

De la creación hedonista en el Mercado del Arte. Un ejemplo: *Ayuntamiento Viejo de Granada*, de Mariano Fortuny y Marsal

An example of hedonistic creation in the Art Market: *The Old Town Hall (Ayuntamiento Viejo) in Granada*, by Mariano Fortuny y Marsal

Martínez Peláez, Agustín *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 75 Fortuny, Mariano

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 185-201]

RESUMEN

Este artículo intenta plasmar cómo se forma un artista, como lo fue Mariano Fortuny, a partir del fenómeno del mercado del arte, interrelacionando la situación económica del pintor, el gusto imperante en la sociedad europea de mediados y finales del siglo XIX y los agentes del mercado, especialmente marchantes y modas, capaces de formar, dirigir o cambiar la trayectoria artística de cualquier creador.

Palabras clave: Pintura; Mercado del Arte; Coleccionismo; Antigüedades.

Identificadores: Fortuny, Mariano; Ayuntamiento Viejo de Granada.

Topónimos: España; Granada.

Período: Siglo 19.

ABSTRACT

This paper analyses how the career of an artist like Mariano Fortuny is shaped by the phenomenon of the art market and its agents. This in turn interacts with the painter's economic situation, the artistic tastes and fashions of late 19th century Europe, which combine to give direction to, control or change the creative artist's career.

Key words: Painting; Art market; Art Collecting; Antiques.

Identifiers: Fortuny, Mariano; Ayuntamiento Viejo de Granada. (Old Town Hall).

Place names: Spain; Granada.

Period: 19th century.

* Grupo de Investigación *Metodología y Documentación para el Estudio del Patrimonio Artístico de Andalucía*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

No pretendo con este artículo aportar nada nuevo a la biografía de este pintor, aunque en la medida de mis conocimientos, quiero sumarme a la bibliografía que sobre su faceta de coleccionista y amante de las antigüedades existe, intentando aportar nuevos conocimientos en torno al mercado del arte en la obra del artista, desde su contemporaneidad, fenómeno que vivió tan directamente como que se convirtió en gran parte de su sustento económico, hasta la perspectiva de mercado generada en la actualidad sobre su obra y persona a nivel nacional e internacional. Para ello, creo necesario hacer un primer inciso relacionado con la situación económica del pintor, su punto de partida en el mundo del arte, desde sus inicios académicos hasta su trayectoria en los círculos de mercado, exposiciones, acontecimientos artísticos, compromisos o pintura de placer.

No puedo por tanto, dejar de hacer referencia a lo ya recogido por la bibliografía acerca de su afición por el coleccionismo, intentando aportar nuevos datos; pero en lo que principalmente quiero insistir en este artículo es en hacer ver a los historiadores otro nuevo enfoque de estudio biográfico de los artistas, concretamente el punto de vista del mercado y de cómo muchas de las denominadas grandes figuras consagradas por la historia del arte, se han forjado bien a través de una crítica favorable en su época y que se ha mantenido a lo largo de los siglos, o no, bien de personas —dígase marchantes— que han sabido ver las posibilidades de las obras en su momento coincidiendo con muchas otras características, entre ellas la moda y la crítica, que han hecho que la producción de cierto artista sea aclamada en el momento de su creación y se mantenga o decaiga en siglos posteriores.

Con estas notas introductorias trataré de conducir el texto hacia mi argumento principal que es el de aportar novedades en relación al binomio artista-mercado, tomando para ello como referencia al pintor Mariano Fortuny Marsal y la última obra del mismo adquirida por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Granada, titulada *Ayuntamiento Viejo de Granada* que firmaría el autor en Roma, el año 1873. En él, interrelacionaré las características técnicas de la producción del pintor, la dependencia de éste con su marchante, el fenómeno de las subastas públicas desde la época del artista hasta la actualidad y la trayectoria particular que esta obra concreta ha sufrido hasta llegar a su ubicación actual¹.

