

LA ALHAMBRA DE FORTUNY. ITINERARIO POR LOS LUGARES DIBUJADOS Y PINTADOS*

Antonio Moreno Garrido

RESUMEN

El texto corresponde a la visita del mismo título, dirigida por el autor, realizada el 2 de marzo de 1990 dentro de las "Visitas guiadas a la Alhambra", organizadas por el Patronato de la Alhambra y Generalife.

El autor analiza el sobresaliente lugar que ocupaba Fortuny, cuando llega a Granada en 1870, en la pintura española y europea del momento. La visita se centra en los principales testimonios sobre el recinto nazarí dibujados y pintados por el reusense: *Un Tribunal en la Alhambra*, *Patio de la Alberca*, *La Matanza de los Abencerrajes*, *La Sala de los Reyes*, *La Lección de Esgrima o Pasatiempo de Hijosdalgo*, *Fachada meridional del Palacio de Carlos V...*

SUMMARY

The text of the present article is that of a visit which took place under the guidance of the author on 2nd march 1990, as part of the programme of "Guided Visits to the Alhambra" organized by the Board of Trustees of the Alhambra and the Generalife.

The author discusses the outstanding role played by Fortuny, when he arrived in Granada in 1870, in Spanish and European painting of the time. The focal point of the visit was a detailed examination of the main drawing and paintings of the nazari precincts done by Fortuny: *Un Tribunal en la Alhambra*, *Patio de la Alberca*, *La Matanza de los Abencerrajes*, *La Sala de los Reyes*, *La Lección de Esgrima o Pasatiempo de Hijosdalgo*, *Fachada meridional del Palacio de Carlos V...*

* El texto, con la adición de las notas, corresponde a la visita del mismo título realizada por el autor, el 2 de marzo de 1990, dentro del "Programa de Visitas guiadas a la Alhambra", organizadas por el Patronato de la Alhambra y Generalife, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura (octubre 1989-marzo 1990).

La visita que vamos a realizar lleva por título LA ALHAMBRA DE FORTUNY. ITINERARIO POR LOS LUGARES DIBUJADOS Y PINTADOS. Acepté gustoso la invitación, por el interés que siempre despertó en mí la figura de Mariano Fortuny y Marsal, artista al que dediqué mi primer trabajo de investigación, hace ya dieciocho años.

El hacer un recorrido por la Alhambra de Fortuny se justifica, desde mi punto de vista, por muchos motivos.

Creo conveniente, antes del comienzo de nuestra visita, recordar el papel de Mariano Fortuny, en el panorama artístico español y europeo, en julio de 1870, fecha de su llegada a Granada. En esos momentos el artista de Reus no es un pintor más. Es el triunfador de los ambientes artísticos más importantes de la Europa de su tiempo. A su treinta y dos años Roma y París se le han rendido. En marzo de ese mismo año los cuadros de Fortuny se exponen en la galería de Goupil, su marchante, situada en la parisina Avenida de la Opera, y Theophile Gautier publica en el “Journal Officiel” una espléndida crítica de los mismos, que se venden a precios insospechados hasta entonces. Llega a Granada acompañado de su mujer Cecilia de Madrazo —se habían casado en noviembre de 1867— que era nieta, hija y hermana de artistas y de los artistas más influyentes en la política e instituciones del Madrid del momento, de su hija María Luisa, que todavía no había cumplido los dos años, y de su cuñado Ricardo —hermano menor de Cecilia— también pintor y discípulo y admirador ferviente de Fortuny. Los motivos, por los que viene Fortuny a Granada, ciudad que le han elogiado Clairín y Regnault —amigos y compañeros interesados por la luz y la pintura africanista— es la búsqueda de su luminosidad y pintoresquismo. Fortuny había empezado a interesarse a partir de 1860 por el orientalismo— ya en boga entre los pintores franceses, ingleses y alemanes. Se ha hablado mucho del orientalismo de la pintura de Fortuny. Gil Fillol define el orientalismo como “una ponderación de la luz y el color a través de la despejada mentalidad oriental”¹. Según este crítico Fortuny es oriental por mediterráneo, por lo cual lo llevó dentro desde su nacimiento.

