

TREBALL DE FI DE GRAU



**Un apropament a la pintura orientalista
sota la visió de Josep Tapiró**

Laura Bach Molina

NIUB: 20040930

Tutora: Dra. Cristina Rodríguez Samaniego

Grau en Història de l'Art

Curs 2020-2021

Rome n'est plus dans Rome.

Eugène Delacroix, carta a Auguste Jal, 4 de juny de 1832.

Índex

1. Presentació.....	2
1.1. Objectius.....	2
1.2. Metodologia	3
1.3. Estructura	5
1.4. Estat de la qüestió.....	5
2. L'orientalisme: un nou univers artístic al segle XIX.....	11
2.1. El viatge com a punt de partida.....	13
2.2. La pintura orientalista.....	18
3. Introducció a l'obra de Tapiró: la pintura orientalista espanyola.....	22
3.1. Josep Tapiró i Baró	26
3.2. El món tangerí	28
4. Els retrats	31
5. Quotidianitat i celebracions a Tànger	39
6. De la medina a l'èxit oblidat.....	49
7. Conclusions	54
8. Bibliografia.....	57

1. Presentació

Aquest treball tracta d'una investigació sobre la pintura orientalista, concretament a través de l'obra de l'artista català Josep Tapiró (1836-1913). L'elecció d'aquesta temàtica parteix de l'interès personal per l'art vuitcentista. Malgrat que les escenes de caire orientalista estan presents en diferents èpoques i moviments artístics, la particularitat de l'orientalisme en l'art del segle XIX s'encaixa en els paràmetres dels moviments del Romanticisme i el Realisme; es tracta d'una temàtica que, com moltes altres, va lligada a un context històric i geogràfic determinat, així com també a una mentalitat i unes inquietuds que es reflecteixen en l'art del moment.

A Espanya, l'orientalisme també va formar part del panorama artístic vuitcentista. La tria de Josep Tapiró com a eix central d'aquesta investigació respon a un previ desconeixement d'aquesta figura en el panorama artístic nacional de finals del segle XIX i principis del XX. El reconeixement d'altres artistes coetanis, com el cèlebre Marià Fortuny, va comportar que aquesta figura quedés eclipsada, evitant que aconseguís una posició destacada en la nostra Història de l'Art. Amb aquest artista es crea un apropament a l'orientalisme nacional encaixat en les incipients pinzellades del moviment realista; Tapiró s'allunya dels postulats romàntics que l'orientalisme anava arrossegant des de dècades enrere i es decanta per un realisme etnogràfic que definirà la particularitat de la seva aportació a la pintura orientalista europea.

1.1. Objectius

Per a iniciar aquesta investigació ha estat essencial, d'entrada, fixar uns objectius al voltant dels quals aniria prenent forma aquest treball. En primer lloc, com a objectiu genèric he volgut plantejar la definició d'orientalisme i la seva caracterització artística: es tracta d'un moviment o d'un gènere artístic? Què representa l'Orient per a Occident? Arran d'aquí, m'he proposat indagar en l'aparició de l'orientalisme en l'art, concretament en la pintura, atenent a qüestions sobre espai i temps per a estudiar en quin context geogràfic, històric i artístic hem de situar la pintura orientalista. Així mateix, també és interessant descobrir les inquietuds socials que van conduir a l'aparició i la implantació de l'orientalisme arreu d'Europa.

Una qüestió derivada de l'objectiu contextual és la que fa referència al coneixement d'Orient per part dels artistes que el plasmaren a les seves obres. En aquest sentit, he volgut analitzar les vies de coneixement d'Orient gràcies a la fotografia, la literatura o, sobretot, el viatge, com a components rellevants en la conformació del context històric de l'orientalisme pictòric. Un segon objectiu genèric

ha estat l'anàlisi de la pintura orientalista, tan iconogràficament com estilísticament, ja que l'aparició de l'orientalisme en un context artístic determinat pot delimitar les seves característiques temàtiques i formals.

Pel que fa als objectius més específics d'aquest treball, aquests giren entorn de la figura de Josep Tapiró. És important contextualitzar aquest artista en el panorama artístic nacional del moment, de manera que cal entendre l'aparició de l'orientalisme en la pintura a Espanya, així com també d'alguns dels seus màxims representants. L'emmarcament de Tapiró en una època determinada ens ajudarà a apreciar les seves ambicions artístiques, les quals es realçaran a partir de la investigació sobre la seva vida i obra, centrant-nos, concretament, en la seva producció orientalista. D'aquesta manera, un objectiu derivat de l'anàlisi biogràfic de l'artista consisteix en identificar la temàtica recurrent en la seva obra. La recerca de quin tipus d'escenes acostumen a aparèixer en la producció artística de Tapiró ens permetrà descobrir els seus trets definitoris; aquesta anàlisi es durà a terme a partir de la tria i el comentari d'un seguit d'obres específiques.

Un altre objectiu, paral·lel a l'apreciació temàtica de la seva obra, és el referent a les qüestions estilístiques de la mateixa. Tal i com s'ha comentat, la seva producció ve determinada pel context artístic del moment, un tret que podrà apreciar-se amb les característiques formals de la pintura. Amb tot això, també és interessant conèixer la influència que va tenir l'estada de l'artista al nord d'Àfrica, la qual va acabar de definir la seva obra, així com també la possible influència d'altres artistes orientalistes coetanis com Fortuny, que marcà un estil que fou seguit per diversos pintors del moment.

Per últim, un darrer objectiu consisteix en descobrir per què Tapiró és un artista tan poc conegut avui dia en el context de la pintura orientalista, partint de la hipòtesi que aquest desconeixement envers la seva aportació artística és fruit del poc reconeixement que probablement rebé en vida; o bé el pas del temps ha esborrat l'èxit de Tapiró en la Història de l'Art?

1.2. Metodologia

Per tal de dur a terme els objectius proposats ha calgut realitzar una recerca bibliogràfica exhaustiva, la qual s'ha efectuat mitjançant l'ús, únicament, de fonts secundàries com llibres o catàlegs d'exposicions, destacant, també, la consulta de nombrosos articles als quals he pogut accedir gràcies a diversos recursos digitals que he tingut a l'abast, com *Academia.edu* o *Dialnet*. A més a més, l'ús de material audiovisual també ha ajudat a reunir la informació necessària per a poder redactar un adequat cos del treball.

En tractar-se de la investigació sobre un artista amb poc renom, la bibliografia trobada ha estat més aviat escassa. Amb la finalitat de poder concretar la informació recollida, he tingut el plaer de contactar amb el doctor Jordi Àngel Carbonell que, fins al moment, és qui més ha investigat i escrit sobre la vida i obra de Tapiró. Quant a la bibliografia sobre el context històric i artístic de l'orientalisme, tant internacional com nacional, aquesta és força més àmplia, de manera que he fet una selecció de les fonts que he considerat més adients per a l'elaboració del treball. Pel que fa a l'idioma d'aquestes fonts, exceptuant-ne unes quantes, la majoria d'elles estan escrites o bé traduïdes al castellà o al català, de manera que totes les citacions textuais afegides al llarg del treball apareixen en l'idioma original en el qual han estat consultades. Així mateix, he optat per no traduir els títols de les obres esmentades a tall d'exemple, mantenint el seu idioma original o bé l'idioma en què apareixen a la col·lecció del museu o institució a la qual pertanyen. No obstant això, quant a les obres de Tapiró, aquestes estan titulades en català amb la finalitat de mantenir la uniformitat entre totes elles.

Un detall lingüístic a comentar és l'escriptura del terme "orientalisme" amb la lletra inicial en minúscula; malgrat que hi ha autors que l'escriuen en majúscula i, ja que no hi ha cap criteri predeterminat, personalment he optat per escriure'l sempre en minúscula basant-me, concretament, en la manera en què Carbonell presenta aquest terme a les seves publicacions.

Quant a l'elecció i mostra de les catorze obres de Tapiró comentades, cal destacar que moltes d'elles es troben actualment en col·leccions particulars; aquest fet, junt amb la poca informació que consta de totes elles, explica que es desconeguin algunes dades referides a l'any de creació, les proporcions o, fins i tot, la seva localització actual. Més enllà de les imatges adjuntades sobre aquestes obres de Tapiró, al llarg del treball apareixen d'altres que il·lustren el text, ja siguin pintures o fotografies, les quals han estat extretes de diferents articles, llibres o portals web consultats, així com també de l'arxiu de l'Institut Amatller d'Art Hispànic i de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Per a una millor estructura i comoditat lectora, totes aquestes imatges estan citades al final del treball junt amb la bibliografia, on consten totes les dades i la font d'on han estat extretes. Finalment, convé recalcar que el sistema de citacions emprat al llarg del treball correspon al format APA.

Per concloure, m'agradaria agrair al doctor Carbonell per la seva disposició i amabilitat en atendre'm per tal d'aconseguir apropar-me a la vida i obra d'aquest artista, així com també agrair a la meua tutora pel seguiment realitzat i per guiar-me a l'hora de la resolució de la temàtica definitiva del meu Treball de Fi de Grau.

1.3. Estructura

Aquest treball s'estructura en tres blocs diferents: un primer bloc introductor en el qual es presenta el tema i s'exposen els objectius inicials i la metodologia emprada per a la investigació i posterior redacció, així com també hi consta l'estat de la qüestió, que mostra una selecció de fonts consultades per a valorar el coneixement establert sobre la temàtica tractada; un segon bloc està comprès per la redacció del propi tema, el cos del treball, mentre que un tercer bloc correspon a les conclusions finals extretes a partir de tot el procés d'estudi.

Concretament, pel que fa al cos del treball i el desenvolupament de la temàtica, aquest es divideix en cinc apartats diferents. El primer apartat va dedicat a la introducció del terme "orientalisme", fent al·lusió al seu significat i al seu context historicosocial, seguit d'un subapartat sobre la rellevància del concepte de viatge i un altre, específicament, sobre la pintura orientalista a nivell europeu. El segon apartat se centra en l'aparició i la caracterització de la pintura orientalista espanyola, endinsant-se en la figura de Josep Tapiró i la seva relació amb la ciutat de Tànger. Pel que fa al tercer i quart apartats, aquests fan referència al comentari d'obres de l'artista per a exemplificar la particularitat de la seva producció orientalista. Per últim, el cinquè apartat es basa en l'apreciació estilística i temàtica de l'obra de Tapiró, la qual va obrir-li camí al mercat artístic internacional, incidint, però, en l'oblit que ha patit fins als nostres dies.

1.4. Estat de la qüestió

L'orientalisme pictòric ha estat un gènere força estudiat en les darreres dècades. En tractar-se d'un fenomen originat a Europa, van ser diversos els països europeus que van contribuir a crear l'imaginari orientalista a partir de l'obra de molts dels seus artistes. En aquest sentit, han sorgit múltiples estudis sobre la pintura orientalista europea segons l'àmbit geogràfic, així com també sobre el context històric i artístic en què s'emmarca. En centrar-se en la vida i obra d'un pintor català, la recerca bibliogràfica rellevant d'aquesta investigació recau en l'àmbit nacional. Cal destacar que gran part de les fonts consultades prenen com a punt de partida el context orientalista europeu, amb l'objectiu de poder aprofundir i comprendre el context nacional.

Per a aquesta investigació és essencial, primerament, consultar bibliografia sobre el significat i el tractament del propi terme "orientalisme", per tal de poder entendre l'aparició i l'apreciació d'aquest gènere pictòric. La principal investigació sobre aquest aspecte és la d'Edward W. Said, un dels

teòrics àrabs més destacats del segle XX. Amb l'obra *Orientalismo*,¹ del 1978, l'autor va presentar per primer cop una anàlisi del terme, definint-lo com a resultat d'una actitud que ha tingut Occident cap a Orient, la qual està completament lligada a qüestions colonials i imperialistes. Arran de l'aportació d'altres teòrics, historiadors o filòsofs, Said crea una visió en la qual contraposa la societat desenvolupada i racional d'Occident, amb la d'Orient, apreciada com una societat subdesenvolupada i definida segons els paràmetres occidentals. Considerat precursor dels estudis postcolonials, Said enfoca l'orientalisme amb un cert caràcter de denúncia, com una mostra de poder europeu sobre els territoris orientals i no com a discurs propi d'Orient.

Seguint aquesta mateixa línia establerta per Said, és interessant mencionar l'obra de l'historiador britànic de l'imperialisme John MacDonald MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*.² En aquesta publicació, l'autor realitza una anàlisi de les idees instaurades per Said sobre l'orientalisme i, al mateix temps, aporta noves visions i perspectives respecte a l'orientalisme aplicat a les arts visuals, el disseny, la música o el teatre. D'altra banda, el recent llibre de José Antonio González Alcantud, *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global*,³ també recorre a l'obra de Said, principalment, per a analitzar quina rebuda va tenir a Europa i quines apreciacions van fer-ne altres autors al respecte, argumentant, sota el seu punt de vista, els múltiples elements que poden definir el terme "orientalisme", presents en diferents àrees de coneixement, i els quals determinen la identitat d'Orient enfront d'Occident, i viceversa.

Pel que fa al context històric, artístic i filosòfic d'aquest treball, és pertinent destacar l'obra de Nieves Soriano Nieto, *Viajeros Románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*⁴, que ens ofereix una detallada visió de la importància crucial del viatge en el Romanticisme, un element clau per a entendre l'aparició de l'orientalisme. L'autora dedica una primera part del llibre al propi concepte de viatge i d'orientalisme, partint de l'obra del mateix Edward W. Said. Ens endinsem en un viatge subjecte al desig d'observació i de coneixement per part de l'individu, així com també al desig de cercar allò exòtic, l'atracció de l'alteritat que, tal i com comenta la pròpia autora, esdevé una

¹ Said, E. W. (2016) [1978]. *Orientalismo*. Barcelona: Debate.

² MacKenzie, J. M. (2007). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press. En línia: <https://books.google.es/books?id=Hwhwfod4rTEC&printsec=frontcover&dq=orientalism&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwjp4M7EvM7xAhVbUUhUIHZRMA2oQ6wEwAXoECAkQAOQ#v=onepage&q=orientalism&f=false> [última consulta: 11/07/2021]

³ González Alcantud, José A. (2021). *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global*. Còrdova: Almuzara. (Versió e-book). En línia: <https://books.google.es/books?id=oN0SEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=orientalismo&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKewjgpMPNvc7xAhXRUBUIHfT0DukQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q=orientalismo&f=false> [última consulta: 11/07/2021]

⁴ Soriano Nieto, N. (2009). *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*. Múrcia: Universidad de Murcia.

reacció a una societat que es refusa a si mateixa. Així, Nieves Soriano ens presenta la percepció de l'Orient i l'alteritat sota la mirada del viatger occidental i romàntic dels segles XVIII i XIX, arran de l'escriptura sobre viatges, que comprèn gèneres com els diaris i autobiografies, les epístoles, les cròniques o els assajos etnogràfics. D'altra banda, la segona part del llibre va dedicada a l'aportació de tres figures rellevants del panorama romàntic, corresponents a tres produccions culturals diferents: Eugène Delacroix, Gustave Flaubert i Gérard de Nerval, a partir de les quals se'ns exemplifica la teoria del viatge a Orient descrita a la primera part del llibre.

Una altra font rellevant per al context històric i artístic és *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular*, a cura de Jordi Àngel Carbonell, l'Institut Europeu de la Mediterrània, el Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'Institut Municipal de Museus de Reus.⁵ Aquest llibre recull les actes d'un simposi que es va dur a terme al MNAC l'any 2014, *L'orientalisme peninsular en el context internacional*, amb motiu de les exposicions dedicades aquell mateix any a Josep Tapiró, tant al MNAC com al Museu de Reus. L'aportació de diferents especialistes proporciona un recorregut per la història del Marroc vuitcentista i la seva influència en la cultura i l'art orientalista a la Península Ibèrica. Aquest estudi s'ha realitzat, en diversos casos, en base a l'ús de fonts primàries dels segles XVIII i XIX, com llibres de viatges o d'expedicions. Es tracta d'una edició bilingüe (espanyol i anglès) que es divideix en dues parts; la primera, se centra en la història, la societat i la cultura del nord del Marroc entre la segona meitat del segle XIX i inicis del XX, un període que comprèn passatges com l'establiment del Protectorat, el pas del Tànger diplomàtic al Tànger internacional, o la manera en què va afectar la colonització i l'expansionisme europeu en la societat tradicional marroquí. Quant a la segona part, aquesta se centra concretament en l'art i la cultura orientalistes en el context nacional, el qual ve determinat, paral·lelament, pel context orientalista internacional del moment.

Com veurem en el treball, la fotografia també va ser determinant per a la divulgació del gust orientalista i forma part del context en què aquest va estendre's arreu d'Europa. En aquest sentit, existeixen múltiples fonts sobre fotografia orientalista entre les quals cal destacar *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*,⁶ d'Ali Behdad i Luke Gartlan, un llibre en

⁵ Carbonell, J. À.; Institut Europeu de la Mediterrània; Museu Nacional d'Art de Catalunya; Institut Municipal de Museus (Reus). (2015). *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular = Southern tracks: Morocco and Iberian orientalism*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània.

⁶ Behdad, A.; Gartlan, L. (2013). *Photography's Orientalism: New essays on colonial representation*. Los Angeles: Getty Research Institute. En línia: <https://books.google.es/books?id=HDJOsEbHroIC&printsec=frontcover&dq=orientalism&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwjkpribvc7xAhVdahUIHX2xBFs4PBD0ATAHegQIAxAC#v=onepage&q=orientalism&f=false> [última consulta: 09/07/2021]

què els autors ofereixen un estudi sobre l'obra de diversos fotògrafs que van plasmar l'essència d'Orient per satisfer les demandes del públic occidental.

Fins aquí, les fonts tractades s'han vinculat a l'elaboració d'un context genèric de la pràctica orientalista, present tant a nivell nacional com internacional. Pel que fa a la pintura orientalista espanyola, destaquen alguns catàlegs d'exposicions com la que es va celebrar a la Fundación Banco Exterior de Madrid entre el 8 de juny i el 22 de juliol de 1988, titulada *Pintura orientalista española (1830/1930)*.⁷ Una altra exposició, molt més recent, que segueix aquesta mateixa línia és la que es va dur a terme al museu Carmen Thyssen de Màlaga, *Fantasía árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)*⁸, que es va poder visitar entre el 12 d'octubre de 2019 i l'1 de març de 2020. Ambdues exposicions convidaren a l'espectador a endinsar-se i conèixer de més a prop, i a través de la pintura, el panorama orientalista nacional en el context del Romanticisme europeu, exaltant l'obra de nombrosos artistes.

Ara bé, si ens centrem en les fonts que tracten detalladament l'obra de l'artista Josep Tapiró, veurem que són molt escasses. De fet, als catàlegs d'aquestes dues exposicions citades, la figura del pintor de Reus apareix subtilment, definint-lo com a un dels múltiples seguidors de Marià Fortuny, que ha estat considerat un dels màxims representants d'aquest gènere, fins i tot, a nivell internacional.

La font consultada més antiga que dedica un apartat concret a Tapiró és *Derivaciones artísticas de la guerra de África: una generación de pintores, Fortuny, Tapiró, Bertuchi*, de Tomás García Figueras, datada al 1961.⁹ L'autor, que fou especialitzat en matèria africanista, ofereix una breu aportació sobre la conseqüència artística que va tenir la guerra d'Àfrica a nivell nacional, que va començar a apreciar-se arran de l'obra de Fortuny i d'altres artistes com Josep Tapiró i Mariano Bertuchi. En l'apartat dedicat a Tapiró, l'autor fa referència a la seva vida artística i l'èxit que va adquirir com a pintor orientalista, sobretot a l'estranger. Tanmateix, de l'aportació que fa sobre Tapiró, és interessant destacar com el propi autor, ja a inicis de la dècada dels seixanta, afirma que encara cal fer-ne estudis més amplis d'aquest artista, a causa de la manca de bibliografia.

