades nerviosas con la música y la danza, a hacer sortilegios y de otros ejercicios mágicos. Sobre los gnawas ver: BECKER, C.: “Hunters, sufis, soldiers, and minstrels. The diaspora aesthetics of the Moroccan Gnawa”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 50/60, spring/autumn 2011, pp. 124-144.

36 Estos últimos, como los darcawa, eran muy numerosos en el norte del Magreb en los años en que Tapiró pintó este retrato, despreciaban a los preceptos de la higiene y cosían de cualquier manera su vestido al que llamaban *dervala*. CARBONELL, J. À.: “Josep Tapiró i el Tànger precolonial”, *op. cit.*, p.155. Sobre el tema ver MALDONADO, C.: *Cofradías Religiosas en Marruecos*, Tetuán, Alta Comisaría de la República Española en Marruecos, 1932, pp. 11 ss. y sobre todo: BRUNEL, R.: *Le Monachisme errant dans l'islam. Sidi Heddi et les Heddawa*, vol. 48, Paris, Institut des Hautes Études Marocaines, Librairie Larose, 1955, p. 244 ss.

37 Lleva el característico *tasbih*, la *jirka* y el *shesh* blanco identificativo de la *zawiyah* de Beni Melal donde está enterrado el fundador de la *tariqa*.

38 *Santón Darcawi*, acuarela y gouache sobre papel, 69,5 x 47 cm., Doha, Orientalist Museum of Qatar.

39 “Bellas Artes”, *Al-Moghreb Al-Aksa*, año 9, n.º 747, Tánger, 15-05-1891.

40 RODRÍGUEZ LÓPEZ, J.: “Silueta Artística. La pintura y el Salón de Estudio del pintor catalán D. José Tapiró en Marruecos.”, *Al-Moghreb Al-Aksa*, año 8, n.º 403, Tánger, 11-10-1890.

41 *Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas 1896*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1896, número de catálogo 555, p. 114.

42 *X Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid*. Madrid, Palacio del Retiro. Inaugurada el 26 de enero de 1907.

43 Carta de Tapiró a su hermano Francesc desde Madrid, con fecha del 17 de octubre de 1907, documentación de la familia Vergés, Barcelona.

44 Tapiró ya había relacionado a los morabitos con la *jihad* en la acuarela *Sidi Kasen proclamando la guerra santa*, que presenta a este santo en la puerta de su *qubba*, haciendo la proclama con los brazos abiertos.



Fig. 3: *Santón Dalcaqui* (sic.), Orientalist Museum of Qatar, Josep Tapiró, 1890

*predicador de la guerra santa* (Fig.4)<sup>45</sup>. De este modo lo convertía en un ejemplo de los individuos que inducían a la violencia contra los europeos, como había sucedido hacía unos meses en el sur del país, un suceso que había tenido una importante repercusión en la prensa<sup>46</sup>. Pero como era de esperar la crítica, en vez de apreciar el pretendido aspecto documental, le dedicó algunos comentarios cáusticos<sup>47</sup>.

En este sentido, también es ilustrativa la utilización en 1907, para ilustrar un artículo en *The Omaha Sunday bee* sobre la situación que se vivía en Marruecos, de una de las fotografías de Antonio Cavilla del mendigo marroquí que también retrató Tapiró en su *Santón Darcawi* del Museo del Prado, con un título semejante, *Derviche marroquí, el más fanático de todos los fanáticos de los mahometanos*<sup>48</sup>. El año anterior, la misma imagen había ilustrado el artículo de Ion Perdicaris en el que relataba su secuestro a manos del líder del Jebala Sidi Ahmed Raisuni<sup>49</sup>. Al igual que los místicos de Tapiró, dicha fotografía había pasado a convertirse en una ilustración del carácter incivilizado de los habitantes de ese territorio<sup>50</sup>.