Se instalan en la Fonda de Siete Suelos —que podemos ver en la fotografía de Ayola— y que estaba situada enfrente del actual Washington Irving (Lám. 1. Fig. 1)— en la correspondencia existente en un Archivo particular de Guadalajara de Cecilia y Ricardo de Madrazo con su padre entre 1866-1875 —de las que han publicado noticias Carlos González² y María del Mar Nicolás— Ricardo de Madrazo escribe a su padre en 24 de julio de 1870: “Si vieras donde estamos, que bien se está. Estamos en la Alhambra es decir dentro de las murallas que la rodea, mi ventana da a la famosa torre de los Siete Suelos por donde salió Boaddil (el chico) cuando la toma de Granada. Como te gustaría este sitio está lleno de arboledas magníficas a cuanto a este punto no parece que estemos en España”³. Sixte Strombom —en un artículo sobre la estancia en Granada del pintor Birger, pocos años posterior a la de Fortuny— habla de la Fonda de los Siete Suelos. “Por casualidad se fueron —escribe— a la Fonda de los Siete Suelos un hotel muy frecuentado por artistas. Allí había vivido el americano Washington Irving cuando estaba escribiendo sus famosos “Alhambra Tales”, allí Fortuny y Regnault eran huéspedes durante estancias muy largas. El libro de Irving había hecho del hotel un lugar preferido...”⁴. Más adelante nos hace una descripción del hotel “Estaba el hotel fabulosamente situado cerquita de la muralla interior de la Alhambra. El edificio mismo era una casa estrecha con tejado llano...”⁵. Viven allí los Fortuny hasta después del nacimiento de Mariano, mayo de 1871, trasladándose a una casa del Realejo bajo, cercana a un estudio que ya poseía Fortuny desde septiembre de 1870. Su biógrafo Suizo Walther Fol escribía a propósito de la casa del Realejo: “Fortuny vivía en un viejo palacio moro, cuyas ventanas daban a un patio cuadrado e irregular, flanqueado por catorce columnas y en medio del cual habían una fuente con delicados arabescos; el verdor de los árboles, unas plantas lujuriantes y unas flores de vivos colores completaban el cuadro...”⁶.

La Alhambra la visitan inmediatamente así consta en el Album de visitantes, libro que recoge firmas desde el 9 de mayo de 1829 (Lám. I. Fig. 2). En una carta de Ricardo a su padre un día después de su llegada le da su opinión de la Alhambra: “... *verdaderamente es una casa muy buena y sobre todo como está poco restaurada es más interesante. Hay artesanados magníficos y como trabajo es de mucho más gusto que el Alcázar de Sevilla. La Sala de los Baños que está toda restaurada no hace bien, los colores no están bien dispuestos. Al Sr. Contreras todavía no le hemos podido ver, no estaba en su casa...*”⁷.

La visita la vamos a iniciar entrando por la puerta situada en el ángulo Sur Occidental del patio de Comares. Si miran al plano de Rafael Contreras la verán señalada con el número 1 Puerta moderna del Palacio (Lámina II. Figs. 1 y 2). Rafael, continúa la dinastía de los Contreras, iniciada por su padre Don José nombrado en 1828 encargado de las obras de fortificación y seguridad de la Alhambra y que se continúa hasta 1907. Cuando llegan los Fortuny, Rafael Contreras es Director y Conservador de la Alhambra desde 1869. Tres días después de la llegada, tras una campaña en la que intervinieron el Municipio, la Diputación, las Academias y todas las Comisiones españolas de Monumentos, orquestadas por la Granadina, se pone la Alhambra bajo la inspección y vigilancia de la Comisión de Monumentos, se la declara monumento nacional y se confirma a Rafael Contreras en su puesto. El arquitecto restaurador — amigo de Federico de Madrazo, suegro de Fortuny— se le cita en varias ocasiones en las cartas dirigidas por Ricardo y Cecilia a su padre.

De los testimonios pintados por Fortuny de la Alhambra vamos a considerar en primer lugar “El pórtico del Cuarto Dorado”. En el mencionado plano de Contreras (Lám. II. Fig. 1) —contemporáneo a la visita de Fortuny, como he dicho— se nos muestra con el número 45: “*Sala más antigua. Desde éste número principia lo que correspondía al palacio primitivo*”. Mármol fue el único, entre los visitantes de la Casa Real del siglo XVI, que nos dejó noticias de este sector, —escribía Don Jesús Bermúdez— *tal vez porque sus conocimientos de la vida y costumbres de los pueblos musulmanes le llevarán a curiosearlo, aunque habría perdido su importancia cuando dejara de ser entrada oficial al palacio y por tanto paso habitual de los visitantes. Por su referencia podemos identificar* —sigue diciendo Don Jesús— *el Cuarto Dorado, que es un salón sin alcobas y por tanto no tendría función doméstica, como la saleta “donde el rey juntaba a consejo”, y al pórtico, como el lugar donde daba audiencia a los negociantes, a los que les servían de estrado o grada los peldaños de la ancha escalinata que forma el basamento de la fachada de acceso al Patio de Comares*”⁸. Fortuny al que vemos con su familia y amigos, apoyado en el quicio de la puerta de la derecha de la fachada de Comares, precisamente mirando hacia el Cuarto Dorado en una interesante fotografía⁹, escenificó en su pintura “Un tribunal en la Alhambra” (Lám. III. Fig. 3) el pórtico del Cuarto Dorado, evocando la función que le asignó Mármol.