⁷ Rocha, F. J.; Fundación Banco exterior (1988). *Pintura orientalista española: 1830-1930*. Madrid: Fundación Banco exterior.

⁸ Moreno, L., Quílez, F. (2019). *Fantasía árabe: Pintura orientalista en España (1860-1900)*. Málaga: Museo Carmen Thyssen.

⁹ García Figueras, T. (1961). *Derivaciones artísticas de la guerra de África: una generación de pintores, Fortuny, Tapiró, Bertuchi*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya.

Tomás García Figueras, en aquest mateix llibre, cita un article dedicat a Tapiró de l'octubre del 1928, a la *Revista de Tropas Coloniales*, escrit per Juan Ortega Costa.¹⁰ En aquest article, redactat en motiu del quinzè aniversari de la mort del pintor, l'autor ressalta la vida i l'obra de Tapiró, vinculada estretament a la de Fortuny. A més a més, denuncia l'oblit que ha patit des de força abans de la seva mort, així com també “demana” la recuperació de la seva memòria. Atenent a la dificultat per trobar fonts primàries a l'abast o bibliografia exhaustiva sobre Tapiró, aquesta esdevé la font trobada més directa i, en certa manera, contemporània al nostre pintor.

D'altra banda, és pertinent mencionar un article escrit l'any 2015 per Ana María Castañeda titulat *La mujer tangerina en la producción pictórica de Josep Tapiró*.¹¹ Tal i com el títol indica, l'autora presenta una interessant anàlisi de la representació de la figura femenina en les obres de Tapiró, contraposant-la a la seva representació habitual en la pintura orientalista europea.

Però si hi ha un autor que destaca en el camp d'estudi de Josep Tapiró, aquest és el ja esmentat Jordi Àngel Carbonell, doctor en Història de l'Art, conservador i comissari, especialitzat en l'estudi de la pintura del segle XIX i inicis del segle XX. Des de finals dels anys noranta s'ha endinsat en la recerca sobre la pintura orientalista, comissariant diverses exposicions i publicant treballs sobre la descoberta artística del nord d'Àfrica de la mà de Marià Fortuny, així com també sobre la conseqüent pintura orientalista catalana. En aquest sentit, destaca la seva col·laboració en dos llibres, *Visions de l'Al-Maghrib: Pintors catalans vuitcentistes* (2001)¹² i *Orientalisme: L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX* (2005)¹³, en els quals se'ns presenta la percepció que Catalunya i els seus pintors tenien del Marroc del vuit-cents; una percepció que s'exaltava en l'obra dels múltiples artistes que viatjaren al nord d'Àfrica per a retratar la realitat que es trobava a l'altra banda del mar. En la segona publicació, Josep Tapiró ja guanya un espai propi com a figura important en l'orientalisme català, concretament, arran del seu establiment permanent a la ciutat de Tànger.

Tal i com s'ha comentat, en la producció de Carbonell destaca la investigació sobre Tapiró, convertint-se en el primer autor en dedicar una monografia i un estudi extens a aquest artista reusenc. Carbonell es va trobar amb el problema de la manca de bibliografia dedicada a aquest pintor, fet que

¹⁰ Ortega, C. J. (1928, octubre). Aniversario de Tapiró. *Revista de Tropas Coloniales*, 46, 249-255. En línia: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?a=3620784&d=creation&d=1928&d=10&d=01&d=1928&d=10&d=01&t=%2Bcreation&l=600&l=700&lang=es&s=0> [recuperat el 04/04/2021]

¹¹ Castañeda Becerra, A. M. (2015). La mujer tangerina en la producción pictórica de Josep Tapiró. Aljamía. *Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 26, 48-61. En línia: <https://dialnet.unirioja.es/revista/23658/A/2015> [recuperat el 19/02/2021]

¹² Arnabat, A.; Carbonell, J. À.; Vélez, N.; Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació. (2001). *Visions de l'Al-Maghrib: Pintors catalans vuitcentistes = Visiones del Al-Maghrib: pintores catalanes ochocentistas = Visions du Al-Maghrib: peintres catalans du XIXe siècle*. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània.

¹³ Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Orientalisme: L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*. Reus: Pragma.

va comportar que la investigació s'allargués molt de temps. Segons l'autor, tota la recopilació i ordenació de la informació va trigar uns tretze anys en realitzar-se; va ser amb la trobada de documentació de primera mà, és a dir, correspondències del propi artista, que la investigació va adquirir la seva forma definitiva. A més a més, per a Carbonell, les seves assídues visites a Tànger i, per tant, el contacte directe amb la societat i la cultura nord-africana, han estat una peça essencial per a aprofundir en la investigació i entendre més a fons l'obra de Tapiró en el context marroquí de la seva època.

No va ser fins al 2014, amb tota la informació recaptada, quan es van dur a terme les dues exposicions sobre l'artista, ja citades anteriorment, com a commemoració del centenari de la seva mort, i les quals van ser comissariades pel propi Carbonell. Els catàlegs resultants d'aquestes exposicions, *Josep Tapiró (Reus, 1836-Tànger, 1913)*¹⁴ i *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*¹⁵, són una molt bona font per a la investigació de l'artista, ja que esdevenen la primera mostra escrita que reuneix les dades biogràfiques i artístiques de la seva vida i obra. Cal destacar que, tot i que es tracta tota la seva trajectòria artística, hi ha una clara prevalença per la seva estada a Tànger i la seva conseqüent producció orientalista, que fou la que el va convertir en un pintor d'èxit internacional en el seu temps.

Fins a dia d'avui Carbonell continua investigant i escrivint sobre la producció orientalista d'aquest artista, publicant articles com *El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 – Tànger, 1913). El museu Benitah de Tànger*,¹⁶ on comenta quins objectes conformaven l'estudi de l'artista i què va passar amb les pintures després de la seva defunció, o el recent article *Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913)*,¹⁷ en què realitza, particularment, una anàlisi del realisme etnogràfic present en les escenes de costums religioses de la producció de Tapiró.

¹⁴ Carbonell, J. À.; Quílez, F. M.; Massó, J.; Tapiró, J.; Institut Municipal de Museus (Reus). (2014). *Josep Tapiró (Reus, 1836-Tànger, 1913)*. Reus: Ajuntament de Reus.

¹⁵ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹⁶ Carbonell, J. À. (2015). El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 - Tànger, 1913): El museu Benitah de Tànger. *Locus Amoenus / Departament D'art, Universitat Autònoma De Barcelona*, 13, 157-167. En línia: https://www.academia.edu/32908667/El_museu_Benitah_de_T%C3%A1nger_Revista_Locus_Amoenus_2015?auto=download [recuperat el 19/02/2021]

¹⁷ Carbonell, J. À. (2021). Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913). *Ars Bilduma*, 11, 195-208. En línia: https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/22530 [recuperat el 22/05/2021]

2. L'orientalisme: un nou univers artístic al segle XIX

Quan parlem d'orientalisme estem fent referència, d'entrada, al terme corresponent a la representació artística o literària relativa als indrets i les civilitzacions orientals, predominant al segle XIX i vigent fins a inicis del segle XX. Abans d'endinsar-nos, però, en la contextualització d'aquest terme, caldria recórrer a la definició que alguns diccionaris ens n'ofereixen. La RAE defineix «orientalismo» com: 1.m. *Estudio de la cultura y las costumbres de los pueblos orientales*. 2.m. *Predilección por las cosas de Oriente*. 3.m. *Carácter oriental*.¹⁸ Pel que fa al DIEC, aquest defineix el terme com: «*En algunes arts, tendència, gust, pels temes i l'estil propis de l'Orient*.»¹⁹ Segurament, si consultéssim la definició d'aquest terme en altres diccionaris, ens trobaríem amb una resposta similar. Seguint aquests exemples, podríem definir l'orientalisme com a tot allò que es decanta per l'interès que susciten els territoris orientals, ja sigui apreciat en l'art, la cultura o el llenguatge. El DIEC, com just hem vist, ja estableix una relació directa de l'orientalisme amb l'art, que esdevé una principal via de difusió d'aquesta nova tendència que s'exalta a l'Europa del segle XIX.

Seria inadequat parlar de l'orientalisme com a moviment o corrent artístic propi, ja que es crea en el nucli del Romanticisme del segle XIX, que es va estendre per tota Europa amb unes característiques molt marcades; tal i com afirma el catedràtic José Antonio González Alcantud, «l'orientalisme literari i pictòric és totalment un producte del romanticisme, havent estès la seva ona expansiva al llarg de la segona meitat del segle XIX.»²⁰ En l'àmbit de les arts, concretament amb la pintura, l'orientalisme neix com un estil o gènere acadèmic conreat per diversos artistes i intel·lectuals romàntics adherits a les inquietuds del moment, les quals van generar una creixent curiositat sobre el món oriental. Cal destacar que molts d'aquests artistes també estaven immersos en altres pràctiques com l'arquitectura, la fotografia o l'artesanía tèxtil, sobre les quals també hi impregnaren l'essència orientalista.²¹ Però quins són els territoris que comencen a ser el focus d'atenció d'aquests artistes i intel·lectuals vuitcentistes?

¹⁸ Real Academia Española. (s.d.) Orientalismo. A *Diccionario de la lengua española*. Recuperat el 08/07/2021 de <https://dle.rae.es/orientalismo>

¹⁹ Institut d'Estudis Catalans. (s.d.) Orientalisme. A *Diccionari de la llengua catalana*. Recuperat el 08/07/2021 de <https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=orientalisme&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False>

²⁰ González Alcantud, José A. (2015) L'orientalisme dels viatgers espanyols pel Marroc del segle XIX. A J. À. Carbonell *et al.*, *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular = Southern tracks: Morocco and Iberian orientalism*, *op. cit.*, p. 149.

²¹ MacKenzie, J. M., *op. cit.*, p. 44.

Al llarg del segle XIX ens trobem amb una fascinació cap a territoris que conserven restes del passat clàssic esplendorós, així com també cap a diversos indrets propers a les cultures islàmiques, des de Terra Santa fins al nord d'Àfrica, passant pels actuals països de Síria, Turquia o Egipte. El sud d'Espanya també va ser considerat com una de les destinacions orientalistes per excel·lència, a causa de la seva proximitat amb el continent africà i, sobretot, per la pervivència del seu passat islàmic. Aquest interès va comportar que els mateixos territoris “exòtics” esdevinguessin objecte de nombrosos estudis experimentals que afavorissin el coneixement d'aquest Orient “nou”. En aquest sentit, és interessant recórrer a les paraules del crític i teòric literari Edward W. Said sobre el tema:

«Lo que daba al mundo oriental su inteligibilidad e identidad no era el resultado de sus propios esfuerzos, sino más bien la compleja serie de manipulaciones inteligentes que permitían a Occidente caracterizar a Oriente. [...] El conocimiento de Oriente, porque nació de la fuerza, *crea* en cierto sentido a Oriente, al oriental y a su mundo.»²²

Si ens referim a Orient com un món nou, l'estem comparant amb Occident. Per a Said, l'Occident dels segles XIX i XX assumia que l'Orient havia de ser estudiat i rectificat per ell. D'aquesta manera, tornant a la qüestió de la definició del terme “orientalisme”, resulta pertinent tenir en compte la que en fa el crític al seu llibre *Orientalismo*, caracteritzant-lo com la manera de relacionar-se amb Orient, basada en el lloc especial que aquest ocupa en l'experiència de l'Europa occidental.²³ Amb altres paraules, però reafirmant la idea de Said, l'historiador John M. MacKenzie explica que en aquest terme, “orientalisme”, Occident s'apropia d'Orient, definint-lo com una estructura prefabricada per a ús occidental.²⁴

És aquí quan ens topem amb la qüestió de la visió que els occidentals tenim respecte a “allò altre”. Orient es converteix en el resultat d'allò que Occident vol exaltar arran dels estudis de coneixement realitzats. Tal i com veurem a continuació, la “febre orientalista” coincideix històricament amb un període de gran expansió i domini colonial europeu²⁵, fet que determina aquesta visió diferencial, entre “nosaltres” i “els altres”, la qual es veu reflectida en l'interès de molts pintors occidentals per plasmar un món completament diferent al seu.

Va ser a partir de finals de la dècada dels setanta del segle passat, amb l'esmentada publicació de Said i d'altres estudis com *La Fascination de l'Islam* (1980) de Maxime Rodinson, quan el debat

²² Said, E. W., *op. cit.*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 19.

²⁴ MacKenzie, J. M., *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Said, E. W., *op. cit.*, p. 70.

sobre aquest terme va tornar a interessar a molts escriptors i erudits; a més a més, aquest interès va refermar-se amb la divulgació d'esdeveniments històrics coetanis com la revolució islàmica d'Iran.²⁶

2.1. El viatge com a punt de partida

Tal i com s'ha comentat, cal situar l'origen de l'orientalisme artístic en un context europeu imperat pel Romanticisme, un moviment cultural i artístic aparegut a finals del segle XVIII i actiu durant gran part del segle XIX. Els artistes romàntics es caracteritzen per l'actitud evasiva i rebel que adquireixen arran de la insatisfacció envers la societat que els envolta, una societat sotmesa al canvi constant, fruit dels avenços industrials que emfatitzen la despersionització de l'individu. És aquest desig d'evasió de la realitat el que els condueix cap a la imaginació i l'interès per mons desconeguts i remots, recordant èpoques passades prèvies als múltiples progressos que els envolten; envaïts pel sentiment nostàlgic recorren a la representació de la grandesa del passat medieval i de l'exotisme dels països orientals, els quals tenen uns valors i uns ideals molt diferents als occidentals.²⁷

Molts d'aquests artistes romàntics del segle XIX es van especialitzar en la representació d'escenes orientals inspirades en els múltiples viatges i expedicions realitzades al Pròxim Orient o al nord d'Àfrica. Cal remuntar-nos a finals del segle XVIII per a entendre el motor d'aquests primers contactes amb Orient; amb el triomf de la Revolució Industrial, la invenció del ferrocarril i els nous mètodes científics de navegació, els viatges es van convertir en una excel·lent via de coneixement científic de nous indrets.²⁸ És en aquest context on apareix la figura del viatger il·lustrat, l'obra del qual es pot apreciar en escrits com el de *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785*, de Volney.²⁹

Però el primer contacte rellevant entre Occident i Orient va tenir lloc amb l'anomenada Campanya napoleònica d'Egipte i Síria, entre el 1798 i el 1801. Aquesta invasió de Napoleó Bonaparte, que pretenia aturar l'activitat colonialista britànica, no comptava només amb un objectiu militar sinó també científic; l'actuació del general va anar acompanyada d'una gran expedició que recolliria tot allò considerat digne d'estudi.³⁰ Bonaparte fundà l'Institut d'Egipte, junt amb un gran nombre d'historiadors, arqueòlegs, dibuixants, biòlegs o químics, la investigació dels quals es publicaria

²⁶ González Alcantud, José A. (2021). *Qué es el orientalismo: El oriente imaginado en la cultura global*, op. cit.

²⁷ Arias Anglés, E. (1988). La pintura orientalista. A Francisco J. Rocha; Fundación Banco Exterior, *Pintura orientalista española: 1830-1930*, op. cit., p. 23.

²⁸ Soriano Nieto, N., op. cit., p. 52.

²⁹ *Ibidem*, p. 56.

³⁰ Marí, A. (1988). Espacio del deseo. A Francisco J. Rocha; Fundación Banco Exterior, *Pintura orientalista española: 1830-1930*, op. cit., p. 13.

entre el 1803 i el 1828 a la *Description d’Egypte*,³¹ on es podrien trobar descripcions militars i arquitectòniques de les ciutats i monuments antics, les decoracions o les costums religioses autòctones. Malgrat que l’objectiu militar va fracassar, l’objectiu científic va aportar resultats favorables, fet que va comportar una primera definició i reconeixement d’Orient, així com també, una notable opressió política i cultural per part de França.³² Segons Edward W. Said, la invasió de Napoleó Bonaparte esdevé el model perfecte del que és una veritable apropiació científica d’una cultura per part d’una altra aparentment més forta.³³ D’altra banda, el crític Antoni Marí considera que arran d’aquí hi ha un interès creixent pels viatges, els quals podrien considerar-se, fins i tot, com a pelegrinatges:

«Egipto es el pasado trascendental de la civilización de Occidente. [...] Todo viaje a Oriente será, pues, un viaje a los orígenes; un viaje de regreso al propio pasado de Occidente; y podrá contemplarse un “tableau vivant” de nuestra historia pasada, un espectáculo real de lo que únicamente permanece en la memoria y en la historia.»³⁴

Aquestes paraules de Marí ens transporten a l’esperit romàntic dels artistes vuitcentistes, a l’interès per despertar de la memòria èpoques passades que esdevindran el motor per a la seva creació artística.

Ens situem en un context imperialista en el qual sorgeix una certa “superioritat” d’Occident respecte a l’alteritat, respecte a Orient, una apropiació d’aquests nous indrets. La formació i l’auge de l’orientalisme arriba de la mà de diversos esdeveniments culturals i polítics, així com també interessos econòmics molt presents al llarg del segle XIX, propiciats pels governs burgesos europeus, els quals renegaran els artistes romàntics. De la mateixa manera que havia passat amb l’expedició de Napoleó Bonaparte, altres esdeveniments com la conquesta d’Algèria pels francesos o la Guerra d’Independència de Grècia, també van facilitar aquest apropament cap a noves cultures i nous territoris.³⁵ Aquí ens trobem amb un viatger diferent, en certa manera, al viatger il·lustrat del segle XVIII. Cal recordar que el romàntic recorre a territoris llunyans i exòtics com a resposta del seu desig de desconexió de la realitat occidental industrial, de la qual no està satisfet. Així, el viatger del Romanticisme no visita nous indrets amb la voluntat de conèixer i observar de manera objectiva, sinó que ho fa de manera subjectiva;³⁶ els viatges a Orient creen en l’individu romàntic un

³¹ *Ídem*.

³² *Ibidem*, p. 15.

³³ Said, E. W., *op. cit.*, p. 72.

³⁴ Marí, A. (1988). *Espacio del deseo*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ Arias Anglés, E. (1988). *La pintura orientalista*, *op. cit.* p. 25.

³⁶ Soriano Nieto, N., *op. cit.*, p. 60.

sentiment intern evasiu que obre la possibilitat imaginativa del mateix, fent d'Orient un indret d'ensomni. En aquest sentit, el viatge es converteix en un element essencial en la cultura romàntica, per tal de fomentar aquest trasllat a mons ideals.

Aquest afany per visitar territoris exòtics deriva, també, de la lectura que molts viatgers i artistes van fer de relats de viatges anteriors, sobre múltiples descobriments d'aquest nou món, fet que va proporcionar la imaginació i el gust característic de l'artista romàntic.³⁷ Existeix una extensa literatura de viatges en què diversos autors descrigueren la seva estada per països orientals, plasmant



Béchar, H. (1869 – 1889) *Niche à la porte de la Mosquée du Sultan Hassan, Caire* [Impressió d'albúmina] Rijksmuseum.

les seves impressions o sentiments respecte a aquests, dotant-los d'una certa visió pintoresca i idealitzada. Alguns exemples d'aquesta literatura són l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de François-René de Chateaubriand; *Voyage en Orient*, de Gérard de Nerval, o la col·lecció de poemes de Victor Hugo, *Les orientales*. D'altra banda, molts d'aquests viatgers i artistes també van visitar Orient per a realitzar determinades tasques d'informació política o de propaganda colonial, com és el cas del conegut pintor francès Eugène Delacroix, tal i com veurem més endavant. En general, tota aquesta literatura de viatges servia com a punt de partida per a tots aquells artistes que no podien veure *in situ* els paratges orientals i que, per tant, cercaven inspiració en tots aquells múltiples relats. No obstant això, l'aparició i l'evolució de la tècnica fotogràfica al llarg del segle XIX va col·laborar com a font d'inspiració dels artistes romàntics envers l'estranger.