#### 4.2. Las escenas de las cofradías islámicas: *La fiesta aissawa*

En contraste con los numerosos retratos, Tapiró dedicó pocas acuarelas a las actividades callejeras de las cofradías religiosas. Las más significativas son *El baile de los gnawa* (1897)<sup>51</sup> y, sobre todo, *Fiesta de los issawa* (1885), que es considerada una de las obras más singulares

- 
- Por delante desfila un personaje con un estandarte y dos músicos. Sidi Kasem era hijo del sultán Mulay Idris II. El año 829 dC en heredó la ciudad de Tánger, que enseguida le fue arrebatada por su hermano Omar. Perdida la ciudad, Sidi Kasem se refugió junto al río Tahadart, cerca de Tánger, en el camino de Rabat y se dedicó a la oración, convirtiéndose en santo. Obra reproducida en CANTARERO, M.: "Tapiró, en la casa y el corazón de un viejo tangerino", ABC, Madrid, año 48, n.º 15.494, 4-11-1955, p. 8.
- 45 *El santón darcawi de Marrakech* (c.1890-1900), Acuarela y gouache sobre papel, 66,6 x 47,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/GDG 245432-000.
- 46 En Marrakech fue asesinado el doctor francés Emile Mauchamp y en Casablanca ocho trabajadores europeos. Ver: PENNELL, C. R.: *Marruecos del Imperio a la independencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 200-201.
- 47 EVA: "Notas de Arte. Exposición del Círculo de Bellas Artes", *El Globo*, año 33, n.º 11861, 2-11-1907, p. 1.
- 48 CARPENTER, F. G.: "Carpenters paints dark pen pictures of the situation in Morocco", *op. cit.*, p. 1.
- 49 PERDICARIS, I.: "Morocco, "The Land of Extreme West" and the Story of My Captivity (with Pictures of the People, Towns, and Country)", *op. cit.*, p. 126.
- 50 Sobre este tema es interesante la comparación con Bertuchi en el artículo de HOPKINS, C.: "The Politics of Spanish Orientalism Distance and Proximity in Tapiro and Bertuchi", *op. cit.*, pp. 134-167.
- 51 Colección privada. Reproducida en CARBONELL, J. À.: *Tapiró. El pintor de Tánger*, *op. cit.*, p. 138.





Fig. 4: *El santón darcawi de Marrakech*, Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, Josep Tapiró, 1890-1900, foto MNAC

de su producción. En la primera (Fig.5) presenta la acción ante el edificio de la tesorería en el patio de la alcazaba tangerina. En ese escenario, dos músicos y un bailarín actúan bajo la mirada apática del guardián, sentado bajo los arcos de la entrada del edificio. El bailarín, que ocupa el centro de la composición, danza con los brazos abiertos tocando las *qarkabas*. Sus compañeros, situados a la derecha en primer término, tañen el *gimri* y el tambor. Como la mayoría de las obras tangerinas, posee una minuciosidad descriptiva que refiere hasta el elemento más insignificante. Sin embargo, el detallismo perjudica la sensación de movimiento de la figura del danzante. Años antes, Alfred Dehodencq (1822-1882) había pintado una obra del mismo tema titulada *La danza de los negros en Tánger*<sup>52</sup> en la que, a diferencia de la de nuestro pintor, se centraba en el movimiento y en el estado de paroxismo de los danzantes con sus facciones distorsionadas, casi caricaturizadas. Su ejecución era de pincelada vigorosa, con un colorido intenso, cálido y con abundancia de negro. Dehodencq realizó una interpretación cargada de expresividad y dinamismo, deudora en cierto modo del estilo de su admirado Delacroix en la misma medida que la de Tapiró manifestaba todavía algún lastre del preciosismo de Fortuny.

Sin duda, la obra más importante de Tapiró sobre el tema de las cofradías religiosas es la titulada *Fiesta de los issawa* (1885) (Fig.6)<sup>53</sup>. En ella se presenta la procesión anual de los miembros de la *tariqa* o cofradía de Sidi Mohamed ben Aïssa en su paso por la parte alta de la arteria principal de la medina de Tánger, la calle Shiaguin<sup>54</sup>. La escena ha sido realizada con la habitual combinación de acuarela y gouache. Su ejecución parte de un dibujo de base preciso que no da lugar a la improvisación, ni a la espontaneidad. Su colorido se ajusta a las formas y se supedita a la tonalidad local, consiguiendo en conjunto una convincente verosimilitud, semejante a la de una fotografía. El encuadre, tomado desde un punto de vista elevado, ofrece una visión amplia del evento y es similar al de una imagen fotográfica de Antonio Cavilla (Fig.7) que ilustró en 1895 el libro sobre Marruecos del periodista

52 *La Danse des nègres à Tanger*, óleo sobre lienzo, 149 x 200,5 cm., Musée d'Orsay, n.º inv. RF 2587.