Sabemos por la correspondencia que en los primeros días de agosto de 1870 Fortuny estaba realizando un lienzo sobre “*El Patio de la Alberca*” “... *que son varios arcos con un estanque, y que piensa poner figuras y que puede sacar mucho partido...*”. Más tarde el 18 de septiembre Ricardo le cuenta a su padre: “*Mariano trabaja, su cuadro del Patio de los Arrayanes lo lleva muy bien de color, es muy bonito y cuando tenga figuras que reflejarán en el agua estará bien*”¹⁰. Lo pueden ver, ocupando un bastidor en la fotografía del estudio romano de Fortuny, que aparecen en el libro de Joaquín Ciervo (Lám. III. Fig. 1 y 2). Esta pintura, tiene el interés de estar realizada con anterioridad al incendio de 1890. Los pinceles de Fortuny captan perfectamente el reflejo de las formas arquitectónicas en el estanque. Ambientado con algunas figuras refleja, casi fotográficamente, la realidad. “*¿Qué puede ocurrir en la Alhambra a las diez de la noche, para que haya tan esplendente iluminación?*” —escribía Francisco de Paula Valladar en su interesante monografía El incendio de la Alhambra publicada el mismo año— *Ni nos visitan reyes, ni fiestas de ningún género son permitidas en aquellas regias estancias...*”¹¹.

El fuego, es dominado después de largo tiempo de trabajo y esfuerzo de más de doscientos voluntarios que acudieron generosamente al conocer la noticia. José Álvarez —en su magnífico trabajo: *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*— nos dice: “*Contreras, (se refiere a Mariano hijo de Rafael y sucesor de éste en las obras de Restauración en 1888) que acudió enseguida, sufre un desmayo y pierde el habla. Cuando el incendio es dominado, se ve que los mayores daños se han sufrido en el vestíbulo de la Sala de la Barca (donde el fuego destruye su techumbre plana y el cupulino del centro, parte de uno de los quiciales y buen número de los canecillos que sostenían el alero. Además la caída de los maderos de la techumbre causa daños en los adornos de los paramentos y en las enjutas de los arcos) y en la misma Sala de la Barca cuyo primoroso techo abovedado es asimismo presa de las llamas, ardiendo con él parte del friso de madera sobre el que el techo parecía descansar y los techos de las alcobas. En cambio, los desperfectos en los paramentos son mínimos. Se perdió, sin embargo, el arco de entrada al Salón de Embajadores.... Lo verdaderamente grave es que el incendio debió ser intencionado y que las versiones que se dieron sobre sus posibles causas fortuitas cayeron todas por su base*”¹².

De los testimonios llevados a cabo en el Palacio de los Leones. En primer lugar voy a comentar el lienzo: “La matanza de los Abencerrajes”. Por la correspondencia que venimos citando sabemos que el 18 de septiembre: “*Mariano ha principiado otro cuadro de la sala llamada de los Abencerrajes y pinta las figuras en la misma sala, y el asunto va a ser un rey moro en tiempo de Ysabel la Católica que mandó matar en dicha sala a otro con sus dos hijos pequeños, lo va ha hacer, cuando ya los han matado, y un guardia que los está velando y gente que se asoma a la puerta para ver lo que ha sucedido*”¹³. El resultado final —en el Museo de Arte Moderno de Barcelona— es un óleo de 73 x 83 cm. (Lám. IV. Fig. 1) cuya reproducción pueden ver. La idea de Fortuny apenas varía de la referida por Ricardo a su padre. Podemos ver la fuente central— tan llena de leyendas— a la derecha la virtuosista interpretación de la entrada, con el moro vigilante apoyado en el zócalo y la muchedumbre agolpándose en el espacio intermedio, que sirve de distribuidor de la subida a las estancias superiores. Al igual que uno de los laterales de la sala, con arquería sobre columnas, apoyando en el fuste, de la que sirve de parteluz, uno de los pequeños abencerrajes abatido. La fantasía de Fortuny se pone de manifiesto en la decoración pictórica casi indescifrable del testero interior de este lateral, al igual que la prolongación de éste hacia la izquierda. El padre yace, en sentido perpendicular a la entrada, y paralelo a ésta y formando un ángulo recto con el cuerpo de aquel, vemos el cadáver yacente del otro pequeño abencerraje. Ricardo de Madrazo en sus Memorias —conservadas en el archivo particular de Guadalajara— lo califica de “soberbio de entonación y verdad”. Sabemos también que en noviembre de 1871 Fortuny expresa al Barón Davillier sus esperanzas de obtener un buen resultado del Cuadro, ya que el motivo es bastante original y le pide detalles de vestidos y de las miniaturas del libro *Seances de Hariri* de la Biblioteca Richelieu de París para el vestuario.