Es cada vez mayor el convencimiento personal al investigar y profundizar en la trayectoria artística de la mayoría de los pintores, que su reconocimiento real en sociedades posteriores, avalado principalmente por la historiografía del momento y otros factores históricos, se debe a otras circunstancias que éstos han hecho suyas, pero que, verdaderamente marcan o marcaron la trascendencia histórica de dichos artistas; me refiero con ello al coleccionismo y al mercado del arte, fenómenos capaces de añadir o restar páginas a las teorías conservadoras o liberales de cualquier historia del arte, tanto universal como local. Gracias a la existencia de personas que han conservado obras adquiridas sin valor en un momento determinado, y viceversa, la historia del arte formal o institucional, ha colocado o vedado de los museos y de sus páginas creaciones que se han estudiado e interpretado desde muy diversas perspectivas según las circunstancias históricas y el gusto imperante en la colectividad preponderante.

El caso de Fortuny es casi un prototipo de cómo se forma un artista a partir de un marchante de arte. No quiero afirmar con ello, la primacía de unos factores —los de mercado— sobre otros —capacidad y calidad creativa innata o ejercitada—, pero sí que éstos se complementan entre sí y que sin ambos, difícilmente un artista llega a su consagración como tal. No tan rápido como su abuelo, principal impulsor de la creación artística de su nieto, pero sí mucho antes que Academias o Instituciones, Jules Goupil, galerista parisino, percibió la maestría y personalidad creadora de Fortuny en sus grabados y dibujos que siendo del gusto de la época, muy comerciales para el primero, denotaban una personalidad y un carácter totalmente innovador y atrevido como hacía tiempo no se venía conociendo en París, cuna por entonces de lo más selecto del arte, tanto a nivel institucional como comercial, además de Roma por su poderío arqueológico clásico, referente del gusto y del canon inspirador para los principales teóricos y dirigentes de las artes del siglo diecinueve en el mundo occidental.

La vida del artista corrió desde el año 1855 paralela a la de este marchante² que no dudó en publicarle dos años más tarde sus primeras planchas en cobre realizadas para *El mendigo hipócrita* de Alexandre Dumas y otras elegidas para una edición de *Don Quijote*, que si bien no eran de una ejecución excelente, fueron el aliciente para que el orgullo y temperamento del artifice comenzase a crecer de forma ininterrumpida hasta alcanzar el pleno dominio de suficientes técnicas de estampación, especialmente al aguafuerte, que han merecido elogios de grandes historiadores y críticos del arte como Carrete Parrondo:

“Es el más singular y original de los grabadores españoles de la segunda mitad del siglo XIX”³, o de Juan Antonio Gaya Nuño: “El mejor entre Goya y Picasso”⁴.

Por sus cartas se conoce el poco entusiasmo que le producían las buenas críticas, su tendencia a la melancolía y el afán por trabajar sin apenas descanso; inquietudes y estado de ánimo que configuran en buena medida su vida cotidiana.

Roma pasó a ser de manera casi obligada el escenario principal de esa vida porque ofrecía unas posibilidades de tipo comercial que difícilmente podían encontrarse en otras capitales europeas, salvo París. Se producía entonces la entrada del gran público en el mundo del arte, un público no iniciado que se sentía atraído por las obras próximas a la pintura de los maestros antiguos. Era lógico, por tanto que Roma, considerada por la riqueza de su patrimonio como la ciudad mejor dotada para el arte, se convirtiese no sólo en un gran museo y lugar de aprendizaje al que acudían jóvenes becados de toda Europa, sino también en el mercado más apreciado por los coleccionistas, marchantes y aficionados en general. La importante y numerosa colonia artística romana garantizaba tanto la adquisición de buena pintura, como el ver allí satisfechos los más variados gustos y caprichos.