53 Acuarela y gouache sobre papel, 48,5 x 69,5 cm. Colección privada.

54 Los seguidores del morabito Sidi Mohamed ben Aïssa, que vivió en el siglo XVIII, en tiempos del sultán Mulay Ismail, eran conocidos popularmente por el nombre de issawa y protagonizaban rituales extáticos por las calles de Tánger cuando regresaban del *Mussem* en la tumba de Sidi ben Aïssa en Meknes durante la Pascua del Profeta o Mulud. Sobre los issawas y otras *tariqas*, ver: JAMOUS, R.: «De la tombe au sang: la question des substituts dans les confréries religieuses marocaines », *Archives des sciences sociales des religions*, año 58, n.º161, 1-3- 2013, pp.189-199.



Fig. 5: *El baile de los gnawas*, colección privada, Josep Tapiró, 1897



Fig. 6: *Fiesta de los issawa*, colección privada, Josep Tapiró, 1897

Josep Boada Romeu<sup>55</sup>. Ambas visiones del evento captan la escena desde las terrazas de los edificios que flanquean la calle y que permiten obtener una percepción de conjunto. Además, era donde se situaban los espectadores europeos y judíos, ya que acercarse a la procesión les exponía a las agresiones de los exaltados participantes<sup>56</sup>.

55 BOADA Y ROMEU, J.: *Allende del Estrecho. Viajes por Marruecos (1889-1894)*, (primera ed. 1895) Melilla/Ceuta, Servicio de Publicaciones, Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla - Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Ceuta, 1999, p. 279. Seis años más tarde fue publicada con el título "Los Aisanas dirigiéndose a la Zauia.". ÁLVAREZ CABRERA, J. (Ab-Al-Lah): "Curiosidades Marroquíes, Las fiestas del Mulud.", *La Ilustración Española y Americana*, año 45, n.º 32, Madrid, 30-8-1901, p.124.

56 Alberto España explicaba que "en varias ocasiones los europeos imprudentes, que se atravesaron en su camino, fueron desnudados en un santiamén y los trozos de sus ropas desgarradas, devoradas con frui-



Fig. 7: *Procesión de los issawa*, Archivo Diocesano de Tánger, Antonio Cavilla

*Fiesta de los issawa* es una acuarela ambiciosa, en la que aparecen un gran número de personajes, entre los que destaca en primer término un derviche con las facciones desencajadas que baila fuera de sí subido a un lugar elevado. Lleva en sus manos los cuernos y los pies de un carnero y un encargado del orden público (*mokadem*) le golpea para reprimirlo. Detrás, a pie de calle, un grupo de cofrades de aspecto similar danzan balanceándose al ritmo de la música. Uno de ellos, situado a la izquierda y que seguramente ha alcanzado un grado de paroxismo intolerable, es apresado por otro alguacil. Continúan

el cortejo los músicos, los abanderados y, al final, los adeptos de menos categoría que se confunden con el público. En las terrazas adyacentes se encuentran numerosos espectadores, entre los que abundan los judíos, pero a diferencia los testimonios fotográficos, no se ve a ningún espectador de origen europeo. A pesar de este detalle, la imagen que presenta Tapiró podría ilustrar las descripciones de viajeros como la del periodista Josep Boada i Romeu, quien reproduce además como ilustración la fotografía afín a la acuarela y explica:

Seguidos de los estandartes amarillo, verde y encarnado, que llevan algunos jinetes, van los cofrades formando un grupo, gritando desaforadamente y dando todos á una saltos atroces, capaces de atontar al cerebro más sólido. Excitados por las gaitas y tamboriles, y por la misma violencia de los ejercicios, llegan a un grado tal de paroxismo, que causa horror ver en aquellas caras congestionadas, aquellos ojos fuera de las órbitas, aquellos rostros sudorosos y manchados de sangre<sup>57</sup>.