Més enllà de la visita a exposicions o l'ús d'estampes i gravats, la fotografia, ja cap a la segona meitat del segle XIX, va començar a apreciar-se com un recurs molt útil per a les representacions orientalistes. En aquesta època la fotografia ja permetia conservar la memòria dels viatgers de manera visual, una eina que afavoria la divulgació i el coneixement dels monuments, espais interiors o paisatges rurals i urbans, així com també els retrats d'habitants de territoris llunyans, poc coneguts pels occidentals. Tanmateix, moltes d'aquestes fotografies acostumaven a tenir un cert caràcter

³⁷ Marí, A. (1988). *Espacio del deseo, op. cit.*, p. 12.

idealitzat i pintoresc, amb una visió estereotipada del món oriental, corresponent al gust artístic europeu del moment. De fet, moltes de les primeres fotografies orientalistes presenten unes característiques formals de tradició pictòrica ja que molts dels seus autors havien iniciat la seva carrera com a pintors, com és el cas de Roger Fenton, Horace Vernet o Auguste Salzmann.³⁸

Aquest interès per viatjar i conèixer món, que ja estava present amb el Grand Tour als segles XVII i XVIII, i amb els viatgers il·lustrats i romàntics, es veu plasmat en les fotografies d'aquesta època. La fotografia esdevé una mena d'arxiu o document a partir del qual molts pintors podien inspirar-se per a les seves escenes orientals sense haver de viatjar. A més a més, a partir de molts daguerreotips es feien gravats per tal de reproduir-los i vendre'ls a mode de postal. En aquest sentit, cal destacar, però, que la tècnica més pràctica per al viatger era la del calotip, inventada per l'anglès William Fox Talbot, ja que, en ser un negatiu, podia reproduir-se fàcilment positivant-lo. En aquest context és pertinent esmentar els anomenats Abdullah Frères, tres germans d'origen otomà i d'ascendència armènia que van crear un negoci fotogràfic, vigent entre el 1858 i el 1899. Són un clar exemple de com la fotografia orientalista va convertir-se en un negoci, gràcies a la reproducció i difusió de les fotografies sobre vistes urbanes, paisatges i monuments de l'Imperi Otomà, així com també sobre retrats de personatges autòctons i sultans.



Abdullah Frères (1870-1890) *Turkish shoemakers* [Impressió d'albúmina] Vigen Galstyan collection.



Abdullah Frères (c.1880) *Sainté Sophie (Constantinople)* [Impressió d'albúmina] Vigen Galstyan collection.

³⁸ Behdad, A.; Gartlan, L., *op. cit.*, p. 16.

D'altra banda, aquestes fotografies interessaven molt, també, en l'àmbit arqueològic i científic, ja que afavorien l'estudi de monuments i ruïnes antigues permetent conèixer el seu estat de conservació;³⁹ en certa manera, es tractava d'una visió més fidedigna de la realitat de la que probablement es podia apreciar en gravats, estampes o pintures, de manera que encara no s'estava exaltant la fotografia com a art, sinó com a eina d'estudi. Francis Frith, Antonio Beato, Henri Béchard o Maxime du Camp són algunes de les figures més rellevants de la fotografia orientalista o de viatge, les quals van fer que l'Orient es convertís en l'indret per excel·lència per a la pràctica fotogràfica.⁴⁰

Progressivament l'interès per la fotografia de viatges ja no se centrava només en els artistes, intel·lectuals i aventurers, ja que també s'hi van afegir les classes burgeses. En aquest context també és interessant esmentar la figura d'Antoni Amatller, un empresari i col·leccionista català amb una gran aportació en l'àmbit fotogràfic, en què destaca una col·lecció de fotografies de valor documental que va poder reunir arran dels viatges que va realitzar ja a inicis del segle XX, normalment acompanyat de la seva filla, Teresa Amatller, al sud d'Espanya, al Marroc, a Egipte o a Turquia.⁴¹



Amatller, A. (1909) *Viatge dels Amatller a Egipte. (Piràmide de Kheops)*, Institut Amatller d'Art Hispànic.



Amatller, A. (1909) *Viatge dels Amatller a Egipte. (Teresa Amatller i Josep Garí Cañas a Egipte)*, Institut Amatller d'Art Hispànic.

³⁹ TMontiel (2016). *Pioneros de la fotografía en Egipto (1857-1890)*. Fotografía Histórica. <https://fotografiahistorica.com/2016/07/30/pioneros-de-la-fotografia-en-egipto-1857-1890-coleccion-abeledo-llabata-santiago-entrena/> [ultima consulta: 28/03/2021]

⁴⁰ Behdad, A.; Gartlan, L., *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Le grand tour: el viatge d'Antoni Amatller al Marroc l'any 1903*. Barcelona: Fundació Amatller, p. 19.

2.2. La pintura orientalista

L'orientalisme a Europa va tenir el seu màxim esplendor en la pràctica pictòrica del segle XIX i principis del segle XX. La pintura orientalista pretenia apropar l'univers d'altres territoris pràcticament desconeguts, caracteritzats com a exòtics i primitius, a la societat europea del moment. Es va crear un imaginari col·lectiu en què els artistes cercaven cultures alternatives allunyades de la realitat occidental, atenent a les inquietuds de la clientela, que es veia atreta per aquest nou gust pictòric. És interessant destacar que aquest imaginari es va començar a crear, en bona mesura, amb la divulgació a Europa al segle XVIII de relats populars àrabs com *Les mil i una nits*,⁴² de manera que tot el gust i interès per aquest nou món idíl·lic provenia de la influència d'aquest tipus de literatura. Tal i com s'ha comentat, aquesta tendència estètica va acabar de definir-se per si mateixa en el marc del Romanticisme, adaptant-se a l'estil dels diferents països europeus on es practicava. No obstant això, ja des de la segona meitat del segle XIX fins a inicis del XX, l'orientalisme es va adaptar als nous postulats del moviment artístic del Realisme⁴³, comportant un canvi visualment força destacat.

Durant el primer quart del segle XIX, molts artistes tendien a realitzar grans composicions dinàmiques i fortament expressives. En aquests inicis, la pintura de temàtica orientalista solia ser considerada com a pintura d'història,⁴⁴ ja que s'acostumaven a representar escenes heroiques o que mostressin determinats esdeveniments històrics; n'és un clar exemple l'obra de *La révolte du Caire*, de Girodet, o *Scènes des massacres de Scio*, de Delacroix. Però amb l'impuls romàntic l'orientalisme va aconseguir consolidar-se com a gènere acadèmic. L'artista del Romanticisme podia trobar en Orient violència i crueltat, però sobretot trobava un món de fantasia, sensualitat i riquesa.⁴⁵ En aquest sentit, es van fixar diversos estereotips orientalistes que molts artistes plasmaven a les seves obres en resposta als anhels de la societat burgesa europea. La fantasia que els artistes trobaven en Orient els duia a reconstruir escenes idealitzades que en el fons no corresponien del tot amb la realitat oriental quotidiana de l'època,⁴⁶ és així com trobem escenes on predomina la nuesa i la sensualitat de les odalises als harems, una visió creada sota la mirada masculina dels viatgers que provenien d'una cultura occidental patriarcal, la qual es fascinava davant d'aquest tipus de representació pictòrica mai vista anteriorment. De fet, aquests espais no eren accessibles per a tothom i, per tant, és probable que molts dels pintors que els representaren no els van poder visitar; això emfatitza l'interès per construir

⁴² Soriano Nieto, N., *op. cit.*, p. 80.

⁴³ Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Orientalisme: L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁵ Arias Anglés, E. (1988). La pintura orientalista, *op. cit.* p. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

imatges oníriques en què es vincula l'erotisme amb un altre context geogràfic, un context en què no estava mal vist realitzar aquest tipus de representacions.⁴⁷

D'altra banda, també predominen escenes on apareixen paisatges o arquitectures típiques, mercats, espais interiors o bé indrets on es reflecteixen costums i festes autòctones; la majoria d'aquestes escenes van acompanyades de diferents tipus de personatges com encantadors de serps, genets, guerrers, captius, endevins, músics o esclaus. L'artista, un cop al seu taller, plasmava tots aquests passatges contemplats per a divulgar el coneixement d'aquest nou món, tot i que sempre mitjançant una mirada subjectiva i idealitzada.

Un dels principals representants d'aquesta pintura orientalista romàntica és Eugène Delacroix, que més enllà de representar escenes de violència i d'extrema expressivitat, també va oferir al públic europeu una visió paisible i quimèrica d'Orient. El pintor francès va viatjar al nord d'Àfrica al 1832, com a acompanyant del Comte de Mornay per a la missió diplomàtica encarregada pel rei Louis Philippe I, arran de l'inici de la conquesta francesa d'Algèria produït dos anys abans.⁴⁸ De fet, és amb el viatge de Delacroix quan es comença a reconèixer aquest nou gènere pictòric. Actualment es conserven nombrosos dibuixos i pintures que el propi artista va realitzar a partir del que va poder contemplar durant la seva estada al nord d'Àfrica.



Girodet, A.L. (c. 1810) *La révolte du Caire* [Oli i tinta sobre paper, aplicats sobre tela]. The Art Institute of Chicago.



Delacroix, E. (1824) *Scènes des massacres de Scio*, [Oli sobre tela]. Musée du Louvre.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ Xainte, A. (2018). *Eugène Delacroix, d'Orient et d'Occident* [documental]. ARTE. En línia: <https://www.arte.tv/fr/videos/073092-000-A/eugene-delacroix-d-orient-et-d-occident/>

Pel que fa a termes estilístics, en la pintura orientalista hi ha un clar predomini del color sobre el dibuix; el pintor acostuma a presentar una tècnica més alliberada dels paràmetres acadèmics anteriors i adopta un caràcter més expressiu. Abunden les tonalitats càlides i hi ha un destacat interès en el tractament de la llum i la seva incidència en l'escena. És molt interessant apreciar com hi ha la voluntat, per part de l'artista, de plasmar els elements amb una qualitat altament sensorial, que fa que l'espectador sigui capaç d'imaginar-se les olors, el so o el tacte de tot allò representat en el quadre.

Alguns altres artistes destacats que van realitzar obres pictòriques orientalistes al llarg de la primera meitat del segle XIX van ser Horace Vernet, Théodore Chassériau, Alexandre-Gabriel Decamps, Charles Théodore Frère o Jean-Auguste-Dominique Ingres. Aquest últim, amb les seves cèlebres escenes d'odalisques, va aconseguir que el nu fos acceptat entre el públic més enllà de les escenes de temàtica mitològica;⁴⁹ amb Ingres veiem com l'erotització del cos femení ja és habitual en les temàtiques quotidianes. Tot aquest exotisme va acabar sent consagrat per l'academicisme i manifestat completament en les exposicions universals del moment, on la pintura orientalista va començar a guanyar una posició destacada.



Delacroix, E. (1834) *Femmes d'Alger dans leur appartement* [Oli sobre tela]. Musée du Louvre.



Frère, C. T. (1838) *Paysage d'Algérie* [Oli sobre tela]. Musée d'art et d'histoire de Narbonne.

A mitjans del segle XIX, totes aquestes escenificacions ambientades en harems i espais d'ensomni comencen a abandonar el caràcter romàntic i idíl·lic per a adoptar-ne un de més realista. Encara que podem seguir trobant escenes semblants, ja siguin mercats, harems o palaus, aquestes mostren unes característiques més properes a la realitat. El moviment pictòric del Realisme, que destaca al llarg de la segona meitat del segle XIX, influeix en el gènere orientalista comportant que molts artistes

⁴⁹ *Orientalismo en las artes* (s.d.) HiSoUR. <https://www.hisour.com/es/orientalism-in-the-arts-7848/> [ultima consulta: 01/05/2021]

d'aquesta època presentin composicions amb paisatges més fidedignes i, sobretot, amb un estudi etnogràfic molt destacat. A més a més, aquest vessant més realista va ser influït, sobretot, per l'ús divulgatiu de la fotografia.⁵⁰ D'aquest orientalisme més realista destaca l'obra de pintors com Jean-Léon Gérôme, Jean-Joseph Benjamin-Constant, Rudolph Ernst, Raphael von Ambros, Adolf Seel o Aloysius O'Kelly.

La pintura orientalista del segle XIX va ser molt practicada, sobretot, pels pintors francesos, de manera que al 1893 es va crear l'anomenada Société des Peintres Orientalistes Français, una societat dirigida per Gérôme i Benjamin-Constant que enaltia aquest gènere pictòric que tanta repercussió va arribar a tenir al llarg del segle. Com s'ha comentat, a inicis del segle XX encara predominava l'orientalisme, més de caire realista i etnogràfic, però la pintura orientalista tal i com l'havíem conegut al llarg del segle anterior havia començat a desaparèixer; tanmateix, van sorgir altres artistes de moviments posteriors, com Pierre-Auguste Renoir o Henri Matisse, que van seguir tractant la temàtica orientalista en les seves obres, honorant l'exotisme tan buscat dècades abans.



Gérôme, J. L. (1869) *The Carpet Merchant of Cairo* [Oli sobre tela]. Brooklyn Museum.



Von Ambros, R. (1891) *The tobacco seller, Cairo* [Oli sobre panell]. Regne Unit, col·lecció privada.

⁵⁰ Behdad, A.; Gartlan, L., *op. cit.*, p. 16.

3. Introducció a l'obra de Tapiró: la pintura orientalista espanyola

Com s'ha comentat amb anterioritat, la Península Ibèrica també va ser considerada com a destí orientalista per part de la resta del continent europeu, per la proximitat amb el nord d'Àfrica i per la presència de nombrosos monuments pertanyents a l'esplendorós passat islàmic. En el context del Romanticisme, Espanya disposava de les restes d'un passat exòtic i misteriós que podia reproduir-se en les manifestacions artístiques del moment; en paraules de l'historiador de l'art Enrique Arias Anglés:

«Lo español, lo andaluz, aún de este modo el pintoresquismo a la poética de lo *sublime*, convirtiéndose así para la nueva mentalidad romántica en paradigma de paraíso perdido, en añoranza de un antiguo mundo armónico, que aún conservaba las cualidades misteriosas e iniciáticas de lo incógnito, que realizaba en plenitud las expectativas y aspiraciones del subjetivismo romántico sobre lo mágico y extraordinario [...].»⁵¹

En aquest marc romàntic es va formar a Espanya, de la mateixa manera que s'estava formant a la resta d'Europa, el gènere orientalista. Va ser tan destacada la presència de viatgers romàntics europeus al territori espanyol, que els propis artistes nacionals, influenciats per aquest nou gust pictòric, van voler plasmar una visió autòctona amb la mirada que en tenien els viatgers forans –de fet, els pintors espanyols es van aficionar a l'orientalisme uns anys més tard que els pintors britànics o francesos, durant la dècada del 1830–.⁵² En aquest sentit, l'orientalisme espanyol seguia els mateixos paràmetres que s'estaven duent a terme a la resta de països, amb una temàtica molt similar i un destacat interès pels elements decoratius i de caràcter sensorial. No obstant això, la singularitat de la pintura orientalista espanyola recau en la representació de l'arquitectura islàmica nacional. A més a més, és freqüent trobar diversos escenaris marroquins, sobretot mercats o “zocos”⁵³, ja no tant sols per la proximitat geogràfica sinó per l'al·lusió a diversos esdeveniments històrics que relacionaven ambdós territoris, com la Guerra d'Àfrica, que va tenir lloc entre el 1859 i el 1860.⁵⁴

Les memòries escrites per diversos viatgers espanyols a Orient, ja sigui per tasques d'observació militar o de relat literari, van contribuir a conformar aquesta pintura orientalista nacional, com és el cas, per exemple, de José M^a de Murga, amb *Recuerdos marroquíes del Moro Vizcaíno* (1866), una

⁵¹ Arias Anglés, E. (1998). Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española. *Archivo Español De Arte*, 71 (281), p. 2. En línia: <https://digital.csic.es/handle/10261/14561> [recuperat el 15/02/2021]

⁵² Arias Anglés, E. (1988). La pintura orientalista, *op. cit.*, p. 34.

⁵³ Mercat en una plaça o a l'aire lliure, propi dels països àrabs.

⁵⁴ Moreno, L., Quílez, F. (2019), *op. cit.*, p. 25.

publicació en què explicava les seves pròpies observacions envers els costums i la vida quotidiana al Marroc. Cal dir que molts artistes no van viatjar a Orient i, per tant, la seva producció artística s'inspira en l'obra d'altres pintors, de la literatura o bé de la seva pròpia imaginació, motiu pel qual també podem trobar un estil més aviat idealitzat.

Per comprendre la introducció d'aquesta temàtica orientalista a la pintura espanyola del segle XIX s'ha d'esmentar la figura del pintor Jenaro Pérez Villaamil, un dels pioners del Romanticisme nacional i destacat, sobretot, per la seva producció paisatgística.⁵⁵ En contextualitzar-se en la pintura romàntica, Pérez Villaamil també va endinsar-se en el gènere orientalista, seguint els passos del que s'estava gestant a la resta d'Europa. Se sap de la seva relació amb un pintor orientalista escocès, David Roberts, que visità la península en busca d'inspiració per a la seva obra.⁵⁶ En aquest sentit, és evident la influència que Pérez Villaamil va rebre de pintors orientalistes estrangers, arribant a convertir-se en el primer espanyol a realitzar obres d'aquest gènere, ja durant la primera meitat del segle XIX. José María Escacena y Daza, Eugenio Lucas Velázquez o Francisco Lameyer y Berenguer són altres pintors introductors d'aquest primer orientalisme espanyol, les obres dels quals, junt amb les de Pérez Villaamil, honoren, en gran part, el patrimoni nacional d'art islàmic.



Lameyer, F. (c.1863) *Escena en el desierto* [Oli sobre tela]. Museo del Romanticismo.

Amb la irrupció de les tendències realistes a l'Europa de la segona meitat del segle XIX, els pintors orientalistes espanyols també va abandonar les escenes idealitzades per a adquirir-ne d'altres més naturalistes. No obstant això, aquest canvi no va ser molt destacat ja que, com s'ha comentat,

⁵⁵ Arias Anglés, E. (1998). Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶ *Ídem.*

l'orientalisme a Espanya va arribar uns anys més tard respecte a altres països europeus, de manera que ambdues tendències van conviure durant algunes dècades, arribant a imposar-se, paulatinament, la tendència realista.

Podríem dir que la pintura orientalista espanyola adquireix el seu màxim esplendor en aquest vessant més realista, que és producte de diverses raons internes, històriques i politico-militars; segons Enrique Arias Anglés, en aquests moments a Espanya s'origina una autèntica eclosió de la pintura orientalista, passant d'una dependència exterior –europea– a una autosuficiència nacional.⁵⁷ L'esmentada Guerra d'Àfrica és el principal esdeveniment que comporta l'arrelament i el triomf d'aquesta pintura orientalista espanyola. Aquest conflicte bèl·lic entre Espanya i el Marroc, junt amb els posteriors enfrontaments que va implicar, van fer que augmentés l'interès per aquest territori africà i que es realitzés una visió renovada del mateix, la qual es pot contemplar molt bé en l'obra pictòrica de diversos artistes espanyols vuitcentistes.