Durante casi siete años, desde 1860, Fortuny se dedicó, con preferencia sobre otros asuntos, a la pintura orientalista. La primera obra importante conocida, *La Odalisca*, de 1862, refleja cierta dependencia del creador del género, Eugène Delacroix, y un acusado tratamiento de estudio justificado porque debía servirle para cumplir su compromiso con la Diputación de Barcelona. A partir de entonces, el pintor se desenvolverá dentro de esta temática con absoluta libertad y estilo propio.

Sin duda, terminar sus compromisos institucionales le llevaron a una investigación y a una profundización de su paleta cromática mucho más libre y personal que se vieron además apoyadas por diversas circunstancias que elevaron su obra y figura a las más altas esferas del panorama artístico europeo. Y es que desde 1865, habiendo viajado por entonces a África y residiendo en Roma, así como con sus reiteradas visitas a grandes museos europeos, especialmente al Prado, Fortuny formó su propio estilo que para fortuna o desgracia, “coincidió con la moda de su tiempo en los países de cultura occidental, en París sobre todo, que, como en época de Luis XIV y en la de Luis XV, impone a este mundo sus norma estéticas”⁵. Efectivamente, Europa se iba cansando de las enormes composiciones de asuntos históricos, reflejo de un ambiente estético y pedagógico de mediados de su centuria. Como escribiría Lafuente Ferrari, “era un género sin posibilidades, sin otra finalidad que concurrir a los certámenes nacionales y, en el caso más favorable, ver los enormes lienzos colgados de los muros de un museo”⁶. Por otro lado, no eran ya los organismos oficiales los que sucedían a la Iglesia en su mecenazgo, sino los burgueses enriquecidos por el comercio o por la industria los que compraban pinturas que utilizaban para decorar sus casas o lugares públicos en los que se rechazaban lienzos de grandes medidas y de temas desagradables, como lo eran para ellos los de género histórico.

Por su parte, los pintores no prescindieron de la evocación del pasado, pues el Romanticismo estaba aún latente, pero en los personajes de cada nuevo cuadro, aunque vestidos con trajes de otros tiempos, se representaban anécdotas amables, humorísticas o sentimentales.

Tres épocas eran las preferidas por los coleccionistas y compradores del momento: la antigüedad grecorromana, el siglo XVII, sobre todo en Francia y en Holanda, y el siglo XVIII, siendo éste una novedad introducida en el gusto del mercado y del coleccionismo gracias a la emperatriz Eugenia de Montijo y su pasión por los muebles, porcelanas y tocados de esa centuria. Por último, pero no menos importante, otra de las circunstancias que le hizo más libre a Fortuny en sus composiciones fue la tranquilidad de saberse respaldado económicamente por un marchante dispuesto a financiarle todos sus desplazamientos e investigaciones a cambio de una producción continua pero no limitada en cuanto a temas ni contenidos, al menos en sus inicios, ya que con el tiempo, la creatividad del pintor fue superándose de manera constante, mientras que la demanda de su marchante era similar debido a que, según él, era más comercial y rentable para su negocio y la propia economía del artista. Lo cierto, es que a Fortuny nunca le importó demasiado, salvo en excepcionales ocasiones en las que se quejaba, según correspondencia con su cuñado Ricardo de Madrazo o con su amigo y pintor madrileño Martín Rico, porque no le había dado tiempo de realizar todas las obras que éste le pedía para su comercio por haberle dedicado más a sus nuevos proyectos.