Como la mayoría de tangerinos, Tapiró presenciaria la procesión más de una vez, ya que su estudio distaba tan solo un centenar de metros del lugar por donde pasaba. Lo demuestra además la existencia de un apunte a lápiz tomado del natural<sup>58</sup> que presenta la procesión en la parte alta de la calle Shiaguin, con una disposición de las figuras similar a las del séquito que aparece en un apunte de Fortuny del mismo tema<sup>59</sup>.

El cuadro se dio a conocer en la primavera de 1885 junto a otras tres acuarelas que había pintado el invierno anterior: *Encantador de serpientes*, *Novia árabe llevando agua del pozo* y *Niños jugando a ser soldados*. En abril, las cuatro se expusieron en el comercio familiar Casa Tapiró de Reus, a finales de mes en el establecimiento del señor Llibre de Barcelona y, finalmente, en junio, en la galería-anticuario londinense de Abraham Myers. Fueron también presentadas a los príncipes de Gales en la Malborough House<sup>60</sup>. El crítico de *The Times* consideró *Fiesta de los issawa* como la mejor de ellas y la comparó con

57 Véase BOADA Y ROMEU, J.: *Allende del Estrecho. Viajes por Marruecos (1889-1894)*, op.cit., p. 278.

58 Permaneció en el estudio del pintor hasta su muerte. Fue subastado en la Sala Fernando Durán en verano de 2011. *Apunte de cortejo de los issawa*, lápiz sobre papel, 13 x 20 cm., firmado con el sello testamentario en el ángulo inferior derecho. Subastado en la Sala Fernando Durán, Madrid, 15-10-2011, lote 44, p. 11 del catálogo.

59 MNAC GD105473.

60 *Diario de Tarragona*, año 32, n.º 98, 25-4-1885, p. 2. También *La Opinión*, año 9, n.º 105, 3-5-1885, p. 2.

ción". ESPAÑA, A.: *Pequeña historia de Tánger, impresiones, recuerdos y anécdotas de una gran ciudad*, Tánger, Distribuciones Ibérica, 1954, p.133.

*Convulsionarios de Tánger*<sup>61</sup> de Delacroix, destacando su mayor detallismo y objetividad<sup>62</sup>. El pintor francés se centró en referir los movimientos frenéticos y sin control de los *issawa* sin ahondar en los detalles. Más tarde Mariano Fortuny los dibujó en trance en el Gran Zoco, delante de una de las puertas de la muralla<sup>63</sup>. Por su parte, a inicios de los años setenta Georges Clairin los captó saliendo en procesión por la puerta de Fez<sup>64</sup>. De todas estas representaciones, posiblemente la acuarela de Tapiró es la más cercana a la realidad y la que tiene un mayor valor testimonial. En cambio, en el aspecto formal es la menos expresiva, a causa de su estilo consagrado exclusivamente a la consecución de la estricta veracidad. El lenguaje pictórico meticuloso y abigarrado de Tapiró inventariaba la realidad, pero el exceso descriptivo situó su obra al margen de la evolución general de la pintura de las últimas décadas del siglo, aportándole, durante los últimos años de su trayectoria, numerosas críticas que denunciaban su ejecución casi mecánica, la ausencia de creatividad y según algunos, fundamentar su estilo en la ostentación banal de su virtuosismo en la técnica de la acuarela.

## CONCLUSIONES

Junto con los retratos de novias y las escenas nupciales, las imágenes de santones y las actividades callejeras de las *tariqas* sufíes constituyen la temática más interesante de la producción tangerina de Tapiró. Son obras que han abandonado los clichés de la fantasía orientalista y realizan un franco acercamiento a la realidad de la sociedad marroquí. La búsqueda de la objetividad enmarca su obra en el denominado realismo etnográfico y coincide con el planteamiento de las fotografías orientalistas de tendencia antropológica que proliferaron el último tercio del siglo XIX. Tapiró no era un científico ni un estudioso de la cultura musulmana en sentido estricto, pero su pasión por la sociedad tradicional de su entorno le condujo a inmortalizar pictóricamente una realidad que en Tánger retrocedía ante la europeización. Desde el punto de vista estilístico, la obra de Tapiró se mantuvo siempre dentro de unos parámetros conservadores, con algunos aspectos deudores del estilo de Fortuny e incluso del de Federico de Madrazo. Su objetivo expresivo era la consecución de una visión objetiva, supeditando todos los valores plásticos a dicho propósito, lo cual le impidió asimilar cualquier aspecto de la modernidad pictórica y condenó al final a su obra a la extemporaneidad y al olvido.