La pintura, desde el punto de vista temático, podría encuadrarse dentro de lo que Montse Martí califica de “Orientalismo histórico”, ya que Fortuny trata de ambientar de forma real la historia del período nazarita. La técnica auna el virtuosismo dibujístico de algunas partes del lienzo —la mayor parte del marco arquitectónico— con el abocetamiento de las figuras. Esta pintura está a mi juicio en la línea de algunos interiores de Jenaro Pérez Villamil. Como escribía Gaya Nuño: “*Ello todo, con un equilibrio y contrapeso constantes, suficientes para que la obra no se contente con ser retrato de un edificio de este o de aquel siglo, sino estampa vivida y calentada por la colaboración humana. Respeto a la presencia del monumento, pero fantasía en su intermediación*”¹⁴. Sin embargo el abocetamiento de las figuras esta más acentuado que en Villamil y son manchas de color en la línea Goyesca y de Lucas.

Creo que la figura del Abencerraje yacente está inspirada en el “Torero muerto” de Manet, (National

Gallery, Washington), pintado sobre 1864, y que Fortuny pudo ver en un viaje a París, muy poco después. (Lám. IV. Fig. 2).

Recordemos, sólo de paso, las pinturas de la sala de los Reyes ya que son objeto de comentario en la carta que Ricardo de Madrazo escribe a su padre recién llegados a Granada: *“Han principiado las restauraciones en la Alhambra, ahora van a restaurar los tres trechos pintados. Los vimos de cerca y son muy interesantes, están pintados al temple sobre cuero y por la manera deben haber sido los autores italianos”*¹⁵.

Antes de marcharnos del Patio de los Leones ruego se fijen en la famosísima fuente, de manera especial en la taza dodecagonal, que apoya hoy, por medio de cortos balaustres torneados, en los lomos de los doce famosos animales. En tiempos de Fortuny, sobre esta taza existía otra circular, colocada a comienzos del XVII (Lám. V. Fig. 3). En 1945 se instala en el jardín de los Adarves, al igual que el surtidor que la remataba y que se había colocado en 1838. Si comparan la taza aludida, con la que remata la gran fuente central del oleo de Fortuny: “Lección de Esgrima” o “El pasatiempo de Hijosdalgo”,—realizado probablemente en 1871, ya que es aludido en la carta del pintor a William H. Stewart de 30 de enero de 1871—se darán cuenta inmediatamente que es la misma.

Caminemos un poco hacia el Jardín de Lindaraja.

Decíamos que la taza, que corona la fuente del oleo: “Lección de Esgrima” o “Pasatiempo de Hijosdalgo”, (Lám. VI Fig. 2) era la misma que la del Patio de los Leones. El cuerpo inferior, y el soporte de aquella son las de ésta que contemplamos (Lám. VI. Fig. 1). De este mismo recinto—cerrado hacia el norte por las habitaciones del Emperador—son los árboles de la izquierda de la composición que cobijan con su sombra a dos nobles en pleno combate, ante la atenta mirada de otros dos aristócratas. La arquitectura, que cierra el espacio abierto de la composición, esta tomada del contiguo Patio de los Cipreses o de la Reja (Lám. V. Figs. 1 y 2). Si nos situamos en el ángulo N.E. de este espacio, veremos la famosa reja (colocada hacia 1655 defendiéndose el pasadizo que se hizo para comunicar la Sala de la Barca con los aposentos imperiales) al igual que en el cuerpo que sobresale de ésta. En la pintura Fortuny lo reproduce, casi fidedignamente, y lo hace continuar imaginariamente hacia la izquierda formando ángulo. El mirador—que sigue a la reja, sobre cuya barandilla cuelga una especie de alfombra aireándose, reproduce fielmente la realidad arquitectónica, no así la parte inferior de este ángulo N.O, en la pintura abierto con doble arquería y puerta imaginaria. La parte derecha de la composición, se inspira en el testero septentrional del patio, curiosamente cerrado en la pintura a las espléndidas vistas hacia el Paseo de los Tristes, Darro y Albayzín que nos ofrece la realidad. No obstante Fortuny nos muestra los cinco peldaños de la escalera que sirve de acceso al primer piso de este espléndido pasillo mirador, con una de las columnas que articulan su lado meridional, al igual que nos reproduce el testero sur del piso superior, si bien, de la misma manera que el inferior cerrado con unas imaginarias ventanas. Delante de la escalinata, un noble personaje lee plácidamente sentado en un sillón de época, rodeado de sus perros (Lám. VI. Fig. 2).