Más o menos agradable, lo cierto es que el contacto entre el marchante Goupil y el artista estuvo presente a lo largo de toda su trayectoria profesional, afianzándose su relación hacia el año 1869 cuando Goupil le insistió para que se instalase en París, donde le ofreció una gran posición social y un taller propio que al aceptar Fortuny, se convirtió en el centro referencial para literatos, artistas, aristócratas y financieros parisinos y extranjeros durante los años que éste pasó en la ciudad. Fue amigo de Regnault, Meissonier, Teófilo Gautier y

del Barón Davillier, siendo la mayor explosión de entusiasmo entre sus nuevas amistades parisinas la presentación del pequeño lienzo *La Vicaria*, que no fue sino el resultado de un largo proceso de dibujos y bocetos que el pintor había ido tomando en sus visitas por diversas sacristías e iglesias madrileñas cuando preparaba su boda con Cecilia Madrazo y que ya estaba planteada en Roma cuando Goupil fue a visitarlo, pero que terminaría en su nuevo estudio francés.

Así pues, por el ambiente donde desarrolló su profesión, su familia y sus contactos comerciales, no es de extrañar el gusto refinado del artista y su afición por el coleccionismo y las antigüedades. Su gusto se avenía muy bien con lo que tenía de menudo, de exquisito y de delicado el pequeño cuadro de género. Desde su viaje a África, el pintor se había apasionado por los breves apuntes realistas, vivaces y de una luminosidad que preludiaba a veces el impresionismo que más tarde daría a conocer Joaquín Sorolla. “Su pasión de coleccionista le hacía recrearse con infinito amor en la contemplación de una porcelana china o en un brocado veneciano, y su heredada afición al ejercicio de la artesanía artística, le hacía pasar las horas en los repujados y las ataujías de un alfanje morisco”⁷.

Fortuny mostró siempre una gran sensibilidad por las antigüedades. Desde pequeño vivió en un ambiente propicio al coleccionismo gracias a su abuelo, dedicado a la creación de figuras de cera para un teatro ambulante y de amigos de éste dedicados a la manipulación artística de metales, maderas y transformación de objetos antiguos. Estos conocimientos y su práctica le permitieron desarrollar actividades de forja, cincelado, adamascado, labrado de marfil y tallado y restauración de muebles, además de recomponer piezas de cerámica e incluso hacerlas y como he descrito al principio de este artículo, trabajar planchas para grabados. Las noticias de estos trabajos y su colección son continuas también en toda su correspondencia, en la de su mujer y en la de su cuñado Ricardo Madrazo. Gracias a su colección realizó estudios teóricos y prácticos; es decir, se preocupó de realizar una catalogación de las obras, de los materiales usados y de las técnicas de fabricación. La búsqueda, estudio y restauración de las piezas le proporcionaban un enorme placer, tanto es así que, en ocasiones, se olvidaba de sus responsabilidades con la pintura como muy bien le recordaba su marchante. La primera noticia sobre Fortuny coleccionista, según González López y Martí Ayxelà⁸, la refiere Tomás Moragas cuando escribe que, “en Barcelona, el pintor adquirió un viejo cofre con trabajos embutidos y figurillas que él mismo restauraría”. Estos objetos, a partir de entonces, no sólo tendrían el valor de antigüedad, sino que serían además un instrumento de trabajo para ambientar sus composiciones pictóricas.

Y esa colección creció de tal manera que tras su muerte, en 1875, se celebró una subasta en Francia, la famosa subasta del Hotel Drouot, de todos los objetos que componían su taller teniendo que hacerla ésta en varias sesiones y en diferentes apartados entre los que cabía destacar objetos de arte y curiosidades, armas, cerámica “hispano-morisca”, telas y bordados, bronce orientales, cofres de marfil y demás objetos. El inventario corrió a cargo de los hermanos Raimundo y Ricardo Madrazo y de su amigo Martín Rico; sin embargo, las descripciones y noticias históricas las escribieron Edouard de Beaumont, Davillier y Dupont-Auberville, para las cuarenta y cuatro piezas de telas antiguas y los