Amb la guerra molts pintors es van apropar a una realitat orientalista diferent, deixant enrere els ideals imaginaris que tant de ressò van tenir durant dècades abans a Occident, i centrant-se en una representació més versemblant d'aquest Orient no tant llunyà per als espanyols. D'entre les representacions més habituals destaquen, per una banda, les escenes de caràcter quotidià, alienes als conflictes bèl·lics, on es mostra el vessant més humà de la població autòctona presentant, fins i tot, un destacat estudi etnogràfic; per altra banda, també abunden les escenes que plasmen passatges de la guerra, en les quals els protagonistes marroquins es representen com a enemics violents i incivilitzats.

En aquest context apareix Marià Fortuny, un dels artistes pioners del nostre orientalisme i el pintor català més internacional del segle XIX. Fortuny va esdevenir un dels representants més destacats d'aquesta generació de pintors orientalistes influenciats pel moviment realista; no obstant això, tot i que la versemblança en Fortuny es pot apreciar en els seus apunts i esbossos previs, en moltes de les seves versions definitives, fetes al taller, hi tendia a afegir tòpics orientalistes i apreciacions subjectives.⁵⁸ Tal i com explica Jordi À. Carbonell, l'artista català no cercava mostrar tant la realitat sinó imatges creïbles, imatges pintoresques i evadores d'un nou món misteriós i decadent.⁵⁹ El seu primer contacte amb l'Al-Maghríb⁶⁰ es produeix al 1860, arran de l'encàrrec que rep de la Diputació

⁵⁷ Arias Anglés, E. (1988). La pintura orientalista, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸ Carbonell, J. À. (2015). Fortuny i Tapiró. La pintura de tema magribí en el context orientalista internacional. A J. À. Carbonell *et al.*, *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular = Southern tracks: Morocco and Iberian orientalism*, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 177.

⁶⁰ Denominació en àrab del Magrib, regió que ocupa alguns països del nord d'Àfrica.

de Barcelona per a documentar pictòricament el conflicte hispano-marroquí, i a partir d'aquí tota la seva producció adquirirà un cromatisme i un tractament de la llum destacats que determinaran la seva obra. Marià Fortuny va suposar un gran influx artístic per a altres pintors orientalistes del seu entorn, com Josep Tapiró, amb els quals l'aprenentatge artístic va ser recíproc. Entre els artistes "fortunyistes" que van seguir la seva mateixa línia destaquen els pintors catalans Francesc Masriera, Antoni Fabrés i Tomàs Moragas. Però en general, en tot l'estat espanyol es va cultivar aquest orientalisme deutor dels progressius contactes amb el Marroc, palès amb l'obra d'altres artistes com per exemple el sevillà José Villegas, el granadí Mariano Bertuchi, la gaditana Alejandrina Gessler de Lacroix o el madrileny Ricardo de Madrazo, que van visitar el nord d'Àfrica per a poder reproduir la quotidianitat i l'essència oriental. No obstant això, cal subratllar que no tots els pintors orientalistes d'aquesta generació van arribar a viatjar al Magrib i molts d'ells adquirien els tòpics orientalistes que podien contemplar en la literatura, a revistes il·lustrades o a les exposicions internacionals.

Per a la major part d'aquests pintors l'orientalisme no suposava la totalitat de la seva producció artística, sinó que era un gènere més que cultivaven com a resposta del destacat interès comercial que tenia la burgesia europea cap a aquest tipus de pintura. A Espanya, concretament, aquest interès comercial va coincidir amb l'expansió econòmica dels inicis de la Restauració, un període en què va augmentar la demanda d'obres d'art la qual, per tant, es pogué adaptar a aquest nou gust artístic.⁶¹

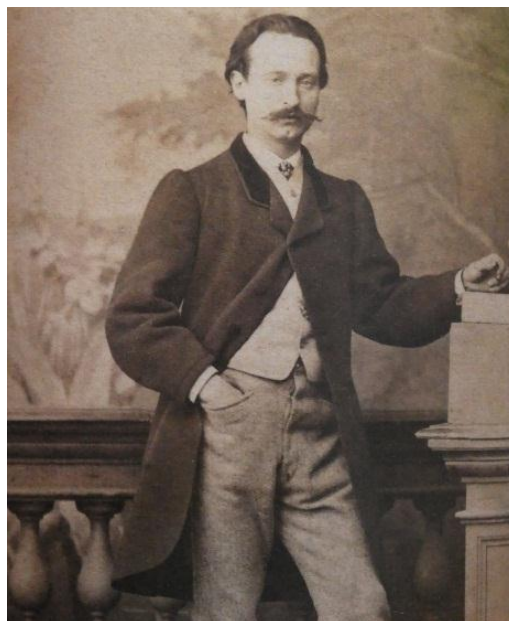


Gessler de Lacroix, A. (1872-1880) *Les Relavailles au Maroc (Fiesta purificación del natalicio en Marruecos)* [Oli sobre tela]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁶¹ Carbonell, J. À. (2015). Fortuny i Tapiró. La pintura de tema magribí en el context orientalista internacional, *op. cit.*, p. 178.

3.1. Josep Tapiró i Baró

El pintor Josep Tapiró i Baró va néixer a Reus (Tarragona) el 7 de febrer de l'any 1836. La seva afició per la pintura ja la va descobrir de ben petit i la seva primera formació en dibuix i pintura la va rebre a Reus al 1849, junt amb el seu company i amic Marià Fortuny. En aquesta primera formació va ser deixeble del pintor català Domènec Soberano i el pintor italià Pompilio Decapitani. Al 1853 es va traslladar a Barcelona per a estudiar a l'Escola de la Llotja, on va ser deixeble del cèlebre pintor català del natzarenisme Claudi Lorenzale, així com també d'altres artistes de renom com Lluís Rigalt o Ramón Martí i Alsina.



Retrat de Josep Tapiró, Roma, c. 1865.

Al 1857 Tapiró, junt amb Fortuny i altres companys seus, va participar en un concurs de la pròpia institució on estudiaven, la qual ofería una beca per viatjar a Roma. El guanyador d'aquest concurs fou Fortuny, i Tapiró decidí traslladar-se a Madrid per estudiar a la Escuela Superior de Pintura y Grabado, una estada que realitzaria entre el 1858 i el 1859. Al mateix temps que estava duent a terme la seva formació en aquesta nova escola madrilenya, l'artista reusenc va aprofitar per a assistir a classes de l'acadèmia particular que tenia el pintor romàntic Federico de Madrazo, de qui destaca la seva producció retratista. Aquest contacte tan proper amb l'obra de Madrazo i la seva especialització en retrats van propiciar una clara influència en la què seria la futura obra de Tapiró.

A l'any 1862 l'artista va marxar amb Fortuny a Roma; aquesta estada a Itàlia li va permetre apropar-se a les obres de grans artistes del passat, la reminiscència dels quals va poder contemplar a ciutats de gran presència artística com Florència o Nàpols. Va ser en aquest període italià en què l'artista reusenc es va especialitzar en la tècnica de l'aquarel·la, una disciplina que definiria la seva trajectòria pictòrica i el conduiria a l'èxit internacional. A Roma Tapiró es va centrar en la representació de l'ambient popular de la ciutat, ja sigui en espais a l'aire lliure o en interiors; els retrats que realitzava dels habitants més distintius de la Roma vuitcentista, junt amb el caràcter costumista de les seves escenes, comportava l'atracció de molts turistes que compraven les seves obres per a endur-se un record de la ciutat. D'altra banda, també va realitzar alguna obra a l'oli on representà escenes

literàries, un recurs que era força costant entre els artistes de l'època;⁶² un exemple d'aquesta producció és l'obra *Un episodi de la Divina Comèdia de Dante, cant XXVIII* (1865), sobre l'arribada dels dos poetes a la novena fossa, una pintura conservada a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.



Tapiró, J. (c. 1865-1870) *Napolitana al jardí* [Aquarel·la sobre paper]. Reus, col·lecció privada.

En aquestes obres de l'etapa italiana podem apreciar el paral·lelisme estilístic amb l'obra de Fortuny dels mateixos anys. Les aquarel·les de Tapiró destaquen per la brillantor cromàtica i la destresa en el tractament lumínic, característiques que trobem també en l'obra del seu amic Fortuny, en què l'expressivitat lumínica esdevé un dels seus trets significatius; aquesta similitud tècnica demostra la influència recíproca entre els dos pintors, que van conèixer i formar-se en un mateix entorn artístic. Tanmateix, l'obra de Tapiró és més detallista i acurada, a diferència de l'espontaneïtat que acostuma a apreciar-se en les produccions de Fortuny. En aquesta primera obra costumista de Tapiró veiem com ja adoptava una destacada voluntat etnogràfica, ja que pretenia mostrar els trets més representatius dels tipus populars italians, ja sigui la vestimenta, el pentinat o bé les activitats quotidianes que acostumaven a realitzar.

Després d'una llarga estada a Itàlia, al 1871 l'artista viatjà a Madrid, amb la intenció de vendre diverses obres realitzades a Roma, i posteriorment tornà a la seva ciutat natal. Aquell mateix any va decidir visitar el seu amic Fortuny, llavors establert a la ciutat de Granada; aquest desplaçament va ser el detonant d'una nova inquietud artística de Tapiró que ell mateix estava a punt de descobrir. Al mes d'octubre els dos amics, acompanyats pel pintor Bernardo Ferrándiz, van realitzar un viatge d'aproximadament dues setmanes al nord del Marroc, amb el propòsit d'endinsar-se en la realitat quotidiana de l'antic Al-Àndalus que, suposadament, encara allà hi persistia. A diferència de Fortuny, Tapiró no havia visitat mai el continent africà, i aquest primer contacte amb ciutats com Tetuan o Tànger el va fascinar tant que acabà generant la que seria la temàtica que caracteritzaria la resta de la seva obra pictòrica: la representació de la quotidianitat nord-africana i dels seus habitants.

⁶² Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op. cit.*, p. 52.

Durant els anys posteriors al viatge, el pintor va exposar algunes de les seves primeres obres orientalistes a determinats esdeveniments. Va continuar residint a Roma fins al 1875, un any després de la mort de Marià Fortuny, i va ser llavors quan va decidir iniciar una nova etapa en la seva vida i en la seva trajectòria artística instal·lant-se definitivament a la ciutat marroquina de Tànger, on va romandre fins al 1913, l'any del seu traspàs.

3.2. El món tangerí

Des de que artistes romàntics com Eugène Delacroix o David Roberts van pintar per primer cop diversos aspectes de Tànger, al llarg del segle XIX aquesta ciutat del nord del Marroc es va convertir en una atractiva destinació per a molts pintors orientalistes. La proximitat amb el continent veí comportava que Tànger es considerés la porta d'entrada a l'Àfrica, que tant interessava als artistes europeus del moment. D'altra banda, la ciutat se situava en una posició estratègica per al comerç internacional per via marítima, fet que proporcionava que s'obrís encara més a la resta de països.

Tal i com assegura Jordi À. Carbonell, el fet que Tànger fos una ciutat consular va comportar l'arribada de molts pintors que viatjaven al nord d'Àfrica com a cronistes pictòrics o gràfics, atenent a determinades missions diplomàtiques.⁶³ En aquest sentit, aquest contacte amb el món tangerí els permetia conèixer de prop l'essència orientalista que estaven cercant per a les seves composicions pictòriques, que posteriorment exposarien als salons europeus; en elles, els artistes acostumaven a representar el patrimoni arquitectònic més destacat de la ciutat, així com també les diferents tradicions, costums i cerimònies que duïen a terme els habitants d'aquest territori. Molts artistes que volien realitzar autoretrats dels habitants de la ciutat es van trobar amb la dificultat per trobar models, ja que van rebre un cert rebuig i desconfiança per part de la població musulmana, que molts cops es negava a ser retratada per motius d'iconoclàstia.⁶⁴

Aquesta arribada progressiva d'europeus de diferents països va implicar una ràpida convivència entre la població autòctona (musulmana i jueva) i els estrangers de la colònia europea, definint Tànger com una ciutat multicultural. Aquesta varietat cultural i el conseqüent desenvolupament social i econòmic van contribuir a la modernització de la ciutat i, en certa manera, a l'alteració dels costums tradicionals. Fruit d'aquesta modernització i internacionalització de Tànger, cap a finals del segle XIX van impulsar una inversió en el sector turístic, construint una gran quantitat d'hotels i obrint

⁶³ Carbonell, J. À. (2016). L'orientalisme i el mercat de l'art: el cas dels pintors tangerins. A Yolanda Pérez Carrasco (ed.), *Agents i comerç d'art: noves fronteres = Agentes y comercio de arte: nuevas fronteras*. Gijón: Ediciones Trea, p. 105.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 107.

múltiples negocis, en els quals es venien diferents objectes tradicionals marroquins que els turistes s'enduien de record. En definitiva, s'estava duent a terme una europeïtzació progressiva que estava substituint la vida tradicional que havia estat tan valorada pels primers pintors que visitaren la ciutat.⁶⁵

Tapiró va ser testimoni directe d'aquest procés de modernització i d'influència europea a la ciutat de Tànger. Arran d'una segona estada a la ciutat marroquina l'any 1875, la fascinació del pintor reusenc el portaria a instal·lar-s'hi definitivament al 1877, convertint-se en el primer pintor espanyol establert al nord d'Àfrica de manera permanent. Concretament es va allotjar a l'anomenat barri de la Fuente Nueva, i posteriorment va comprar un edifici del barri de Beni Ider, que corresponia a un antic teatre, on va situar el seu estudi. Segons explica Jordi À. Carbonell a la monografia sobre l'artista, aquest estudi es trobava en un emplaçament força adient, ja que estava a prop del Zoco Chico, un dels indrets principals i bulliciosos de la medina de Tànger, situat al centre de la mateixa. D'altra banda, es trobava també a prop de diversos hotels recentment construïts, fet que facilitava la possible visita de turistes adinerats que comprarien algunes de les seves aquarel·les.⁶⁶



Washington Wilson, G. (c.1870). Antonio Almagro Cárdenas:
Recuerdos de Tánger (1882). Biblioteca Nacional.

Aquesta zona cèntrica de Tànger anava esdevenint progressivament una gran atracció turística per l'ambient que hi havia, el qual es convertí en el protagonista de les pintoresques obres de Tapiró de principis de la seva estada a la ciutat. El pintor acostumava a passar tot l'hivern a Tànger i amb l'arribada de la primavera marxava a Roma i a Londres per a vendre les obres que havia realitzat

⁶⁵ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁶ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, op. cit., p. 89.

durant els mesos anteriors, i les quals no havia aconseguit vendre als turistes o entre la població autòctona. Va ser al llarg de la dècada dels vuitanta quan va romandre de manera més permanent a la medina, arran del seu casament amb la tangerina Maria Valerega, i gradualment la seva producció pictòrica va anar evolucionant i adoptant noves temàtiques que convertirien a Tapiró en un dels pintors més reputats de Tànger.

Enrique Arias Anglés estableix un paral·lelisme entre Marià Fortuny i Josep Tapiró pel que fa a l'influx del context bèl·lic en la seva producció artística. Per a Fortuny el conflicte bèl·lic no va distorsionar la visió que tenia sobre l'Al-Maghib, i el mateix va passar amb Tapiró; l'artista va deixar de banda els conflictes per a descobrir i endinsar-se en una tradició i una cultura completament diferents, amb la qual els occidentals duien dècades somiant. De fet, la pròpia situació bèl·lica va actuar com a mitjà per al coneixement d'aquest nou món i dels seus habitants, el qual representaria des d'un vessant més proper i més realista, deixant en el passat les quimèriques escenes orientalistes de taller.⁶⁷

Per a la seva producció tangerina, Tapiró va adoptar una temàtica similar a la que realitzava a Roma, centrada en la representació de la vida quotidiana, tal i com s'ha comentat. D'aquesta manera, el pintor omplia les seves escenes amb individus jugant, músics, esclaus domèstics o membres de diferents corporacions místiques, abstenint-se de representar la població occidental que residia a la medina.⁶⁸ Cal destacar que gran part dels seus models humans eren, majoritàriament, indigents o individus marginals a qui el pintor podia tenir un fàcil accés, ja que com s'ha comentat, resultava complicat aconseguir el permís de gran part de la població per a ser retratada. Més enllà de la temàtica retratista, molt important en la seva producció, i les escenes quotidianes, altres temàtiques que abunden en l'obra de Tapiró són les referents a escenes de cerimònies o festes tradicionals. Totes aquestes obres les exposava al seu estudi, junt amb un gran conjunt d'objectes tradicionals magribins que col·leccionava per a emprar com a models decoratius en les seves aquarel·les.

⁶⁷ Arias Anglés, E. (2013). Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956). A Manuel Aragón Reyes; Manuel Gahete; Fatiha Benlabbah, *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*. Bilbao: Iberdrola, p. 70. En línia: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=562926> [última consulta: 10/07/2021]

⁶⁸ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 99.

4. Els retrats

La temàtica del retrat és, pràcticament, la més destacada en la producció orientalista de Tapiró, així com també la més comercial.⁶⁹ La gran part dels retrats que l'artista realitza corresponen a núvies amb vestits sumptuosos, santons, indigents o altres tipus populars, però també realitza alguns retrats de personalitats magribines il·lustres, fet que demostra que Tapiró va aconseguir un cert prestigi entre la societat autòctona socialment i econòmicament ben posicionada.⁷⁰ Fruit d'aquesta relació amb figures tangerines emblemàtiques destaca l'amistat que va mantenir amb el xerif d'Ouazzane, el cap de la *zawiya*⁷¹ més poderosa de la zona nord del país; aquest personatge va ser qui va facilitar al pintor determinats models que ell necessitava per a realitzar les seves obres.⁷²

Tota aquesta producció retratista segueix un mateix patró: la majoria dels retrats es presenten de front o de perfil, amb una expressió generalment hieràtica de la persona retratada; aquesta, al mateix temps, duu la indumentària amb la qual se la distingeix, i s'acostuma a situar en un fons llis, neutre i sense ornamentació, fet que comporta que l'espectador se centri únicament en la figura retratada. Tapiró dedica una gran atenció als elements ornamentals i als trets racials dels models que retrata, amb la finalitat d'oferir un retrat detallat de cadascun d'ells plasmant, de manera completament realista, la seva condició social o ètnica. D'altra banda, tal i com s'ha comentat, no va dur a terme cap retrat referent a la població occidental, que era cada cop major a la ciutat.

La voluntat de l'artista era dur a terme un apropament gairebé científic al món magribí, fet que va comportar que la seva obra esdevingués un document testimonial d'una societat que es trobava enmig d'un progressiu procés europeu de modernització.⁷³ En definitiva, tal i com destaca Arias Anglés, aquests retrats mostren un minucios estudi psicològic i etnogràfic, per la indumentària i pels trets facials, els quals emfatitzen aquest apropament humà que realitzà el pintor envers els seus models. El mateix autor assegura que la minuciositat iconogràfica que atorga Tapiró a les seves figures retratades els proporciona un autèntic aspecte "d'icones vivents".⁷⁴ Amb aquestes representacions tan detallades de la diversitat humana marroquina, concretament tangerina, Tapiró aconseguia plasmar una imatge genèrica d'una determinada part de la població a partir del retrat d'un sol individu, apropant-se a un alt grau de realisme que l'allunyava de les representacions idealitzades

⁶⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁷⁰ *Ídem*.

⁷¹ Agrupació o assemblea de membres d'una mateixa confraria. També rep el nom de *zawiya* l'oratori o lloc de pregària on aquestes agrupacions es reuneixen.