Una vez más Fortuny, tiene presente las exigencias de su marchante Goupil que le pide avidamente pintura de género. Esa pintura de casacas, que consume con avidez la burguesía francesa y que si bien le da pingüe beneficios, también le empieza a cansar. No obstante los personajes en este caso, son un simple pretexto para dejarnos curioso e importantes testimonios de la Alhambra.

No quiero terminar esta visita sin detenernos en los dibujos que del cuerpo superior de la fachada meridional del Palacio de Carlos V, hizo Mariano Fortuny¹⁶.

Hasta ahora hemos visto algunos espacios de los Palacios nazaritas recogidos en sus pinturas, es im-

portante, yo diría que indispensable, en el caso de Fortuny, la valoración de sus dibujos, para hacernos una idea de lo que pudo haber sido su obra si la muerte no hubiera truncado su fructífera carrera de forma tan prematura.

Los apuntes que vamos a recordar, proceden del Departamento de Dibujos del Museo de Arte Moderno de Barcelona, en donde estuve trabajando, con motivo de mi Memoria de Licenciatura. Allí se conserva gran parte de la producción del artista de Reus, procedentes de importantes y generosos legados. A pesar de ser dos dibujos inventariados sin correlación en el Museo catalán, son complementarios y reproducen la fachada meridional del Palacio de V. En estos dibujos, al igual que en el lienzo de la “Matanza de los Abencerrajes”, lo arquitectónico sirve de pretexto y de decorado, para revivir el siglo XVI con esos personajes vestidos ala usanza de la época y esbozados con un trazo nervioso lleno de “modernidad”. El artista, a pesar de esa evolución propiciada por su estancia en Africa y por su constante deseo de cambio, sigue todavía transigiendo con los gustos del día y con las exigencias de su marchante Goupil. La demanda por ávida burguesía francesa del “tableautin”, puesto de moda de Meissonier evocando escenas pretéritas de los tiempos de Luis XIV y Luis XV, lleva a Fortuny a realizar estos temas. No podemos olvidar, tampoco el valor documental de estos dibujos que nos brindan la realidad de esta parte del Palacio en los años 70 de la pasada centuria. Vemos con toda claridad, las figuras rampantes de la Historia y la Fama, realizadas por el lombardo Nícolo da Corte, asistido por Ocampo, identificadas por Rosenthal y que asociadas a los vasos, que vemos a sus pies, e interpretando estos —como aquel vaso que aparece en el retrato Lorenzo de Medicis por Vasari con la leyenda: *virtutum omnium vas*, de 1534—, casi contemporáneo. (este segundo cuerpo se diseñó en 1548) hicieron al ilustre hispanista plantear la siguiente lectura: “*A la luz de estas obras contemporáneas, creo más razonable interpretar los jarros de la portada como símbolos de la máxima excelencia y moralidad —naturalmente en el sentido cristiano— por lo que Carlos V alcanzó las victorias terrestres y marítimas referidas en estos relieves (“Neptuno calmando la Tempestad” y “las bodas de Neptuno y Anfitrite) y evidentemente recordadas por la Historia y difundidas por la Fama*”¹⁷.

Quiero terminar esta visita manifestando la deuda que a mi juicio Granada tiene con Mariano Fortuny. El artista que junto a Eugenia de Montijo y en la opinión de Ortega y Gasset habrían de ser las dos últimas victorias de España sobre Europa. Si la emperatriz de los franceses fue granadina de nacimiento, el pintor de Reus lo fue de corazón.

Angel Ganivet en su Granada la Bella escribió: “*El artista español que por su temperamento se acercó más a lo arábigo y sintió con más intensidad la influencia de nuestro ambiente, Fortuny, no se limitó a recoger formas exteriores, sino que las vivificó con un fondo psicológico, que el con arte personal les infundía*”¹⁸. Fortuny dice en más de una ocasión que los días más felices los había pasado en la capital del Darro. Joaquín Ciervo— uno de sus biógrafos— comenta como pensaba el pintor en los últimos días de su vida: “*Ni su trabajo, ni las atenciones que le prodigaban las personas de su intimidad podría alejarle su tristeza. Proyectó volver a España para establecer de nuevo en Granada, para pintar allí...*”¹⁹. En verdad, el ansioso buscador de la luz añora a la fuerza la luminosidad de nuestra ciudad. Sus allegados, conoedores del amor de Fortuny por esta tierra hicieron algo que habla por si solo y que merece un mayor recuerdo y agradecimiento lo relata su biógrafo Sempere i Miguel: “*Acto seguido se abrió su ataúd, que llenaron de flores las damas romanas, colocándose dentro, además la última obra del natural que había hecho en España y que representaba una calle de Granada...*”²⁰.