veinte objetos de taller, según comenta en su libro José Ixart⁹. De entre todas ellas, es interesante y curioso destacar las anotaciones del propio artista al comprarlas, seleccionarlas y justificar la necesidad de la compra. Él mismo hará constar en sus escritos cuáles fueron sus piezas favoritas; entre ellas, se podrían mencionar: las espadas adquiridas en Venecia, especialmente, una de ellas que forjó y adamascó en Granada, según se da cuenta en la correspondencia de Ricardo Madrazo con su padre: “Mariano ahora está haciendo en hierro una espada árabe muy bonita”¹⁰, de la cual se conserva un dibujo que el pintor remitió a Davillier. “El jarrón de la Alhambra”, denominado así porque Fortuny, a su llegada a Granada, se entusiasmó con el jarrón nazarí que se conservaba en la Alhambra y en su afán coleccionista, indagó hasta encontrar otro parecido en una casa particular un año más tarde que fue tasado por un anticuario en veinte mil reales. Así escribía el propio artista en una carta a Davillier: “Aquí ya no queda casi nada, por tanto ya no me esfuerzo, porque lo poco que he encontrado es bueno. He aquí un croquis del jarrón árabe: es muy bueno y, lo más importante, en buen estado”¹¹.

Estos ejemplos, ridícula representación de la magna subasta que generó su atelier, me sirven para acotar la importancia que para este artista tuvo la comercialización de sus obras, fuente principal de ingresos económicos y sustento familiar y de aficiones. Para los artistas, en general, como para el resto de consignatarios de cualquier sector o profesión, una de sus metas es la de sacar el máximo partido a sus creaciones. Pero los ingresos de los artistas no son sólo el dinero o los bienes que éstos comprarían con él, sino que además cuenta la complacencia que la actividad en sí misma proporciona; un beneficio no monetario. En arte, los beneficios monetarios son más bajos que en cualquier otra ocupación. Presumiblemente, los no monetarios son mayores porque, de no ser así, la gente no se dedicaría al arte. Sin embargo, los beneficios no monetarios no sirven para comprar pan ni para alimentar a los hijos. Por tanto, cabe esperar que si los artistas quieren obtener de la pintura dinero además de placer, opten por ella sólo si proceden de familias ricas.

Un ejemplo de ello puede verse en el gremio de Delft, donde los aprendices de pintores procedían de familias con ingresos más altos que las de los aprendices de fabricantes de loza fina. Este ejemplo se puede ver desde otro punto de vista, y es que pudiera ser más probable que los pintores que no procedían de familias ricas tuvieran más éxito que los que procedían de ellas, porque estos últimos podían hacer aumentar sus beneficios sólo a costa de un esfuerzo excepcional; por ejemplo, Vermeer fue el único pintor de Delft que recibió por sus cuadros tanto como Rubens, su coetáneo de Flandes.

Fortuny no tuvo que preocuparse directamente de asuntos económicos ya que dejó y confió todos estos avatares a su marchante, a pesar de las exigencias de éste en numerosas ocasiones y de algunas que otras discrepancias entre ambos acerca de lo que debía o no seguir pintando.

Pero con conocimiento de causa, de la que estoy seguro nunca la perdió de vista, pues se consideraba más comprador de arte que proveedor, como por su necesidad imperante de plasmar todas sus reacciones sobre cualquier material y utilizar el primer objeto que encontrase y le valiese para pintar, se puede observar en la totalidad de su producción

pictórica una gran variedad de técnicas y soportes utilizados que en el mercado del arte tendrán una repercusión muy distinta y particular en cada caso.

En cuanto a los soportes empleados por Fortuny para la pintura al óleo, por ejemplo, se incluyen papel, pergamino, cartón, lienzo y tabla. El cartón fue el material que más usó en su juventud, aunque también utilizó tablas con las que estaba muy familiarizado por las profesiones de sus familiares; éstas las solía preparar con cola de conejo y blanco de España, encima de la cual aplicaba dos manos de blanco de plata ligeramente teñido. El dorso de la tabla y los laterales los cubría con aceite de linaza para preservarla de la humedad. En otras ocasiones, adquiría tablas ya preparadas o se ocupaba él mismo de la preparación dejando al descubierto las vetas naturales de la madera que le servían de fondo.