⁷² Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, op. cit., p. 100.

⁷³ Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Orientalisme: L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, op. cit., p. 150.

⁷⁴ Arias Anglés, E. (2013). Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956), op. cit., p. 71.

i literàries que els occidentals havien gaudit dècades enrere. No obstant això, el propi artista, per a alguns dels seus retrats, acostumava a vestir al o la model amb la vestimenta adequada segons el que volia representar, de manera que diverses figures retratades, com les núvies, porten complements iguals o similars. En aquest sentit, per exemple, Tapiró no estaria representant sempre una núvia en concret, sinó que estaria representant, de manera fidedigna, la vestimenta característica de les núvies tangerines.

▪ *Núvia berber*

c. 1883. Aquarel·la i guaix sobre paper, 68.8 x 47.6 cm. Barcelona, MNAC.



Aquesta pintura fa referència a una de les núvies més destacades de l'obra de Tapiró. L'artista plasma amb un gran detallisme i hiperrealisme la vestimenta de la cerimònia nupcial. Jordi À. Carbonell realitza un detallat anàlisi d'aquesta vestimenta, nomenant cadascun dels elements amb el seu nom tradicional: destaca l'elaborat caftà de brocats d'or (*caftà ad-dahab*) i el mocador de seda al cap, cenyit amb sanefes (*farha*), acompanyat d'un vel llarg brodat amb flors que el cobreix (*sabaniyya ad-dahab*).⁷⁵

Pel que fa als complements, les joies que acompanyen la vestimenta són característiques de la pròpia cerimònia: la diadema, anomenada *'isaba* i la banda de perles ornamenten el mocador cenyit al cap; del coll penja el *jayt ar-ruh*, un llarg penjoll decorat amb grans filigranes d'or, acompanyat d'altres penjolls amb perles que van cenyits al coll, el *sidjfa* i el *marassa 'a bil-qulub*. Quant a les arracades, anomenades *jursan*, aquestes estan formades per un gran cercle daurat del qual pengen ornamentacions; aquesta característica arracada sembla estar relacionada amb la indumentària de les pageses de Jebala, d'un grup ètnic d'origen berber del nord del Marroc.⁷⁶ El maquillatge del rostre és determinant per a completar la vestimenta sencera. Segons la tradició berber, la núvia es maquilla els ulls i les parpelles amb *kohl*⁷⁷, i es pinten petits signes o motius geomètrics com els que es poden apreciar, en aquest

⁷⁵ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 117.

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ Cosmètic per ennegrir les parpelles, les pestanyes o les celles, molt comú als continents asiàtic i africà.

cas, a l'entrecella i la barbata. Aquests símbols, anomenats *harquus*, molt comuns entre els berbers, permetien atraure benediccions i eren símbols protectors contra el mal d'ull i les malalties.⁷⁸

La núvia es troba en posició frontal i dirigint la mirada a l'espectador, fet que aporta una certa fermesa i seguretat, un tret essencial que corrobora la representació psicològica dels personatges que Tapiró retrata. L'obra, que està signada a la part inferior dreta com a "Tapiró Tanger", va ser exposada l'estiu de 1883 a Londres, a les galeries on l'artista acostumava a comercialitzar les seves peces orientalistes elaborades durant l'hivern. Aquesta obra, junt amb dues més del mateix any, van ser presentades, fins i tot, al príncep de Gal·les.⁷⁹



▪ *Belleza tangerina*

c. 1891. Aquarel·la sobre paper, 66 x 47 cm. Nova York, Dahesh Museum of Art.



En aquest altre retrat femení, el qual no es pot confirmar que correspongui a una núvia, tornem a apreciar el detallisme que hem observat en l'obra anterior. El cromatisme vibrant de la vestimenta ressalta respecte el fons de tonalitats ocres i marrons, en el qual es pot apreciar una lleu ornamentació amb motius d'evocació islàmica que emmarquen la figura. Tapiró presenta una gran habilitat pictòrica en la confecció de cadascuna de les gemmes i perles de les joies, així com també en el daurat de la vestimenta i del mocador de seda que cobreix el cap, lligat amb plomes verdes.

Podem observar com els trets facials d'aquesta dona són diferents als que presenta la *Núvia berber*, ja que com s'ha comentat, l'artista va mostrar el seu interès

per retratar individus de diferents estaments o ètnies com a testimoni de la varietat cultural marroquina. Quant a la posició, a diferència de la *Núvia berber*, aquesta *Belleza tangerina* se situa en

⁷⁸ Castañeda Becerra, A. M., *op.cit.*, p. 55.

⁷⁹ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 115.

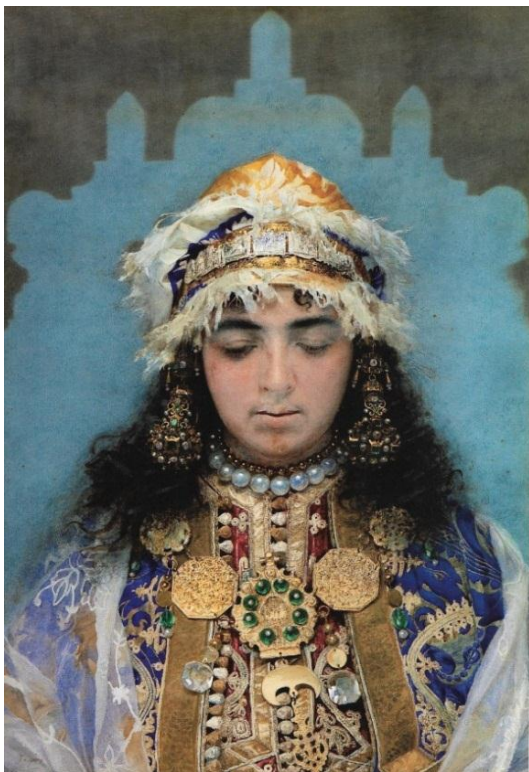
un perfil de tres quarts i amb una mirada baixa que, tal i com apunta Ana María Castañeda, mostra el decòrum de la persona retratada;⁸⁰ ja no ens trobem davant d'una expressió tan ferma i segura com la que hem vist anteriorment, sinó més aviat una expressió prudent i respectuosa per part de la dona tangerina.

Carbonell comenta que aquest retrat podia haver estat exposat a la Royal Academy de Londres, ja que se sap que al juny de 1896 Tapiró hi va participar amb un retrat d'una jove tangerina vestida “de festa” que va ser molt elogiat pel destacat aspecte objectiu de la mateixa.⁸¹

Finalment, igual que l'anterior, aquesta pintura també està signada a la part inferior dreta com a pintura realitzada durant el període tangerí, una dada que, tot i que no apareixerà sempre, serà constant en gran part de les obres orientalistes de Tapiró.

▪ *Núvia marroquí. Fàtima*

c. 1896. Aquarel·la sobre paper, 69 x 48 cm. Doha, Orientalist Museum of Qatar.



Seguint amb els retrats de núvies cal destacar aquest, titulat amb el nom de Fàtima. A diferència de les darreres obres, aquí Tapiró ja ens presenta el retrat d'una núvia en particular, Fàtima, de la qual no consta cap mena de documentació bibliogràfica i es desconeix la seva relació amb el pintor.

Podem apreciar que, iconogràficament, és força similar a la *Núvia berber*, pels penjolls daurats, la roba brodada i el mocador del cap cobert per una luxosa diadema, deixant que el vel s'estengui sobre les espatlles i no des del cap. Tanmateix, les grans arracades que duu són notablement diferents a les de la *Núvia berber*, característiques de les pageses de Jebala; en aquest sentit, s'estaria insinuant que aquesta núvia probablement no seria d'origen berber.

Estilísticament aquest retrat es diferencia dels altres dos pel que fa al fons, de tonalitat blava, però Tapiró també emmarca la núvia amb un motiu decoratiu. Pel que fa a la posició, la núvia apareix de

⁸⁰ Castañeda Becerra, A. M., *op. cit.*, p. 55.

⁸¹ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, *op. cit.*, p. 134.

front i dirigint la mirada completament cap avall; segons Ana María Castañeda, l'actitud de la jove ens estaria transmetent la importància de la cerimònia i la seva personalitat modesta.⁸²

▪ *Retrat de noia tangerina*

s.d. Aquarel·la sobre paper, 45 x 29.5 cm. Reus, col·lecció particular.



Més enllà dels retrats femenins sobre núvies o altres dones abillades amb joies luxoses, Tapiró també va realitzar retrats de personatges aparentment més humils.

Aquesta pintura mostra una noia jove tangerina col·locada de perfil, amb la mirada baixa i modesta, centrada en un punt fixe. Va vestida amb una gel·laba de tonalitat ocre i un mocador verd amb ratlles taronges i vermelles que va lligat al clatell. Tal i com indica Ana María Castañeda, aquest mocador i les arracades daurades ajuden a ressaltar la seva pell fosca,⁸³ de la mateixa manera que trenquen amb el cromatisme clar i monòton entre la gel·laba i el fons.

Amb aquest abillament tan senzill, allunyat del que vèiem en els retrats anteriors, es podria dir que Tapiró presenta un anàlisi de la indumentària tradicional i quotidiana d'algunes de les habitants tangerines, corroborant, per tant, el seu interès per dur a terme un estudi etnogràfic ampli dels diferents tipus d'habitants que ell mateix hi va poder contemplar.

▪ *El santó darcawi*

1890. Aquarel·la i guaix sobre paper, 69.5 x 47 cm. Doha, Orientalist Museum of Qatar.

Els retrats de santons són molt habituals en la producció de Tapiró. Aquests retrats de místics esdevenien la representació genèrica dels tangerins pertanyents a una *tariqa* o confraria sufí determinada. Aquest *Santó darcawi* pertanyia a la confraria *darcawia*, la qual seguia els preceptes establerts per Al-'Arabî Ad-Darqawi, un líder sufí marroquí de finals del segle XVIII. Carbonell argumenta que els seguidors d'aquesta confraria, que eren anticolonials i antioccidentals, es

⁸² Castañeda Becerra, A. M., *op. cit.*, p. 56.

⁸³ *Ibidem*, p. 57.

caracteritzaven per la seva austeritat, i és per aquest motiu que molts són representats per Tapiró amb vestimentes humils i pròpies d'una vida errant.⁸⁴

Aquest és un dels primers exemples de retrats que el pintor va realitzar sobre els *darçawi*. El santó es mostra en un perfil de tres quarts i amb el cap lleugerament alçat, mirant cap a dalt. El caràcter auster i errant del personatge s'exalta mitjançant la llarga barba i la humil vestimenta, sobre la qual destaca un rosari o *tasbih* islàmic de cent comptes que penja del coll.

La pinzellada detallada a l'hora de plasmar cadascun dels materials de la roba accentua el caràcter realista de l'obra, així com també l'accentua la brillantor del rosari i dels ulls del propi santó. L'expressió del personatge, amb la mirada alçada i la boca entreoberta, contribueix a emfatitzar el seu caràcter espiritual i místic.



Se sap que aquesta obra va ser titulada inicialment com a *¡Alah!*, segons un article del diari *Al-Maghreb Al-Aksa*, de l'any 1891, on es comentava que el santó es representava amb la boca entreoberta a punt d'expressar la paraula "Alah".⁸⁵ Al 1896 va ser presentada a la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, en la qual va ser premiat amb una medalla. No obstant això, l'obra fou jutjada aquell mateix any al diari *La Veu de Catalunya*, on es criticava que, malgrat l'excel·lent factura, hi havia una certa manca d'expressivitat.⁸⁶

⁸⁴ Carbonell, J. À. (2021). Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913), *op. cit.*, p. 201.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, *op cit*, p. 134.

▪ *Santó darcawi de Tafilalt*

c. 1895-1900. Aquarel·la sobre paper, 68 x 46 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Aquesta pintura ens presenta el retrat d'un altre santó darcawi que, segons el títol, era originari de l'oasi de Tafilalt, al sud-est del Marroc.

Els trets més significants d'aquest retrat recauen en la representació de la roba, formada a partir de diferents fragments de tela cosits, una indumentària que rep el nom de *jirka*⁸⁷, acompanyada d'un altre fragment de tela que recull el cabell llarg i despentinat, del qual pengen algunes petxines; aquest aspecte descuidat respon al vot de pobresa que defensaven els *darcawi* qui, a més a més, anaven pel carrer recitant en veu alta diversos capítols de l'Alcorà.

No obstant això, segons Carbonell, malgrat que els *darcawi* eren mendicants, l'aspecte tan excessivament descuidat no s'assimila tant al dels membres d'aquesta confraria, que acostumaven a mostrar un aspecte més pulcre; en aquest sentit, l'autor exposa que aquest retrat podria fer referència a un membre d'una altra confraria, la dels *heddawa*, coneguts per dur aquest tipus d'indumentària poc cuidada i molt presents a la zona del nord del Marroc.⁸⁸



Cavilla, A. (c. 1890-1900) *Santó rifeny* [Positiu sobre placa de vidre]. Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

Aquesta va ser una de les dues pintures de retrats que l'Academia de Bellas Artes de San Fernando va adquirir al novembre de 1908. Cal destacar que, una de les particularitats d'aquesta pintura és la seva associació amb una fotografia d'Antonio Cavilla d'un santó rifeny, el qual s'ha relacionat amb el mateix santó que retrata Tapiró.⁸⁹ Malgrat que no sabem si el pintor es va basar en la

⁸⁷ Carbonell, J. À. (2013). Los retratos de Tapiró del Museo del Prado. *Boletín Del Museo Del Prado / Ministerio De Cultura*, 31, p. 138. En línia: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/los-retratos-de-tapiro-del-museo-del-prado/7e862b6e-29e9-4ddd-981f-efb00ddaa89> [recuperat el 05/03/2021]

⁸⁸ Ídem.

fotografia o en el model directe, és interessant disposar d'aquesta font ja que, un cop més, s'evidencia la seva gran habilitat pictòrica per a retratar la realitat de la manera més fidedigna possible.

▪ *Parache el ballarí*

c. 1895-1900. Aquarel·la sobre paper, 68 x 47 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Aquest correspon al segon retrat adquirit per l'Academia de Bellas Artes de San Fernando, junt amb el *Santó darcawi de Tafilalt*, a l'any 1908, i durant molts anys va estar al saló de la residència del cònsol espanyol de Tànger.⁹⁰

Aquesta pintura mostra un ballarí *gnawi*, és a dir, un membre de la confraria *gnawa*, força habitual, també, en la producció orientalista de Tapiró. Aquesta confraria, originària del Níger, estava formada per descendents d'antics esclaus i es caracteritzava per l'habilitat envers la curació de malalties nervioses i mals d'ull a partir de la música, la dansa i els rituals màgics.⁹¹ Aquest *gnawi* era ballarí d'aquests rituals que Tapiró va reproduir en algunes de les seves aquarel·les, tal i com veurem posteriorment.

Aquesta figura se situa de perfil, mostrant-se totalment aliena a l'espectador. De la seva indumentària destaca el barret vermell amb les diferents petxines, un complement força destacat, com hem vist, no només d'aquesta confraria *gnawa* sinó també de la *darcawia*.

Pel que fa a termes estilístics, veiem com en aquests darrers santons la gamma cromàtica és, en certa manera, més reduïda, on predominen les tonalitats marrons i beix, allunyant-se dels colors vius i brillants de les núvies tangerines.

⁸⁹ Carbonell, J. À. (2021). Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913), *op. cit.*, p. 199.

⁹⁰ Carbonell, J. À. (2014). *Josép Tapiró: Pintor de Tànger*, *op. cit.*, p. 155.

⁹¹ Carbonell, J. À. (2013). Los retratos de Tapiró del Museo del Prado, *op. cit.*, p. 138.

5. Quotidianitat i celebracions a Tànger

Les pintures d'escenes quotidianes i de costums marroquines són l'altre vessant determinant en l'obra de Tapiró, com a resposta a l'apropament etnogràfic de l'entorn tangerí. Així, aquestes pintures segueixen, com s'ha comentat anteriorment, la mateixa línia que l'artista seguia durant la seva producció italiana, on el costumisme es converteix en el principal protagonista.

Aquestes composicions que, de la mateixa manera que els retrats, conformen una abundant secció en la pintura orientalista de l'artista, corresponen a la representació d'habitants tangerins, tant a interiors com a exteriors, duent a terme accions quotidianes o participant en determinades festes o celebracions tradicionals. En aquestes obres, l'artista no només presenta una escena o narració determinada, sinó que incideix en una minuciosa representació de l'entorn en què s'ubiquen els personatges. Sense abandonar la minuciositat executiva en la fisonomia i la vestimenta de cadascuna de les figures, Tapiró es preocupa per plasmar l'entorn de l'escena d'una manera completament verídica; d'aquesta manera, l'interès d'aquestes pintures ja no tan sols recau en la representació dels personatges i l'acció que realitzen, sinó en l'anàlisi que el pintor realitza per a mostrar, a ulls de l'espectador, cadascun dels carrers, espais interiors, elements arquitectònics o objectes decoratius que defineixen la veritable essència orientalista, aquesta essència que molts occidentals cerquen en aquesta nova pintura influenciada pel Realisme de finals del segle XIX. Enrique Arias Anglés comenta que es tracta d'escenes de caràcter més aviat íntim, referents a una realitat que semblava ser molt propera a l'artista.⁹²

▪ *Preparatius del casament de la filla del xerif*

1878. Aquarel·la sobre paper. Ginebra, col·lecció particular.

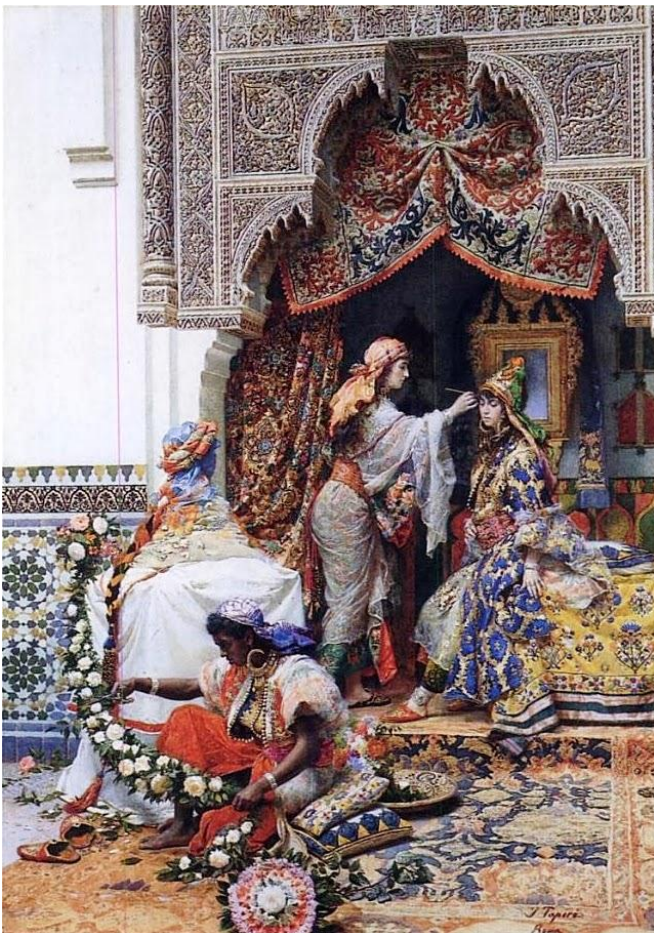
Aquesta fou la primera pintura rellevant de la producció orientalista de Tapiró. Va ser realitzada arran d'un dels primers viatges que el pintor va començar a fer a Tànger a la dècada dels setanta, concretament entre el 1875 i 1876, quan encara tenia el taller a Roma. Serà a la ciutat italiana on acabarà la pintura, amb l'ús de determinats objectes i mobles d'estil marroquí que el pintor va endur-se per a emprar-los com a *attrezzo*.