61 *Les convulsionnaires de Tanger* (1837-1838), óleo sobre lienzo, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, Inv. 73.42.3.

62 Dice: "Señor Tapiró, who stands very near to head of living Spanish painters in water colour, has now on view at Messrs. Myer's Gallery, 179, New Bond street, four very remarkable drawings of Arab life at Tangier. One represents a snake Charmer; another, an Arab bride carrying water from the well «to bring luck to the home»; the third, a group of lads playing at soldiers in front of one of the Armstrong guns of the citadel; and the fourth and finest, the «Festival of Aisuas», a sect of fanatics. The subject of the last recalls Delacroix's famous picture, «Les Convulsionnaires de Tanger»; but Señor Tapiro has condescended to much greater minuteness of detail than Delacroix ever admitted. The figure of the chief fanatic is astonishing in execution, and the amount of expression that the painter has got into the face is almost more than any other living water-coulorist could have achieved." "Señor Tapiro's Drawings", *The Times*, n.º 31.467, 8-VI-1885, pág. 7.

63 Tal como figura en el dibujo a lápiz del Museo Nacional de Arte de Cataluña, MNAC GD105473.

64 *Les Aïssaouas*, óleo sobre lienzo, 142 x 196 cm. Colección privada. Reproducida en KERACHED, M. (ed.), *Le Tanger des peintres*. De Delacroix a Matisse, Tanger, Tinguis édition, 2007, p. 132.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCANTARA, F. (El Españolito), “Barcelona Artística”, *La Época*, año 38, n.º 12324, 12-XI-1886, p. 3.

ANTÓN Y FERRÁNDIZ, M.: *Razas y tribus de Marruecos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903.

ARIAS ANGLÉS, E. (ed.): *Pintura orientalista española (1830-1930)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

ARIAS ANGLÉS, E.: “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, “Dossier Imágenes coloniales de Marruecos en España”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, 37-1, 2007, pp. 13-27.

BALSA DE LA VEGA, R.: “Exposición General de Bellas Artes III”, *Ilustración Española y Americana*, n.º 19, 22-5-1908, p. 303.

BECKER, C.: “Hunters, sufis, soldiers, and minstrels. The diaspora aesthetics of the Moroccan Gnawa”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 50/60, spring/autumn 2011, pp. 124-144.

BOADA Y ROMEU, J.: *Allende del Estrecho. Viajes por Marruecos (1889-1894)*, (primera ed. 1895) Melilla/Ceuta, Servicio de Publicaciones, Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla - Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Ceuta, 1999.

BORRÀS, M.: “El arte de Tapiró en Marruecos”, *Heraldo de Cataluña*, año 4, n.º 198, 20-1-1921, p. 8.

BRUNEL, R.: *Le Monachisme errant dans l'islam. Sidi Heddi et les Heddawa*, vol. XLVIII, París, Institut des Hautes Études Marocaines, Librairie Larose, 1955.

CAPELASTEGUI, P.: *El tema marroquí en la pintura española*, Memoria de Licenciatura, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1985.

CAPELASTEGUI, P.: “Mariano Bertuchí y el paisaje marroquí”, *Goya*, n.º 205-206, 1998, pp.70-83.

CARBONELL, J. À.: “Josep Tapiró i el Tànger precolonial”, *Bulletí del MNAC*, n.º 5, 2001, pp. 151-159.

CARBONELL, J. À.: *Orientalisme. Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Reus, Pragma, 2005.

CARBONELL, J. À.: “Los retratos de Tapiró del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 2013, vol. 31, pp. 130-141.

CARBONELL, J. À.: (ed.): *Josep Tapiró (Reus 1836- Tànger 1913)*, Reus, Museu de Reus, 2014.