En cuanto a los lienzos, prefería los tejidos de lino. En ocasiones iban provistos de bastidor, pero la mayor parte de su obra está realizada con el lienzo apoyado en un soporte de madera o cartón; después encargaba los bastidores a un carpintero y los hacía montar. La tela solía estar preparada con una mano de cola de conejo caliente mezclada con yeso fino y blanco de tiza. Una vez seca la preparación, la cubría con una capa de blanco de plomo muy limpio amasado con aceite de linaza usando una espátula; más tarde aplicaba una segunda mano y si era necesario una tercera, dejándolas secar durante un período de tres meses. A veces añadía rojo de Pozzuoli y negro de marfil para obtener un color grisáceo.

Fortuny era un pintor enormemente ducho y concienzudo en los aspectos técnicos y artesanales de su oficio. Ningún secreto relacionado con la preparación de pigmentos, el soporte y demás elementos del trabajo escapaba a su dominio. Ello se pone de manifiesto una vez más en su correspondencia en la que redacta su extremada pulcritud en todas sus obras acompañadas de numerosos comentarios, fórmulas y consejos. El método empleado por éste para las grandes composiciones variaba según la importancia de las figuras. Así, se sabe que para la obra *Los músicos árabes*, pintó primero los personajes, mientras que para *Ayuntamiento Viejo de Granada*, pintó antes el fondo. Lo que sí se puede afirmar es que solía recomponer los escenas en numerosas ocasiones, al extremo de sustituir personajes completamente finalizados. Normalmente no pintaba encima, sino que borraba con disolventes y volvía a empezar. En una de sus cartas se queja del tiempo que perdía borrando y repintando.

En cuanto a las técnicas pictóricas, practicó casi todas las conocidas en su época. Fue un prolífico dibujante, conservándose gran cantidad de dibujos de su mano realizados a lápiz plomo, carboncillo y tinta. En ocasiones, los manchaba con toques de aguada o gouache. Desde muy joven ejerció la pintura al óleo, conociéndose un cuadro suyo fechado en 1850.

En un primer momento compraba los colores ya preparados pero muy pronto los elaboraría él mismo. En su primera etapa, aplicaba en sus composiciones colores opacos tales como el tierra, el bermellón, el negro, el ocre amarillo y el blanco de plomo, escaseando los colores transparentes. Las veladuras le servían para dar vida y volumen a las carnaciones.

Tras su viaje a Marruecos en 1860 y, más concretamente, durante su estancia en Roma, se aprecia una paleta más clara y abrigada lumínicamente al usar tonalidades más encendidas y colores puros. Las pinceladas son amplias y vigorosas y para dar densidad de atmósfera recurrió al antiguo y conocido procedimiento de las veladuras, con el cual la superposición de capas finas de colores transparentes hace que la luz que las atraviesa se refleje en el color opaco que hay debajo produciendo así una luminosidad especial. Asimismo, los fondos se abocetan intencionadamente para producir sensación de profundidad. Los colores transparentes más usados por entonces eran la laca de rubia, verde esmeralda, amarillo indio y el bitumé, aunque este último desaparecerá muy pronto de su paleta.

A partir de los años sesenta se observa una evolución cromática en su pintura, pasando a emplear colores puros, en especial el rojo y el blanco. Continuó abocetando los fondos e incluso algunos detalles del primer plano. La técnica de manchas, buscaba ante todo, el movimiento y la expresión, características que se aprecian principalmente en los estudios en contraste con los cuadros que destinaba a la venta a través de Goupil en los que prevalecía el preciosismo. Fue en los años setenta, durante su estancia en Granada y Portici, cuando Fortuny intentó liberarse de todo compromiso mercantil, cansado del estilo relamido impuesto por la moda del momento. Por entonces, los colores tenderán a superponerse en amplias masas definidas por fuertes contraluces que recortarán los volúmenes. Esta técnica le servía para captar lo corpóreo y elaborar lo esencial de la verdad de lo observado.