NOTAS

1. GIL FILLOL, Luis. *Fortuny, su vida, su obra, su arte*. Barcelona. Iberia, 1952. Pág. 23.
2. GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTI AYXELA, Montserrat. *Mariá Fortuny*. Barcelona, Diccionari Rafols. 1989. 2 volúmenes.
3. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. "La estancia en Granada de la familia Fortuny-Madrado". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXI (1990). Pág. 133 nota 2.
4. STROMBOM, Sixten. "Episodio de amor y arte en la Alhambra, del pintor Hugo Birger". *Cuadernos de la Alhambra*. nº 4. (1968) Pág. 141.
5. *Ibid.*, Pág. 141.
6. La cita de Walther Fol es recogida por MASERAS, Alfonso y FAGÉS DE CLIMENT, Carlos. *Fortuny la mitad de una vida*. Madrid. Espasa-Calpe. 1932. Pág. 244.
7. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. *La estancia...* Pág. 124.
8. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. "Obras en el Cuarto Dorado". *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1 (1965). Págs. 99-105.
9. Reproducida por GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTI AYXELA, Montserrat. *Mariá...* Ob. Cit. supra nota 2.
10. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. *La estancia...* Pág. 130.
11. VALLADAR, Francisco de Paula. *El incendio de la Alhambra*. Granada. Imp. y Lib. de la Vda. e Hijos de P. V. Sabatel. 1890. Pág. 27.
12. ALVAREZ LOPERA, José. "La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Monográfico, XIV. 29-31. (1977). Pág. 35.
13. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. *La estancia...* Pág. 130.
14. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte del siglo XIX*. Ars Hispaniae, volumen XIX. Madrid. Plus Ultra. 1958. Pág. 220.
15. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. *La estancia...* Pág. 126.
16. Véase MORENO GARRIDO, Antonio. "El Palacio de Carlos V a través de varios dibujos de Mariano Fortuny". *Cuadernos de la Alhambra*, nº 8. (1972).
17. SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y Humanismo*. Madrid, ensayos de Arte Cátedra. 1978. Pág. 64.
18. Texto recogido por MASERAS, Alfonso y FAGÉS DE CLIMENT, Carlos. *Fortuny...* Pág. 240.
19. CIERVO, Joaquín. *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, Librería de Arte M. Bayes. 1905. Pág. 113.
20. SAMPERE Y MIQUEL, Salvador. *Mariano Fortuny. Album.. Colección de cuadros bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte*. Barcelona, Heredero de Pablo Riera. 1888 Pág. 63-64.



Fig. 1. FONDA DE SIETE SUELOS desaparecida (a la izquierda). Fotografía de Ayola (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife).

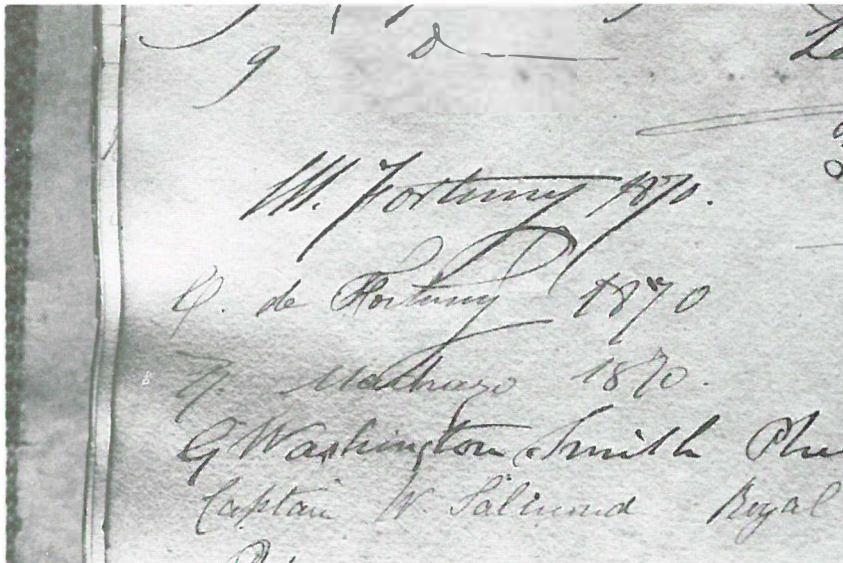


Fig. 2. Firmas de Mariano Fortuny, Cecilia de Madrazo y Ricardo de Madrazo. 1870. Album de visitantes ilustres (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife).