Aquesta pintura mostra el moment en què la núvia i protagonista de l'escena, la filla del xerif d'Ouazzane, s'està preparant per a la celebració nupcial. Una donzella s'encarrega de maquillar-la i

⁹² Arias Anglés, E. (2013). Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956), *op. cit.*, p. 71.

col·locar-li les joies, mentre que una esclava, asseguda, decora amb flors la caixa nupcial, també anomenada *'amariyya*. Segons explica Carbonell, aquesta escena que representa Tapiró correspon als preparatius de la tarda del dijous, el sisè dia del ritual, en el qual es porta la núvia a la casa conjugal, dins l'esmentada caixa nupcial, mitjançant un seguici amb música a mode de processó.⁹³

L'artista situa l'escena principal del guarniment de la núvia sota un arc moresc, concretament sota l'arcada d'entrada de la torre Qoubbat el Khadra, al palau de la casba de Tànger.⁹⁴ Carbonell destaca que aquesta característica de situar les figures sota un entorn arquitectònic moresc emfatitza el caràcter oriental de l'escena, una escena amb una temàtica nupcial arquetípica en la pintura orientalista des de la realització de l'obra *Noce juive au Maroc*, de Delacroix.⁹⁵ Sobre un terra cobert amb una gran catifa se situen les tres figures; cap d'elles sembla estar pendent de la mirada de l'espectador, ja que totes estan immerses en la tasca que estan duent a terme.



Tapiró és molt precís a l'hora de representar cadascun dels detalls de l'arquitectura de l'arcada i les rajoles de la paret, així com també dels teixits de la catifa i els coixins, les flors o fins i tot els elements que es poden reconèixer en un darrer pla, a l'interior de la torre, on es pot apreciar una sala fosca amb una mena d'armariet penjat amb decoracions daurades. També hi ha un gran detall en la vestimenta de les figures; si ens fixem en la indumentària de la núvia, podem apreciar com ens trobem, de nou, amb la indumentària apreciada anteriorment en algun dels diversos retrats que el pintor va realitzar sobre núvies tangerines, amb les característiques arracades o el caftà de brocats d'or. Si hi ha una qualitat estilística que destaca en aquesta pintura és la riquesa cromàtica; la gran barreja de colors emfatitza l'ostentació

⁹³ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 100.

⁹⁴ Al Marroc la casba o *kasbah* correspon a un conjunt de monuments dins d'una fortalesa a la part antiga d'una ciutat on, generalment, habitava una família amb poder.

⁹⁵ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 100.

orientalista i el caràcter pintoresc del nord del Marroc, que tant ens recorda als orientalistes romàntics. Aquesta obra va ser presentada a l'Exposició Universal de París del 1878⁹⁶ i va ser fruit d'un meticulós procés d'observació, per part de l'artista, de les celebracions nupcials magribines. En aquest sentit, era tan ferma la voluntat analítica de Tapiró que es comenta que va arribar a disfressar-se de dona per a acudir a aquesta celebració, a la qual només hi assistien dones, per tal de poder prendre anotacions i idees que posteriorment plasmaria sobre el paper.⁹⁷ En tot cas, aquesta és una clara mostra de les relacions que va poder establir, ja als primers anys, amb personatges emblemàtics de Tànger com és el xerif d'Ouazzane i la seva família.

▪ *Atri oriental*

s.d. Aquarel·la sobre paper, 67.8 x 47.9 cm. Col·lecció particular.



En aquesta pintura veiem una escena costumista, una escena de caràcter quotidià; en ella apareix, en un primer pla a la dreta, una figura masculina asseguda a terra sobre uns coixins, subjectant un *tasbih* amb una mà, mentre que amb l'altra està a punt d'agafar l'instrument cordòfon que es troba recolzat a una suposada paret.

Si observem la indumentària, aquesta ens podria donar a entendre que es tracta de la representació d'un xerif al seu atri. D'entre els retrats que Tapiró realitza existeix un d'un xerif, que no està identificat ni datat (fig. 1); si ens fixem en la seva vestimenta, aquesta és igual a la del personatge d'aquest *Atri oriental*, amb la túnica llarga i el turbant coberts per un mantell voluptuós, tot de color blanc cremós.

⁹⁶ Carbonell, J. À. (2015). El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 - Tànger, 1913): El museu Benitah de Tànger, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁷ Carbonell, J. À. (2006). El viatge a Orient i la pintura del segle XIX. Algunes particularitats de la pràctica pictòrica en terres musulmanes. A Jordi Camps Sòria; Francesc Quílez Corella, *Els camins, el viatge, els artistes: Cicle de conferències, setembre-octubre 2006*. Barcelona: MNAC, p. 90. En línia: https://www.academia.edu/36558732/El_viatge_a_Orient_i_la_pintura_del_seggle_XIX_Algunes_particularitats_de_la_pr%C3%A0ctica_pict%C3%B2rica_en_terres_musulmanes [última consulta: 28/06/2021]

En un segon pla, més al centre de la composició, apareix un segon personatge, en aquest cas femení, que podríem associar a la figura d'una donzella. Tapiró emfatitza el caràcter quotidià amb l'acció que està realitzant aquesta segona figura, que està regant les plantes de l'atri. A mà esquerra s'aprecia l'inici d'una escala que condueix a un pis superior, i darrere de la donzella s'aixeca un arc polilobulat que dóna pas a una sala.

Tots els detalls que conformen l'escena són d'un marcat caràcter oriental, des de les cortines i les catifes fins els diferents recipients i objectes d'ús domèstic o decoratiu. Entre aquests últims, és interessant destacar que l'ornamentació que penja del sostre finalitza amb una estrella de sis puntes, un símbol que, per a l'Islam, representa el segell del profeta Sulayman.



Fig. 1. Tapiró, J. (s.d.) *Retrat del xerif* [Aquarel·la sobre paper]. Reus, col·lecció particular.

▪ *Planter militar*

c. 1885. Aquarel·la sobre paper, 48 x 65 cm. París, col·lecció particular.

Aquesta pintura, junt amb la que veurem a continuació, la *Festa dels issawa*, forma part de quatre composicions que Tapiró va exposar a la seva ciutat natal a la primavera de 1885. A l'abril les va exposar a Barcelona i van ser posteriorment comercialitzades a Londres, a l'antiquari A. Myers & Son.⁹⁸

El *Planter militar* mostra uns nens que estan jugant a fer-se passar per soldats al costat d'un canó de la fortalesa Borj al-Hajauí, que es trobava a prop de l'estudi de Tapiró.⁹⁹ Observem, de nou, una escena de caire quotidià; és interessant percebre com una simple escena anecdòtica ens aporta tants elements emmarcats en l'orientalisme etnogràfic que conreà el pintor. Per una banda, l'aparent varietat ètnica de cadascun dels personatges demostra la pluralitat de cultures presents al Marroc de finals del segle XIX; en aquest sentit, la vestimenta que porten també pot ser definitòria de l'ètnia o la confraria a la qual pertanyen. Per altra banda, aquesta és la primera obra, de les que hem vist, que situa l'escena en un espai completament exterior. La representació del paisatge, encara que no sigui molt destacada, facilita la identificació del territori en què se situen els personatges. Tapiró mostra

⁹⁸ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 123.

⁹⁹ *Ídem*.

l'entorn paisatgístic i arquitectònic de la fortalesa Borj al-Hajauí, tot i que la situa en un segon pla, gairebé inexistent, deixant pas a l'apreciació de l'escena principal dels nens jugant.



▪ *Festa dels issawa o Festa de Tànger*

c. 1885. Aquarel·la i guaix sobre paper, 48.5 x 69.5 cm. Reus, col·lecció particular.

Carbonell defineix aquesta obra com la que té la temàtica més xocant de tota la producció de Tapiró, i la considera un molt bon exemple de pintura de tradicions religioses nord-africanes.¹⁰⁰ L'escena mostra una processó ritualista realitzada a Tànger pels *issawa*, una *tariqa* de seguidors de Sidi Mohamed ben Aïssa, un morabit marroquí del segle XVIII. Tal i com afirma el mateix autor, la representació de rituals extàtics, d'aquesta o d'altres confraries, va ser admirat per molts artistes i intel·lectuals europeus, que consideraven que el comportament i l'exotisme d'aquests rituals representaven el vessant més irracional de la societat islàmica.¹⁰¹

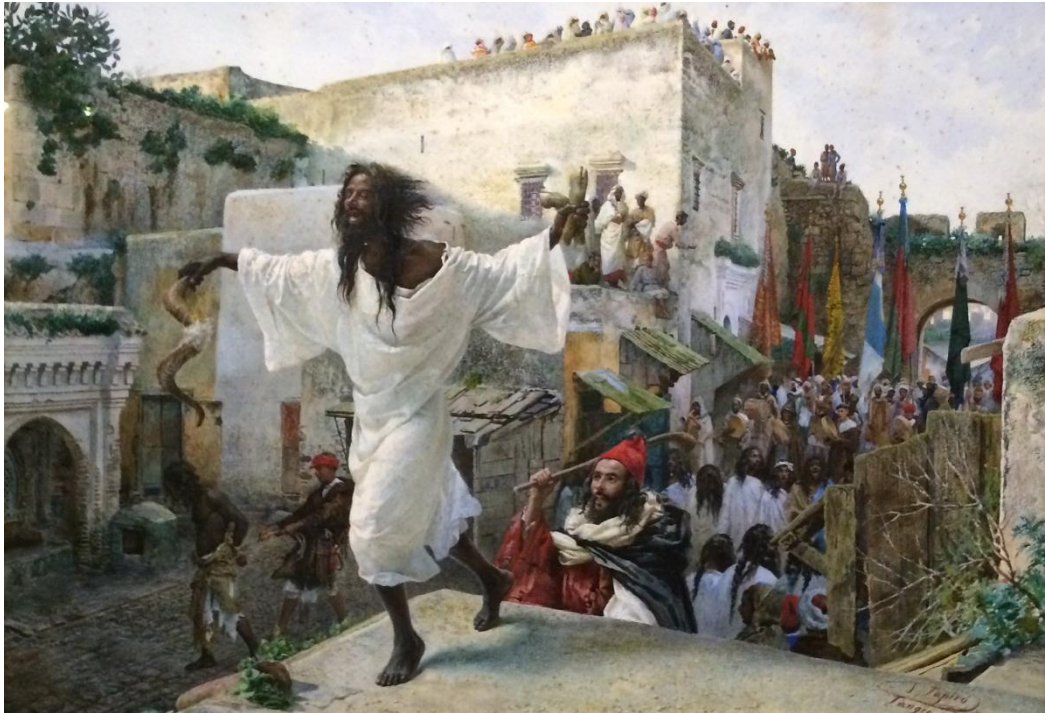
En aquesta pintura se'ns presenta, concretament, una part del recorregut que els *issawa* realitzen en tornar de visitar la tomba del seu mestre Sidi Mohamed ben Aïssa, entrant a la medina i dirigint-se cap a la seva *zawiya*, situada a prop del Zoco Chico.¹⁰² Durant aquesta mena de pelegrinatge, que es produïa un cop a l'any, els membres d'aquesta confraria es prenen una substància al·lucinògena que,

¹⁰⁰ *Ídem*.

¹⁰¹ Carbonell, J. À. (2013). Los retratos de Tapiró del Museo del Prado, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰² Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, *op. cit.*, p. 127.

amb l'acompanyament d'una música constant i rítmica, els provocava un destacat comportament esbojarrat i d'èxtasi. Existeixen alguns relats o cròniques de l'època sobre aquest esdeveniment religiós que expliquen com aquests *issawa*, en estat extàtic, arribaven a devorar animals crus i fins i tot vius, fet que atemoriria als espectadors presents, sobretot als europeus que presenciaven el ritual per primer cop.¹⁰³



Un primer pla de la composició està ocupat per la figura principal d'un *issawa* ballant, amb els cabells llargs i despentinats, vestit amb una túnica blanca i subjectant amb les mans les banyes i les potes d'un anyell; al mateix temps, aquest personatge està sent colpejat per un guàrdia o un encarregat de l'ordre públic. Altres membres d'aquesta confraria abillats de la mateixa manera es troben en un segon pla, més al fons, seguint les passes de l'*issawa* principal. D'altra banda, a la part esquerra es pot contemplar com a un d'ells se l'estan duent pres, probablement, per haver adoptat un comportament descontrolat. Segons indica Carbonell, un detall significatiu de la indumentària dels *issawa* és la trena que duen, la qual es pot apreciar millor en les figures que estan d'esquenes en un segon pla. Aquesta trena esdevenia un gest d'homenatge a Sidi Mohamed ben Aïssa: «simbolitza les vetlles en oració, ja que aquest sant es clavava amb una trena de cabell al mur de la seva cel·la per no defallir i poder mantenir-se dret.»¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰⁴ *Ídem*.

En un tercer pla apareixen els músics que acompanyen el seguici i altres membres, no tan fanàtics, de la confraria, els quals subjecten diverses banderes acolorides. Pel que fa als espectadors, a causa de la perillositat que podia implicar aquest ritual, es col·locaven en terrats o espais alçats i apartats del carrer per on passaven els *issawa*, tal i com podem apreciar a la pintura. Carbonell explica que cada any Tapiró presenciava aquesta processó des d'una balconada, des d'on podia contemplar perfectament tots i cadascun dels detalls que després representaria de manera fidel i objectiva.¹⁰⁵ És curiós constatar com el pintor no representa públic europeu ja que, per la vestimenta de les persones representades, es pot constatar que aquestes són jueves o musulmanes; la presència d'europaus, per tant, afectaria a l'autenticitat i tradicionalitat de l'escena.¹⁰⁶

Ens trobem, de nou, amb una altra escena ambientada en un espai exterior, concretament davant la porta de *Bab Rabba*, que es pot percebre al fons de la pintura i que fou enderrocada a finals del segle XIX.¹⁰⁷ El fet que l'artista representés indrets reals, exempts d'improvisació, exalta la seva voluntat analítica i objectiva; així, ens situem davant d'una representació gairebé fotogràfica d'una celebració tradicional i d'una part de la medina tangerina. Actualment, aquesta festa dels *issawa* encara es duu a terme, amb processons religioses, esdeveniments musicals i balls místics, molts dels quals no s'arriben a realitzar públicament.

▪ *Bandits del Sus*

c. 1897. Aquarel·la sobre paper. Col·lecció particular.

Aquesta obra presenta, en un primer pla, un conjunt de tres personatges armats que, tal i com indica el títol, pertanyen a la regió del Sus, que es troba al sud del Marroc. Un d'ells està estirat a terra, dormint abraçat a l'arma, mentre que els altres dos semblen estar alerta, comunicant-se amb altres bandolers que apareixen al fons esquerre de la imatge. No hi ha bibliografia que identifiqui que aquests individus pertanyen a una corporació o confraria determinada, la qual podria justificar-se per la seva indumentària.

Per les restes arquitectòniques que es poden apreciar al fons, sembla que Tapiró situa l'escena en un espai fortificat, tot i que també força descuidat i en ruïnes, entre les quals creix la vegetació. Carbonell indica que aquesta temàtica de bandolers al camp o pels carrers també fou cultivada per Fortuny en obres com *La guàrdia de la casba de Tetuan*; mentre que aquest s'interessava per plasmar l'ambient genèric, Tapiró, en obres com aquesta, opta per la realització acurada de cadascun

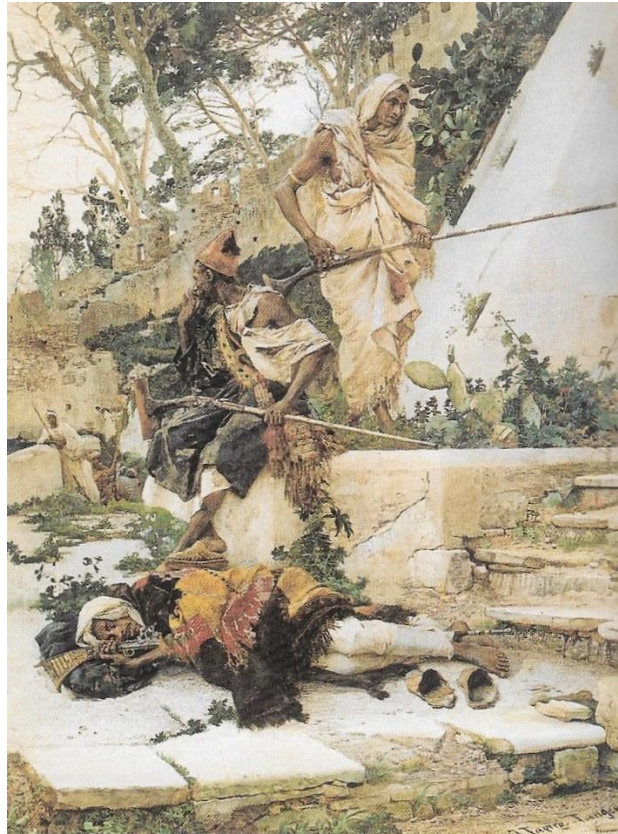
¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ Jordi À. Carbonell, extret d'una conversa al març de 2021.

¹⁰⁷ *Ídem.*

dels detalls que aporten una major versemblança a l'escena, amb la vestimenta descuidada i les faccions agressives dels rostres.¹⁰⁸

Aquesta obra fou exposada al Saló de París de 1889, a l'Exposició de Chicago de 1893 i a l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona a l'any 1896.



▪ ***Ball gnawa***

c. 1897. Aquarel·la sobre paper. Col·lecció particular.

Com hem dit amb anterioritat, els *gnawa* destacaven entre d'altres confraries per la seva habilitat per curar malalties nervioses a través d'exercicis màgics, la música i la dansa. En aquesta obra, Tapiró introdueix tres personatges pertanyents a aquesta confraria, situats en un primer pla, que estan ballant i tocant música en un pati. Al fons de l'escena, sota els arcs d'entrada a un edifici, hi ha un quart personatge que contempla, assegut a terra, l'espectacle dels *gnawa*; per l'arma que subjecta entre les mans, s'intueix que es tracta d'un guardià que vigila la porta d'entrada.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 102.



Pel que fa a l'entorn, l'artista reproduceix l'edifici de la tresoreria que hi ha davant del pati d'armes de la casba tangerina.¹⁰⁹ Aquesta representació de l'entorn, encara que sigui escassa, és determinant per a una major comprensió i apropament envers la ciutat de Tànger, així com també envers l'arquitectura tradicional marroquina. De la mateixa manera, Tapiró també realitza un estudi acurat de la vestimenta dels ballarins i músics de la confraria *gnawa*, així com també dels instruments concrets que utilitzen: el ballarí que està amb les mans alçades, sobre l'escala, està tocant una mena de castanyoles que reben el nom de *qarkabas*, mentre que els altres dos personatges toquen el tambor i el *gimri*, un instrument de corda tradicional del Marroc.¹¹⁰

▪ *Trobadors*

c. 1897. Aquarel·la sobre paper. Casablanca, col·lecció particular.

En aquesta obra Tapiró representa una escena quotidiana protagonitzada per dos músics trobadors que estan tocant, de porta en porta, demanant almoïna. En un primer terme, al centre de la composició, hi ha una cistella gran bolcada sobre una catifa, de la qual surten unes serps que acompanyen el caràcter lúdic dels trobadors.