Además de pinceles de pelo blando, solía emplear espátulas o cuchillas de hoja ancha y plana, o incluso el mismo mango del pincel, para formar líneas o para firmar. Según el mismo autor redacta, su color preferido era el blanco en todas sus gamas.

Si la iniciación de Fortuny en la pintura al óleo fue muy temprana, también lo fue su vocación por la acuarela. Se conocen muchos apuntes acuarelados de su juventud. El empleo de colores transparentes diluidos en agua hacía que se transparentara el blanco del fondo, produciendo una luminosidad propia. Esta técnica era rápida y sencilla y además se secaba pronto, pero tenía el inconveniente de que no se podían corregir ni remediar deficiencias. Pero fue en Roma donde el pintor se definió como un excepcional acuarelista. Trató el procedimiento igual que el óleo, desarrollando una técnica muy personal y revelándose como un artífice portentoso de este arte, identificándose mucho con el método o procedimiento japonés; el tratamiento de las figuras, los recursos técnicos y el sistema de manchas denotan su conocimiento y estudio del grabado nipón, en especial entre los años de su estancia en París.

Y de entre esas tablas que el artista gustaba preparar, comenzó a realizar una en Granada, en el año 1872, que llamaría *Ayuntamiento Viejo* y que sería el resultado de una serie de bocetos, pensados o añadidos para la composición final, que terminaría firmando en Roma un año más tarde.

El Marqués de Lozoya en una conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española escribía que “sabemos que los años de Granada, de finales de 1870 a 1872, fueron los más felices de su vida”¹³. Lo cierto es que esta ciudad reveló al pintor un nuevo

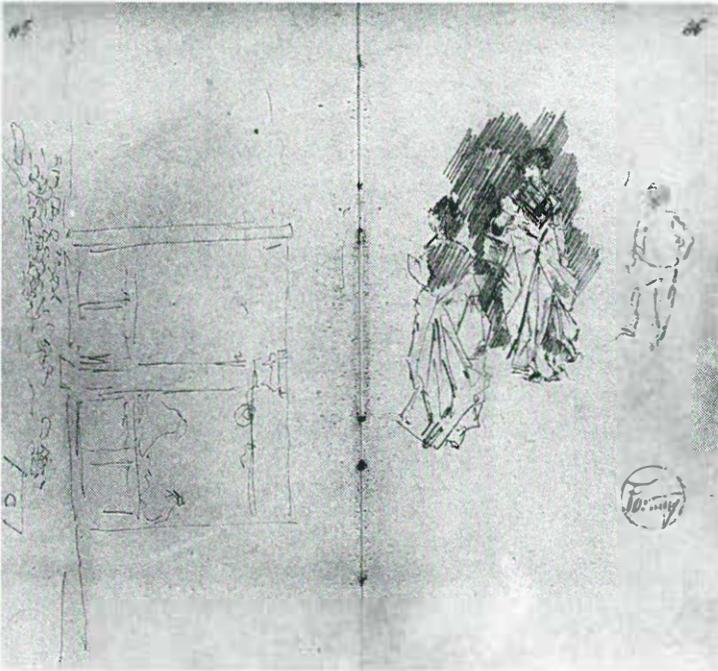
camino, aunque creo que quizá le faltara valor para romper con un estilo de pintura que le proporcionaba éxito clamoroso de crítica y público así como que se había convertido en el medio para mantener su nivel de vida, del que ya no podía prescindir, y sobre todo, su afán de coleccionismo.