CARBONELL, J. À.: *Josep Tapiró. El pintor de Tànger*, Barcelona, MNAC/URV, 2014.

CARBONELL, J. À.: “El llegat de Josep Tapiró (Reus 1836- Tànger 1913), el Museu Benitah de Tànger”, *Locus Amoenus*, vol. 13, 2015, pp. 157-6.

CANTARERO DEL CASTILLO, M.: “Tapiró, en la casa y el corazón de un viejo tangerino”, *ABC*, Madrid, 4-11-1955, p. 8.

CARPENTER, F. G.: “Carpenters paints dark pen pictures of the situation in Morocco”, *The Omaha Sunday bee*, *Omaha*, 6 -I-1907, p. 1.

CARPENTER, F. G.: “The Mohamedan Moors”, *The Time Dispatch*. n.º1, Richmond Va., 6-I-1907, p. 3.

COLETES LASPRA, R.: *La pintura orientalista española (1833-1923)*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.

DIZY CASO, E.: *Los Orientalistas de la Escuela Española*, París, ACR. Ed., 1997.

DOMEÑO DE MORENTIN, A.: *La fotografía de José Ortiz Echagüe*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

DEPELCHIN, D. (ed.): *De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe*, Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.

DUPARC, A.: *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie, 1872.

ESPAÑA, A.: *Pequeña historia de Tánger, impresiones, recuerdos y anécdotas de una gran ciudad*, Tánger, Distribuciones Ibérica, 1954.

FONTBONA, F.: “Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna”, *Awraq*, anexo al vol. 1990, p. 113.

GAROFANO SÁNCHEZ, R.: *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002.

GAROFANO SÁNCHEZ, R.: *Gibraltar, sur de España y Marruecos en la fotografía victoriana de G. W. Wilson & Co.*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2005.

GALICHON, E.: “M. Gérome, peintre ethnographe”, *Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l'Art et la Curiosité*, n.º 139, 1868, pp. 150-151.

GAUTIER, T.: *Les Beaux-Arts en Europe. Seconde Série*, Paris, Michel Levy Frères, Libraires-Editeurs, 1856.

GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XIX, Madrid, Plus Ultra, 1958.

GÓMEZ BARCELÓ, J. L.: “Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1-2007, pp. 57-81.

HOLT, G. E.: *Morocco the Piquant or life in sunset land*, London, William Heinemann, 1914, p. 296.

HOPKINS, C.: “The Politics of Spanish Orientalism Distance and Proximity in Tapiró and Bertuchi.”, *Art in Translation*, vol. 9, n.º1, 2017, pp. 134-167.

KHEMIR, M.: *L'Orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle*, Paris, Centre National de la Photographie et Institut du Monde Arabe (IMA), 1994, p. 36.

KERACHED, M. (ed.): *Le Tanger des peintres. De Delacroix a Matisse*, Tanger, Tinguis édition, 2007.

MALDONADO, C.: *Cofradías Religiosas en Marruecos*, Tetuán, Alta Comisaria de la República Española en Marruecos, 1932.

MORALES LEZCANO, V.: *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 1988.

ORTEGA, J.: “Aniversario Tapiró”, *África. Revista de tropas coloniales*, 2ª época, n.º 46, Tetuán, 10-1928, p. 250.

PELTRE, C.: *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

PELTRE, C.: *Orientalisme*, Paris, Terrail/Edigroup, 2004.

PENNELL, C. R.: *Marruecos del Imperio a la independencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

PERDICARIS, I.: “Morocco, “The Land of Extreme West” and the Story of My Captivity (with Pictures of the People, Towns, and Country)”, *The National Geographic Magazine*, vol. 17, n.º 3, Washington DC, 3-1906, pp. 117-157.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, J.: “Silueta Artística. La pintura y el Salón de Estudio del pintor catalán D. José Tapiró en Marruecos”, *Al-Moghreb Al-Aksa*, año 8, n.º 403, Tánger, 11-10-1890.

VIMERCATI SANSEVERINO, R.: “Penser la voie muhammadienne: Le renouveau soufi à Fès au XIIIe/XIXe siècle”, *Sudia Islamica*, vol. 3, n.º 1, 2016, pp. 109-136.