El pintor situa els personatges en un carreró; en aquest sentit, de la mateixa manera que en l'obra anterior podem contemplar algun detall arquitectònic de la casba de Tànger, aquí podem veure un carrer qualsevol de la ciutat format per cases baixes. És amb la representació de l'entorn que pot quedar palesa, de manera visual, la situació socioeconòmica dels músics, que en aquesta pintura és diferent respecte a la que es pot apreciar en la pintura l'anterior. Mentre que els *gnawa* toquen i

¹⁰⁹ Carbonell, J. À. (2021). Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913), *op. cit.*, p. 203.

¹¹⁰ *Ídem.*

ballen dins la casba, un espai on acostumava a habitar una família poderosa, aquests trobadors responen a la seva condició de mendicants, tocant pels carrers de la ciutat.



6. De la medina a l'èxit oblidat

Josep Tapiró s'ha convertit en un clar exemple de pintor orientalista que ha abandonat completament els paràmetres romàntics i idealistes. L'essència de la seva producció reflexa un realisme etnogràfic i anecdòtic, influenciat per l'afany realista de finals de segle i conreat a partir de l'estricta observació de l'ambient en què viu i de les persones que l'envolten. Se sap que l'artista mantingué una amistat amb el folklorista i etnòleg català Cels Gomis, una amistat que, probablement, també podria haver influenciat en el caràcter etnogràfic del pintor.¹¹¹

Aquest allunyament dels ideals romàntics és quelcom que podem percebre, sobretot, en la temàtica; les obres de Tapiró presenten infinitat de narratives diferents però cap d'elles ofereix la visió arquetípica de l'harem oriental, tan habitual durant la primera meitat del segle XIX. Les figures femenines que pinta l'artista res tenen a veure amb les que s'han contemplat al llarg de tota la producció orientalista del Romanticisme: les escenes oníriques amb odalisques deixen pas a les representacions de núvies tangerines, donzelles o pobletanes en un context completament realista. Segons Ana María Castañeda, l'apropament que el pintor realitza envers el món femení marroquí és singular pel seu rigor i la seva versemblança;¹¹² les dones tangerines presenten una acurada factura en la vestimenta i cadascun dels ornaments, així com també en la fisonomia, fet que permet exaltar l'ambició testimonial del propi artista.

És interessant l'apreciació que fa José Antonio González Alcantud sobre la representació de la realitat en l'obra de Tapiró, definint-la com un reflex mimètic del costumisme del "vieux Maroc", en el qual encara no ha penetrat cap senyal de modernitat.¹¹³ Com hem vist, les pintures de Tapiró mostren festes autòctones o retrats de personatges amb vestimenta tradicional, pròpia de la cultura magribina, en espais quotidians com són els carrers, els interiors domèstics o els patis de la casba de Tànger. Entre totes aquestes escenes, que determinen aquest "vieux Maroc", no s'aprecia cap mena d'element associat a la modernització i europeïtzació que va començar a patir el nord del Marroc en aquella època, tal i com s'ha comentat anteriorment. Aquest apropament a la part més tradicional de Tànger, així com també a la intimitat domèstica dels tangerins, és merescut per part de Tapiró, ja que va aconseguir establir relacions de confiança amb la gent autòctona des de que s'hi va instal·lar fins a la seva mort.¹¹⁴ Una de les grans diferències entre Tapiró i altres pintors orientalistes coetanis,

¹¹¹ Jordi À. Carbonell, extret d'una conversa al març de 2021.

¹¹² Castañeda Becerra, A. M., *op. cit.*, p. 54.

¹¹³ González Alcantud, José A. (2015). L'orientalisme dels viatgers espanyols pel Marroc del segle XIX, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁴ Arias Anglés, E. (2013). Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura espanyola, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956), *op. cit.*, p. 71.

segons Enrique Arias Anglés, és aquest mateix fet d'haver viscut de prop i durant un llarg període la vida quotidiana del Tànger de finals de segle, a diferència d'altres artistes que, amb visites escasses, només plasmaren l'exterior marroquí, sense tenir accés a espais més personals o íntims:

«Tapiró nos muestra la realidad marroquí, abordándola con el realismo, refinamiento pictórico y el cariño que implica su profunda relación, conocimiento y acceso a una intimidad privilegiada.»¹¹⁵

Per a les seves obres, Tapiró presenta un enquadrament fotogràfic, és a dir, no situa sempre els protagonistes en un pla central, i quant al fons, que ajuda a contextualitzar l'escena, aquest no acostuma a apreciar-se sencer. L'artista representa la instantaneïtat, un moment precís d'una celebració o del dia a dia de la població tangerina, i és per aquest motiu que les seves pintures tenen un marcat dinamisme, ja que gairebé tots els personatges en elles estan realitzant una acció determinada. Quan Tapiró arriba a Tànger, en aquella ciutat ja hi ha fotògrafs de renom com George Washington Wilson, Antonio Cavilla o José Blanco, amic del propi artista,¹¹⁶ que també podien inspirar a Tapiró pel que fa a termes compositius. Ja hem vist, amb el cas del *Santó darcawi de Tafilalt*, que pintura i fotografia mantenien una estreta relació; molts dels retrats que feien aquests fotògrafs que viatjaven a Tànger ajudaven a molts pintors a realitzar un retrat per al qual, probablement, no tenien cap model.

Pel que fa a termes estilístics, la pintura de Tapiró compta amb una factura acurada i molt menys espontània que la de Fortuny.¹¹⁷ Carbonell estableix diferències notables d'estil entre els dos artistes; mentre que Fortuny mostra una pinzellada més vibrant, empastada i visible, Tapiró opta per una pinzellada més diluïda, amb una suau gradació tonal que comporta un acabat més definit de les figures i els elements representats, procurant concretar fins el mínim detall.¹¹⁸ Una altra característica a esmentar és la riquesa cromàtica; la gran varietat de tonalitats brillants que es poden arribar a apreciar en una mateixa pintura emfatitzen el seu caràcter exòtic, un tret que ha estat present en l'obra de gran part dels artistes orientalistes vuitcentistes.

A banda dels esbossos preparatius o altres dibuixos, pràcticament totes les pintures orientalistes de Tapiró estan realitzades a partir de la tècnica de l'aquarel·la, sempre pintant sobre un dibuix previ, el qual limitava la posterior improvisació.¹¹⁹ A més a més, tot i que no consta en totes les composicions, l'artista també acostumava a combinar aquesta tècnica amb el guaix; Carbonell

¹¹⁵ *Ídem*.

¹¹⁶ González Alcantud, José A. (2015). L'orientalisme dels viatgers espanyols pel Marroc del segle XIX, *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁷ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁹ Carbonell, J. À. (2013). Los retratos de Tapiró del Museo del Prado, *op. cit.*, p. 133.

senyala que les transparències típiques de l'aquarel·la es poden apreciar fàcilment en les pintures de Tapiró, sobretot als retrats, però quan l'artista hi volia afegir la sensació de solidesa i lluminositat, llavors hi aplicava el guaix.¹²⁰

Tots aquests trets mencionats són els que van definir l'obra de Josep Tapiró, portant-lo a la fama internacional. L'artista va aconseguir una destacada clientela a la mateixa ciutat de Tànger, que estava formada, no només per la comunitat autòctona, sinó sobretot per la creixent i acomodada colònia occidental.¹²¹ Però com s'ha comentat, l'artista també acostumava a viatjar anualment a Londres per a vendre la seva producció tangerina, exposant-la a les galeries de la zona de Picadilly Circus.¹²² La seva obra era molt atractiva per al mercat anglès, ja no tan sols per la temàtica, que encaixava en el gust victorià, sinó també per l'ús de la tècnica de l'aquarel·la, on tradicionalment gaudia d'un gran prestigi.¹²³ El reconeixement de Tapiró va anar augmentant progressivament entre la clientela anglesa i, fins i tot, nord-americana, de la mà de grans col·leccionistes com William Thompson Walters,¹²⁴ i la seva fama va suposar que el mateix carrer on estava el seu taller rebés el nom de "Estudi Tapiró".¹²⁵

Cal destacar que la producció anual de Tapiró durant la seva etapa tangerina era força limitada; la laboriositat i paciència que requeria la minuciosa execució de les obres el duia a realitzar-ne, com a màxim, mitja dotzena, fet que comportava que es venguessin a preus força elevats.¹²⁶ Gràcies a l'èxit assolit, el pintor va continuar venent obres a Tànger i altres les enviava a diverses exposicions que s'estaven duent a terme a Europa, per tal de comercialitzar-les; tanmateix, a inicis del segle XX, la venda d'aquestes va començar a decaure progressivament.

Carbonell analitza molt bé la situació de precarietat econòmica que patí Tapiró a inicis del nou segle, coincidint amb els darrers anys de la seva vida. Per una banda, l'edat avançada de l'artista i determinats problemes de salut van impedir que viatgés a Londres com feia cada any per a comercialitzar la seva producció, de manera que va haver de vendre algunes de les seves pintures a través de diversos marxants d'art, una decisió que no va tenir gaire succés.¹²⁷ Per altra banda, Tànger va començar a notar l'absència de turistes arran de la inseguretat per les revoltes causades pel xerif Ahmed Raisuni, que recentment havia segrestat a alguns occidentals, motiu pel qual la venda d'obres

¹²⁰ Jordi À. Carbonell, extret d'una conversa al març de 2021.

¹²¹ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 81.

¹²² *Ibidem*, p. 74.

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Orientalisme: L'Al-Maghríb i els pintors del segle XIX, op. cit.*, p. 150.

¹²⁵ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 102.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 145.

a la ciutat va esdevenir complicada.¹²⁸ Davant d'aquesta davallada comercial, Tapiró i la seva dona, Maria Valerega, van decidir instal·lar-se a Madrid l'any 1907 per a intentar millorar la venda d'obres, però finalment, amb un resultat insatisfactori, van tornar a Tànger l'any següent.¹²⁹ Segons Carbonell, la situació era tan difícil que el pintor va haver de malvendre diverses obres per a satisfer les necessitats econòmiques; fins i tot, amb la seva mort, la seva dona va haver de vendre més obres a un baix preu per a poder costejar el funeral.¹³⁰

Aquests últims anys de poc èxit comercial van anar lligats a un progressiu oblit de la seva figura, el qual va acabar d'implantar-se posteriorment a la seva mort al 1913. A partir de llavors Maria Valerega va obrir al públic l'estudi de Tapiró i, després de la seva mort, el fill del matrimoni, Messod Benitah, va vendre'l i va traslladar la col·lecció i la biblioteca a un altre edifici, creant el Museu Tapiró, que posteriorment passaria a anomenar-se Museu Benitah.¹³¹ En aquest museu es podien contemplar els seus estris de dibuix, cartes, diplomes o obres realitzades per altres artistes com Fortuny o Alma-Tadema. Pel que fa al fons artístic, aquest estava format per una trentena d'aquarel·les, mitja dotzena d'olis i més de cent dibuixos fets a llapis i a tinta.¹³² Definitivament, amb la mort de Benitah a la segona meitat del segle XX, el fons artístic es va dispersar; se sap que actualment a Tànger no hi romanen obres, ja que algunes d'elles van ser heretades per un nebot de Benitah, mentre que d'altres les van heretar descendents de la família de Maria Valerega, allotjats entre Casablanca, Londres i Madrid.¹³³ A més a més, segons afirma Carbonell, el germà de Tapiró va fer una donació d'obres al Centre de Lectura de Reus com a desig de l'artista.¹³⁴

Com s'ha comentat, Tapiró va començar a perdre l'èxit que havia guanyat dècades abans, i fou aquesta pèrdua la que va comportar la seva caiguda en l'oblit. Tal i com hem anat veient, a finals del segle XIX la ciutat de Tànger va patir diverses transformacions que la convertiren en una ciutat moderna i cosmopolita, diferent a la què el pintor reusenc havia conegut als inicis. En aquest sentit, Carbonell explica que l'obra de Tapiró s'allunyava d'aquesta modernització i dels nous paràmetres artístics establerts ja entrat el nou segle, fet que comportava que fos criticada i poc valorada.¹³⁵ Així, l'oblit que patí el pintor es va palesar a la pròpia Tànger i al continent europeu, però, tanmateix, a

¹²⁸ *Ibidem*, p. 146.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 160.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 168.

¹³¹ *Ibidem*, p. 175.

¹³² Carbonell, J. À. (2015). El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 - Tànger, 1913): El museu Benitah de Tànger, *op. cit.*, p. 164.

¹³³ *Ibidem*, p. 165.

¹³⁴ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*, *op. cit.*, p. 176.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 146.

Espanya ja s'havia originat temps abans, tal i com indica Juan Ortega Costa a l'article dedicat a l'artista pel quinzè aniversari de la seva mort:

«Es, pues, un contemporáneo nuestro. Y, sin embargo, su fama ha palidecido extrañamente. ¿Por qué? El cambio de gustos del tiempo puede haber influido, pero no en medida bastante para dar él solo la explicación, porque ni en vida del pintor ni siquiera en sus años de mayor sazón brilló su fama con la clara lumbrera que merecía. El caso de Tapiró en España es algo más que un olvido. Después de la guerra del 60, el público español se desentendió de las cosas de Marruecos, y hasta que se concretó nuestra intervención no le volvieron a preocupar, y aun muy a medias y requerida por apremios militares y circunstanciales, es decir, que durante el medio siglo que Tapiró vivió en Marruecos, trabajó un asunto que no interesaba en España.»¹³⁶

Aquest fragment, escrit al 1928, constata que l'interès per Tapiró al territori espanyol era escàs ja des de la Guerra d'Àfrica o Primera Guerra del Marroc, un esdeveniment que va mantenir en tensió les relacions entre els dos països. Pel fet de viure a Tànger, Tapiró es va convertir en el gran oblidat a la península, sense arribar a ser apreciat com realment mereixia.

Finalment, tal i com indica Carbonell, malgrat l'oblit de Tapiró, fins i tot, a la seva ciutat adoptiva, a causa de les múltiples transformacions sofertes al llarg del segle XX, en les darreres dècades han aparegut determinades creacions seves al mercat artístic, així com també s'ha començat a estudiar i a valorar més la importància de la seva obra en el context pictòric vuitcentista; no obstant això, tal i com afirma l'autor, encara queda un llarg camí per recórrer per a què Tapiró ocupi la posició que mereix en la Història de l'Art.¹³⁷



Josep Tapiró al seu estudi de Tànger, 1890.

¹³⁶ Ortega Costa, J. *op. cit.*, p. 252.

¹³⁷ Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger, op cit.*, p. 177.

7. Conclusions

Aquest apropament a la pintura orientalista a través de Josep Tapiró ha permès, no només conèixer i apreciar l'obra d'aquest artista, sinó també endinsar-se en l'orientalisme com un món que, a nivell internacional, va marcar un episodi rellevant en el context historicoartístic del segle XIX, deixant empremta, també, en l'art vuitcentista nacional.

En referència a la definició i categorització del terme "orientalisme" en l'art, és important recalcar, tal i com hem vist, que no es tracta d'un moviment sinó d'un gènere artístic cultivat, sobretot, en el Romanticisme. El desig evasiu de l'artista romàntic el condueix a la descoberta de nous indrets que li proporcionen una realitat idealitzada i diferent a la que imperava a Occident. En aquest sentit, és interessant incidir en què la visió d'Orient, la qual podem apreciar en la pintura vuitcentista romàntica, és una construcció de la percepció que en té Occident al respecte. Encara que les representacions amb temàtiques d'estil oriental ja estaven presents en la pintura d'altres moviments artístics anteriors, el gènere orientalista no neix fins que no sorgeix aquesta necessitat evasiva del Romanticisme, així com també aquest afany per retornar als valors d'un esplendorós temps passat. Eugène Delacroix, en una carta a l'escriptor i historiador Auguste Jal al juny de 1832, conclouïa que Roma ja no és a Roma.¹³⁸ L'esplendor del passat romà, que des de segles enrere tant havia captivat als artistes i historiadors, ara ja no es trobava allà; l'artista i intel·lectual romàntic cercava la grandiositat en nous paratges llunyans, més "simples i primitius".¹³⁹

En el primer apartat del cos del treball ens hem referit a la rellevància del viatge com a component definitori d'aquest coneixement d'un món aliè; de fet, a partir d'aquesta investigació ha quedat palès que des de finals del segle XVIII diferents avenços van permetre el contacte amb Orient, un contacte que va passar de tenir un objectiu científic per a adoptar-ne un d'artístic. Seguint les paraules del filòsof i catedràtic Francisco Jarauta, «es a través del viatge que se va trazando el mapa de la diferencia de aquel mundo distinto al de partida.»¹⁴⁰ El viatge permetia a l'artista exaltar les diferències entre Occident i Orient en les seves obres, les quals van determinar el gust de la societat burgesa del moment.

Pel que fa a les característiques formals i iconogràfiques de la pintura orientalista, hem pogut apreciar que aquestes no només s'emmarquen en el context del Romanticisme sinó que, a més a més, la tendència orientalista seguí present en el moviment del Realisme de la segona meitat del segle

¹³⁸ Delacroix, E. «Rome n'est plus dans Rome». Carta a Auguste Jal, 4 de juny de 1832. Extret de Nieves Soriano Nieto, *op. cit.*, p. 164.

¹³⁹ *Ídem.*

¹⁴⁰ Jarauta, F. (2009). *La sombra del viajero*, pròleg del llibre de Nieves Soriano Nieto, *op. cit.*, p. 12.

XIX. D'aquesta manera, hi ha hagut una clara evolució d'aquest gènere al llarg del segle, passant d'uns trets idealitzats a uns altres més naturalistes, mancats del subjectivisme de l'artista, que a poc a poc va abandonant l'esperit rebel i nostàlgic per a adquirir-ne un més objectiu i analític. És important tenir present aquesta evolució en la pintura orientalista perquè és en aquest segon vessant en què s'emmarca, com hem vist, la figura de Tapiró.

En arribar més tard les tendències orientalistes, l'art espanyol vuitcentista va presenciar una principal barreja entre la tendència romàntica i la realista, imposant-se, progressivament, la segona. S'ha pogut percebre que alguns esdeveniments històrics van acabar de determinar la pintura orientalista espanyola; la proximitat amb el nord d'Àfrica i les relacions establertes amb el Marroc arran de la guerra van implicar l'acostament dels artistes a un món més proper i realista, sense cap imaginari.

Quant a la recerca biogràfica de Tapiró, hem observat que l'artista es va formar junt amb Marià Fortuny; no obstant això, podem constatar que ambdós van optar per la representació d'un orientalisme certament diferent. L'alt contingut realista i minucios que observem en la pintura de Tapiró no és tan destacat en l'obra orientalista de Fortuny; així, no podríem considerar a Tapiró com un artista "fortunyista" o seguidor de Fortuny ja que, malgrat formar-se en un mateix cercle, ell va prendre una via diferent. Tal i com s'ha comentat, Tapiró es va endinsar en el realisme etnogràfic, influenciat pel gust artístic de l'època, i fou aquest tret el que caracteritzà la seva trajectòria artística, un tret que hem pogut apreciar en totes i cadascuna de les obres exposades. Per una banda, pel que fa a l'anàlisi iconogràfica de tota la seva producció, s'ha pogut demostrar que el pintor reusenc se centrà, únicament, en la representació d'una temàtica que corresponia a la realitat quotidiana marroquina, sense cap mena de subjectivisme. És interessant destacar aquest fet perquè, tal i com s'ha esmentat, altres artistes com Fortuny, immersos en el corrent realista, no acabaren d'alliberar-se del tot dels estereotips ideals que arrossegava l'orientalisme des dels inicis del segle XIX. Per altra banda, quant a l'apreciació estilística de la seva pintura, cal recalcar l'habilitat executiva en la representació de cadascun dels detalls que conformen l'obra, amb una pinzellada acurada i una variada paleta cromàtica. Aquesta gran habilitat també l'hem pogut apreciar en els seus retrats, que mostren una representació estricta de la fisonomia dels tipus tangerins.