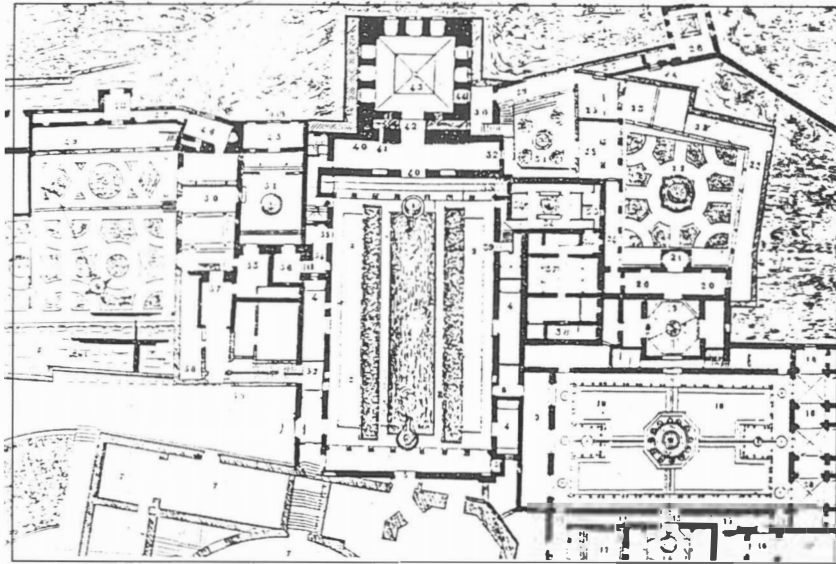


Fig. 1. PLANO DE R. CONTRERAS (Detalle). Número 1 Entrada a los Palacios de la Alhambra en 1870.



Fig. 2. Estado actual de la entrada a los Palacios de la Alhambra en 1870.



Fig. 1. Estudio de Fortuny en Roma. A la izquierda "El patio de Comares". Oleo realizado durante su estancia en Granada.

Fig. 2. FORTUNY, Mariano: "El patio de Comares"
(Detalle Fig. 1).

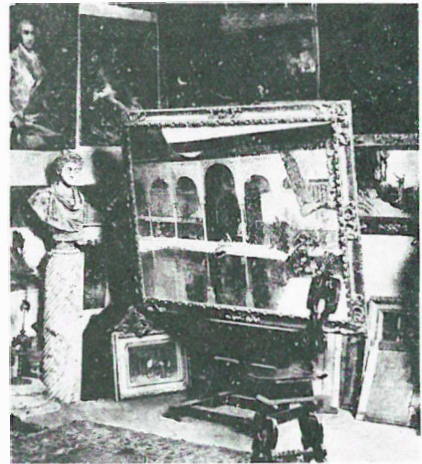


Fig. 3. FORTUNY, Mariano: Tribunal de la Alhambra.
Oleo. 1871.

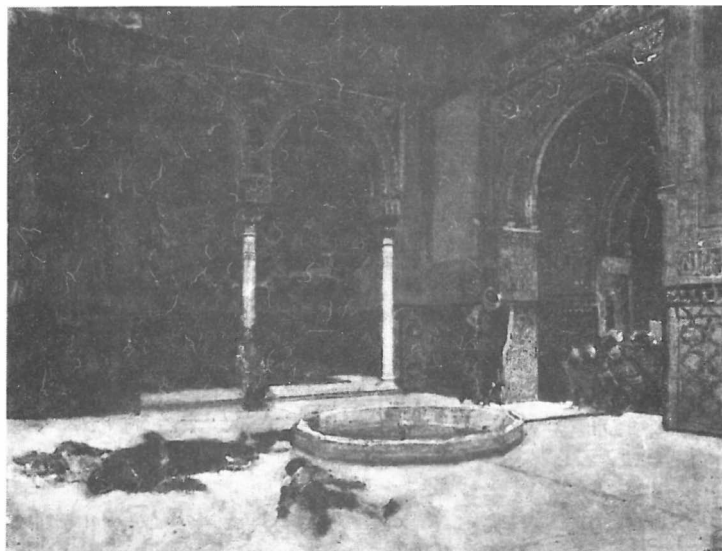


Fig. 1. FORTUNY, Mariano: "La Matanza de los Abencerrajes". Oleo, 73 x 83 cm.
Museo de Arte Moderno de Barcelona.