Amb tot això, podem observar que Tapiró va concebre el seu trasllat a Tànger com una gran oportunitat per a apropar-se a aquest món i documentar-lo de la manera més fidel possible, convertint-se en un dels pintors etnogràfics més destacats del moment. És aquest contacte directe amb Orient el que defineix completament el marcat realisme de la seva producció artística, a diferència d'altres artistes orientalistes que, viatjant en comptades ocasions o fins i tot sense trepitjar

mai l'Orient, van aventurar-se a representar-lo, com hem vist, a partir de la fotografia, la literatura o la seva pròpia imaginació. Carbonell assegura que per a entendre a Tapiró cal entendre Tànger, els seus carrers i la seva població;¹⁴¹ la percepció que l'artista té d'aquesta ciutat ja demostra la seva singularitat respecte a altres artistes orientalistes, ja que la plasma a partir del que va poder observar amb els seus propis ulls durant gairebé quaranta anys. En aquest sentit, s'ha evidenciat que amb la seva producció orientalista Tapiró va arribar a adquirir un èxit notori en vida, així com també una posició destacada en el mercat artístic internacional. Malauradament, aquest reconeixement començà a disminuir amb el canvi de segle provocant la seva caiguda en l'oblit, el qual ha romàs fins als nostres dies.

En definitiva, al llarg d'aquest treball s'ha pogut realitzar un itinerari per la pintura orientalista incidint en les passes d'un pintor nacional que conreà una perspectiva diferent a l'habitual. Malgrat la dificultat en relació a l'escassa bibliografia sobre Tapiró, la informació recopilada ha permès dur a terme un adient recorregut per la vida i l'obra d'aquest artista, accedint a la seva singularitat en el marc de la pintura orientalista, no només espanyola sinó també internacional. El fet que en els darrers anys s'hagi tornat a revalorar la seva obra pot ser un incentiu per a reconèixer i fer ressò d'altres visions orientalistes que, si més no de manera efímera, han deixat petjada en la Història de l'Art.

¹⁴¹ Jordi À. Carbonell, extret d'una conversa al març de 2021.

8. Bibliografia

Llibres:

- Arias Anglés, E. (2013). Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956). A Manuel Aragón Reyes; Manuel Gahete; Fatiha Benlabbah, *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida* (pp. 55-80). Bilbao: Iberdrola. En línia: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=562926> [última consulta: 10/07/2021]
- Arnavat, A.; Carbonell, J. À.; Vélez, N.; Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació. (2001). *Visions de l'Al-Maghrib: Pintors catalans vuitcentistes = Visiones del Al-Maghrib: pintores catalanes ochocentistas = Visions du Al-Maghrib: peintres catalans du XIXe siècle*. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània.
- Behdad, A.; Gartlan, L. (2013). *Photography's Orientalism: New essays on colonial representation*. Los Angeles: Getty Research Institute. En línia: <https://books.google.es/books?id=HDJOsEbHroIC&printsec=frontcover&dq=orientalism&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwjkpribvc7xAhVdahUIHX2xBF54PBDoATAHegQIAxAC#v=onepage&q=orientalism&f=false> [última consulta: 09/07/2021]
- Carbonell, J. À. (2006). El viatge a Orient i la pintura del segle XIX. Algunes particularitats de la pràctica pictòrica en terres musulmanes. A Jordi Camps Sòria; Francesc Quílez Corella, *Els camins, el viatge, els artistes: Cicle de conferències, setembre-octubre 2006* (pp. 85-97). Barcelona: MNAC. En línia: https://www.academia.edu/36558732/El_viatge_a_Orient_i_la_pintura_del_segle_XIX_Algunes_particularitats_de_la_pr%C3%A0ctica_pict%C3%B2rica_en_terres_musulmanes [última consulta: 28/06/2021]
- Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Carbonell, J. À. (2014). *L'Orientalisme de Tapiró*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Carbonell, J. À. (2016). L'orientalisme i el mercat de l'art: el cas dels pintors tangerins. A Yolanda Pérez Carrasco (ed.), *Agents i comerç d'art: noves fronteres = Agentes y comercio de arte: nuevas fronteras* (pp. 103-116). Gijón: Ediciones Trea.
- Carbonell, J. À., Institut Europeu de la Mediterrània, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut Municipal de Museus (Reus). (2015). *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular =*

Southern tracks : Morocco and Iberian orientalism. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània.

- Carbonell, J. À.; Quílez, F. M.; Massó, J.; Tapiró, J.; Institut Municipal de Museus (Reus). (2014). *Josep Tapiró (Reus, 1836-Tànger, 1913)*. Reus: Ajuntament de Reus.
- Carbonell, J. À.; Vélez, N. (2005). *Orientalisme: L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*. Reus: Pragma.
- Carbonell, J.À.; Vélez, N. (2005) *Le grand tour: el viatge d'Antoni Amatller al Marroc l'any 1903*. Barcelona: Fundació Amatller.
- Dizy Caso, E. (1997). *Les orientalistes de l'école espagnole*. París: Courbevoie ACR. En línia : <https://books.google.es/books?id=xnAJGIUJbyEC&lpg=PP1&hl=es&pg=PA4#v=onepage&q&f=false> [última consulta: 14/03/2021]
- García Figueras, T. (1961). *Derivaciones artísticas de la guerra de África: una generación de pintores, Fortuny, Tapiró, Bertuchi*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya.
- González Alcantud, José A. (2021). *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global*. Còrdova: Almuzara. En línia: <https://books.google.es/books?id=oN0SEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=orientalismo&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwjgpMPNvc7xAhXRUBUIHfT0DukQ6AEwA3oECAoQAg#v=onepage&q=orientalismo&f=false> [última consulta: 11/07/2021]
- MacKenzie, J. M. (2007). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press. En línia: <https://books.google.es/books?id=Hwhwfod4rTEC&printsec=frontcover&dq=orientalism&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwj4M7EvM7xAhVbUuUIHZRMA2oQ6wEwAXoECAkQAQ#v=onepage&q=orientalism&f=false> [última consulta: 11/07/2021]
- Morales Lezcano, V. (1988). *Africanismo y orientalismo Español en el siglo XIX*. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Moreno, L., Quílez, F. (2019). *Fantasia árabe: Pintura orientalista en España (1860-1900)*. Màlaga: Museo Carmen Thyssen.
- Peltre, C.; Tittensor, J. (2004). *Orientalism*. Paris: Terrail.
- Rocha, F. J.; Fundación Banco exterior (1988). *Pintura orientalista española: 1830-1930*. Madrid: Fundación Banco exterior.
- Said, E. W. (2016) [1978] *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- Soriano Nieto, N. (2009). *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*. Múrcia: Universidad de Murcia.

Articles:

- Arias Anglés, E. (1998). Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española. *Archivo Español De Arte*, 71 (281), 1-15. En línia: <https://digital.csic.es/handle/10261/14561> [recuperat el 15/02/2021]
- Arias Anglés, E. (1999). Escacena y Daza, Pionero del Orientalismo Romántico Español. *Archivo Español De Arte*, 72, (287), 279-287. En línia: <http://digital.csic.es/handle/10261/16222> [recuperat el 03/04/2021]
- Arias Anglés, E. (2007) La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española. *Mélanges De La Casa De Velazquez / Casa De Velázquez*, 13-37. En línia: <https://journals.openedition.org/mcv/2821> [última consulta: 12/06/2021]
- Carbonell, J. À. (2013). Los retratos de Tapiró del Museo del Prado. *Boletín Del Museo Del Prado / Ministerio De Cultura*, 31, 130-141. En línia: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/los-retratos-de-tapiro-del-museo-del-prado/7e862b6e-29e9-4ddd-981f-effb00ddaa89> [recuperat el 05/03/2021]
- Carbonell, J. À. (2014). Dossier: El orientalismo. *Descubrir el Arte*, 183. En línia: https://www.academia.edu/36469276/El_orientalismo [recuperat el 12/12/2020]
- Carbonell, J. À. (2015). El llegat del pintor Josep Tapiró (Reus, 1835 - Tànger, 1913): El museu Benitah de Tànger. *Locvs Amoenvs / Departament D'art, Universitat Autònoma De Barcelona*, 13, 157-167. En línia: https://www.academia.edu/32908667/El_museu_Benitah_de_T%C3%A1nger_Revista_Locus_Amoenus_2015?auto=download [recuperat el 19/02/2021]
- Carbonell, J. À. (2021). Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836 - Tànger 1913). *Ars Bilduma*, 11, 195-208. En línia: https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/22530 [recuperat el 22/05/2021]
- Castañeda Becerra, A. M. (2015). La mujer tangerina en la producción pictórica de Josep Tapiró. *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 26, 48-61. En línia: <https://dialnet.unirioja.es/revista/23658/A/2015> [recuperat el 19/02/2021]
- Martín Corrales, E. (2006). Un siglo de viajes y viajeros catalanes por tierras del norte de África y Próximo Oriente (1833-1939): peregrinos, nostálgicos y colonialistas. *Illes i Imperis*, 8, 83-111. En línia: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2224791> [recuperat el 06/03/2021]

- Ortega, C. J. (1928, octubre). Aniversario de Tapiró. *Revista de Tropas Coloniales*, 46, 249-255.
En línia:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?a=3620784&d=creation&d=1928&d=10&d=01&d=1928&d=10&d=01&t=%2Bcreation&l=600&l=700&lang=es&s=0> [recuperat el 04/04/2021]

Mitjans audiovisuals:

- *Meknès, l'Orient idéal de Delacroix* (2019) Invitation au voyage [vídeo]. ARTE. En línia:
<https://www.arte.tv/fr/videos/089525-000-A/meknes-l-orient-ideal-de-delacroix/> [última consulta: 01/05/2021]
- Xainte, A. (2018) *Eugène Delacroix, d'Orient et d'Occident* [documental]. ARTE. En línia:
<https://www.arte.tv/fr/videos/073092-000-A/eugene-delacroix-d-orient-et-d-occident/> [última consulta: 01/05/2021]

Webgrafia:

- *A Tangerian Beauty*, Dahesh Museum of Art. http://www.daheshmuseum.org/portfolio/jose-tapiro-baroa-tangerian-beauty/gallery/artists_t/#.YNHCAGQzbcu [última consulta: 22/06/2021]
- *Abdullah Freres (Studio)* (s.d.) Lusadaran. Armenian Photography Foundation.
<http://lusadaran.org/artists/abdullah-freres/> [última consulta: 05/05/2021]
- *Antoni Amatller* (s.d.) Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. <https://amatller.org/la-casa/la-familia-amatller/antoni-amatller/> [última consulta: 28/03/2021]
- García Menéndez, B. (2020, 20 de gener) *Un Oriente propio*. Blog Museo Carmen Thyssen Málaga. <https://blog.carmenthysseomalaga.org/?p=2565> [última consulta: 02/05/2021]
- Guerrero Cabrera, L. B. (2015, 28 de maig) *Josep Tapiró i Baró*. Exégesis de la pintura orientalista. <http://orienteluisguerrercabrera.blogspot.com/2015/05/josep-tapiro-i-baro.html> [última consulta: 08/07/2021]
- Mokhtari, M. (2019, 22 de febrer) *El orientalismo (II): breve panorámica pictórica*. Panta rei. <https://pantarei.cat/2019/02/22/el-orientalismo-ii-breve-panoramica-pictorica/> [última consulta: 01/05/2021]
- Montañés, J. Á. (2014, 15 d'abril) *Tapiró, el pintor antropólogo*. El País. https://elpais.com/ccaa/2014/04/15/catalunya/1397592294_124976.html [última consulta: 09/07/2021]
- *Orientalismo en las artes* (s.d.) HiSoUR. <https://www.hisour.com/es/orientalism-in-the-arts-7848/> [última consulta: 01/05/2021]

- Rodríguez Sánchez, R. (2020, 8 d'octubre) *Belleza Islámica: El arte orientalista del s. XIX*. Tota Pulchra News. <https://totapulchra.news/belleza-islamica/> [última consulta: 10/07/2021]
- TMontiel (2016, 30 de juliol) *Pioneros de la fotografía en Egipto (1857-1890)*. Fotografía Histórica. <https://fotografiahistorica.com/2016/07/30/pioneros-de-la-fotografia-en-egipto-1857-1890-coleccion-abeledo-llabata-santiago-entrena/> [última consulta: 28/03/2021]

Font imatges:

- Portada: Tapiró, J. (s.d.) *Atri oriental* (detall) [Aquarel·la sobre paper]. Col·lecció particular. Invaluable. <https://www.invaluable.com/auction-lot/jose-tapiro-y-baro-spanish-1830-1913-279-c-4c10309675>
- Béchard, H. (1869 – 1889) *Niche à la porte de la Mosque du Sultan Hassan, Caire*. [Impressió d'albúmina] Rijksmuseum. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.324453>
- Abdullah Frères (1870-1890) *Turkish shoemakers* [Impressió d'albúmina] Vigen Galstyan collection. Armenian Photography Foundation. <http://lusadaran.org/artists/abdullah-freres/>
- Abdullah Frères (c. 1880) *Sainté Sophie (Constantinople)* [Impressió d'albúmina] Vigen Galstyan collection. Armenian Photography Foundation. <http://lusadaran.org/artists/abdullah-freres/>
- Amatller, A. (1909) *Viatge dels Amatller a Egipte. (Piràmide de Kheops)*, Institut Amatller d'Art Hispànic.
- Amatller, A. (1909) *Viatge dels Amatller a Egipte. (Teresa Amatller i Josep Garí Cañas a Egipte)*, Institut Amatller d'Art Hispànic.
- Girodet (ca. 1810), *La révolte du Caire* [Oli i tinta sobre paper, aplicats sobre tela]. The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/152851/sketch-for-the-revolt-of-cairo>
- Delacroix, E. (1824) *Scènes des massacres de Scio*, [Oli sobre tela]. Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870>
- Delacroix, E. (1834) *Femmes d'Alger dans leur appartement* [Oli sobre tela]. Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065869>
- Frère, C. T. (1838) *Paysage d'Algérie* [Oli sobre tela]. Musée d'art et d'histoire de Narbonne. <https://webmuseo.com/ws/musees-narbonne/app/collection>
- Gérôme, J. L. (1869) *The Carpet Merchant of Cairo* [Oli sobre tela]. Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4836>
- Von Ambros, R. (1891) *The tobacco seller, Cairo* [oli sobre panell]. Regne Unit, col·lecció privada. <https://www.bonhams.com/auctions/18883/lot/68/>

- Lameyer, F. (c.1863) *Escena en el desierto* [Oli sobre tela]. Museo del Romanticismo.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Lameyer_-_Desert_Scene_-_Google_Art_Project.jpg
- Gessler de Lacroix, A. (1872-1880) *Les Relavailles au Maroc (Fiesta purificación del natalicio en Marruecos)* [oli sobre tela]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0865>
- *Retrat de Josep Tapiró* (c. 1865) Roma. Font: Carbonell, J. A. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Tarragona: Universitat Rovira i Virgili p. 44.
- Tapiró, J. (c. 1865-1870) *Napolitana al jardí* [Aquarel·la sobre paper]. Reus, col·lecció privada. Font: Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, p. 54.
- Washington Wilson, G. (c. 1870). Antonio Almagro Cárdenas: *Recuerdos de Tánger* (1882). Biblioteca Nacional. Carbonell, J. À., Institut Europeu de la Mediterrània, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut Municipal de Museus (Reus). (2015). *Camins del sud: El Marroc i l'orientalisme peninsular = Southern tracks : Morocco and Iberian orientalism*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, p. 71.
- Tapiró, J. (c. 1883) *Núvia Berber* [Aquarel·la i guaix sobre paper]. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
https://www.museunacional.cat/ca/advanced-piece-search?title_1=&title=&field_piece_inventory_number_value=&keys=nuvia+berber
- Detall *Núvia Berber*. Fotografia feta per l'autora del treball, abril del 2021.
- Tapiró, J. (c. 1891) *Bellesa tangerina* [Aquarel·la sobre paper]. Nova York, Dahesh Museum of Art. *Josep Tapiró. Pintor de Tànger*. [Dossier de Premsa], Museu Nacional d'Art de Catalunya.
<https://www.museunacional.cat/es/josep-tapiro-pintor-de-tanger>
- Tapiró, J. (c. 1896) *Núvia marroquí. Fàtima* [Aquarel·la sobre paper]. Doha, Orientalist Museum of Qatar. Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 137.
- Tapiró, J. (s.d.) *Retrat de noia tangerina* [Aquarel·la sobre paper]. Reus, col·lecció particular. Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiro_19xx_Noia_Tangerinai_museuReus_1789_resize.jpg
- Tapiró, J. (c. 1890) *El santó darcawi* [Aquarel·la i guaix sobre paper]. Doha, Orientalist Museum of Qatar. Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 135.

- Tapiró, J. (1895-1900) *Santó darcawi de Tafilalt* [Aquarel·la sobre paper]. Madrid, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santon-darkawia/ed2e5ab5-298b-410c-8d71-428e8363c773>
- Cavilla, A. (1890-1900) *Santó rifyeny* [Positiu sobre placa de vidre]. Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.
- Tapiró, J. (1895-1900) *Parache el ballarí* [Aquarel·la sobre paper]. Madrid, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/parache-el-bailador/33046238-0150-4dda-a374-310f4227f03c>
- Tapiró, J. (1878) *Preparatius del casament de la filla del xerif* [Aquarel·la sobre paper]. Ginebra, col·lecció particular. Bajo el Signo de Libra. <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2014/01/recuperando-josep-tapiro-i-baro.html?m=1>
- Tapiró, J. (s.d.) *Atri oriental* [Aquarel·la sobre paper]. Col·lecció particular. Invaluable. <https://www.invaluable.com/auction-lot/jose-tapiro-y-baro-spanish-1830-1913-279-c-4c10309675>
- Tapiró, J. (s.d.) *Retrat del xerif* [Aquarel·la sobre paper]. Reus, col·lecció particular. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiro_19xx_retrat_Xerif_1792_resize.jpg
- Tapiró, J. (c. 1885) *Planter militar* [Aquarel·la sobre paper]. París, col·lecció particular. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiro_1887_Planter_militar.jpg
- Tapiró, J. (c. 1885) *Festa dels issawa o Festa de Tànger* [Aquarel·la i guaix sobre paper]. Reus, col·lecció particular. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiro_1885_Festa_Isawa_part_1477.JPG
- Tapiró, J. (c. 1897) *Bandits del Sus* [Aquarel·la sobre paper]. Col·lecció particular. Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 98.
- Tapiró, J. (c. 1897) *Ball gnawa* [Aquarel·la sobre paper]. Col·lecció particular. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiro_189x_Musics_Gnawa_Prado.jpg
- Tapiró, J. (c. 1897) *Trobadors* [Aquarel·la sobre paper]. Casablanca, col·lecció particular. Carbonell, J. À. (2014). *Josep Tapiró: Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 138.
- *Josep Tapiró al seu estudi de Tànger* (1890) Tànger. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonim_1892_Tapiro_estudi_1763_resize.jpg



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 1

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a **ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:**

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 2

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a **ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:**

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 3

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a **ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:**

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 3

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a ha presentat els avenços en
el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 3

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a **ha presentat els avenços en**
el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



TREBALL FINAL DE GRAU

SEGUIMENT DEL TFG - 3

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a **ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:**

Molt satisfactòria

Satisfactòria

No satisfactòria

DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202