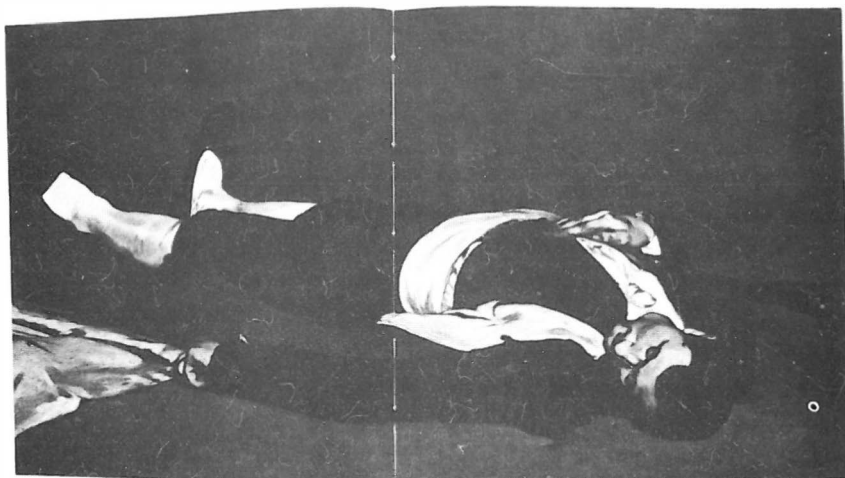


Fig. 2. MANET: "El Torero muerto". Oleo, 75 x 154 cm.
National Gallery, Washington.

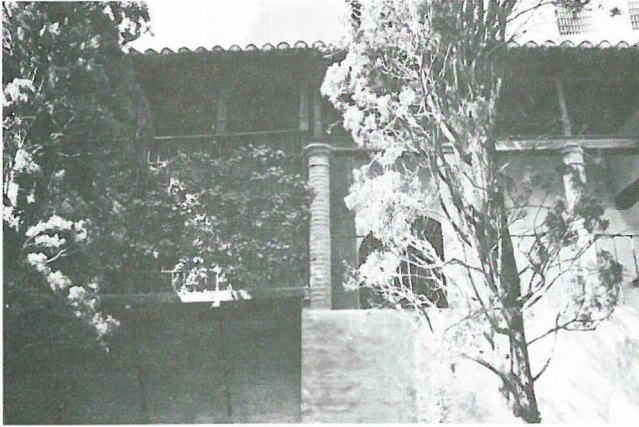


Fig. 1. ALHAMBRA: "Patio de los Cipreses o de la Reja".
(Lado O., detalle).



Fig. 2. ALHAMBRA: "Patio de los Cipreses o de la Reja".
(Angulo N.O.).

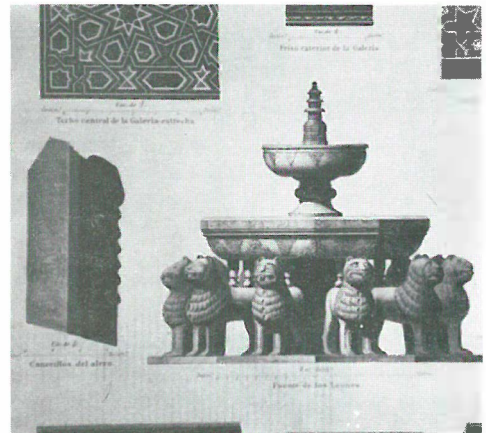


Fig. 3. ALHAMBRA: "Fuente de Los Leones".
Litografía. Siglo XIX.



Fig. 1. ALHAMBRA: "Fuente de Lindaraja".

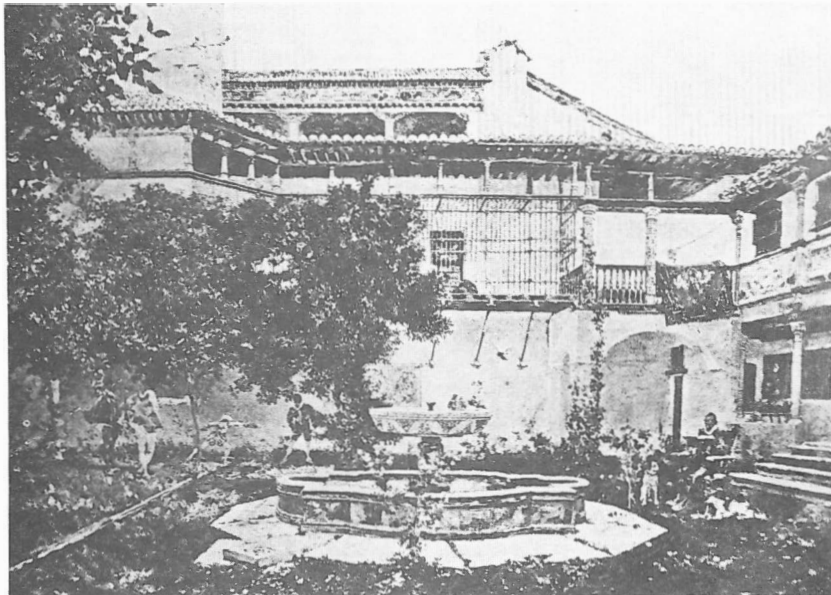


Fig. 2. FORTUNY, Mariano: "Lección de esgrima" o "El Pasatiempo de Hijosdalgo".
Oleo. 1871.