Además del citado cuadro, por Febrero de 1871 terminaba otra gran obra engendrada en Granada, *Almuerzo en la Alhambra*. A pesar de que era este tipo de pintura la que realmente le convenía, *à plein air*, se vio obligado a continuar con los temas de género exigidos por Goupil y que le ocuparían hasta los meses de otoño de ese año, además de otros encargos, como el prometido a Bernardo Rico, para quien hizo el dibujo preparatorio de un grabado que ilustraría la revista *Ilustración Española y Americana* de la que él se hacía cargo. La llegada del marchante incomodó al artista por el afán del primero en controlar escrupulosamente la producción del segundo, pues tomó nota de todos los cuadros iniciados y se llevó los concluidos. Por lo demás, mientras iba acabando sus pinturas, Fortuny las remitía a París, girándole Goupil el dinero acordado a Madrid, donde Federico de Madrazo lo invertía. La Familia Fortuny planeó un viaje a París en Marzo de 1871 para llevar personalmente los cuadros, pero a causa de la incierta situación de la ciudad decidieron hacer el envío por tren, dada la urgencia con que el marchante reclamaba los lienzos; así, ya en Mayo, Cecilia le comunicaba a su padre que uno de ellos se había vendido por veinte mil francos.

Pero quiero centrarme ahora en el referido óleo *Ayuntamiento Viejo de Granada*, ejemplo y resumen de las características pictóricas, personalidad, limitaciones, expresiones, sentimientos y necesidades del pintor. Éste fue el resultado de una importante serie de dibujos y apuntes de numerosos y diferentes personajes, de los que se conservan buena parte, siendo los más destacados y llamativos los que a continuación analizo, comenzando por un estudio de una obra titulada *Casa de tiempos de Felipe V en Granada* que recogen González López y Martí Ayxelà¹⁴ en su catálogo sobre obras de Fortuny, añadiendo que tanto el título como la referencia están extraídos de la correspondencia de Ricardo de Madrazo con su padre Federico, correspondiente al 1 de Julio de 1871, en la que se expresa: “Estamos haciendo juntos (Fortuny y Ricardo) un estudio de la casa (del tiempo de Felipe V) que está enfrente de la Capilla Real, como que estamos trabajando en la calle tenemos algunos espectadores. Se oyen cosas muy buenas”.

Podría tratarse de la primera toma de contacto con el entorno de lo que resultaría una de sus composiciones más libremente creadas por este artista, donde no existieron las prisas del encargo ni las predisposiciones del marchante, donde pudo recrearse con todos los elementos arquitectónicos, pintándolos directamente del natural, y permitiéndose crear múltiples personajes, meticulosos estudios de figuras y movimientos, que finalmente tuvieron como principales modelos a muchos de los viandantes de la ciudad, reflejo de un meditado y a la vez muy libre trabajo pictórico.

En el dibujo *Estudios de figuras y elemento arquitectónico*, tinta a pluma sobre papel verjurado blanco lechoso, de 152 x 108 mm, Fortuny representó un fragmento arquitectónico y figuras aisladas, realizadas con trazos finos de pluma dispuestos en paralelo.



1. Álbum sobre dibujos de Granada: Estructura arquitectónica y tipos populares.

inserto en un fondo más trabajado. En el calco del dibujo preparatorio para el cuadro, que conserva el Museo de Arte de Cataluña, la madre con el niño cogido en brazos está cercana al pórtico como en la obra definitiva. Existe otro croquis para el cuadro en la misma institución, en el que se superponen diferentes figuras sobre los perfiles de los elementos arquitectónicos y entre estos personajes están la madre y el niño.

Este mismo tema, la mujer joven con su hijo en brazos, aparece plasmado de forma diferente en el grabado *Escena callejera*. En el lado inferior hay en entablamento y un pilar que se corresponden con una parte del pórtico del Colegio de San Fernando, edificio situado a la izquierda del cuadro primero citado. Un estudio para el grupo escultórico de la fachada de este mismo edificio aparece en el álbum de Granada. En la parte superior derecha hay otra mujer que, vista de espaldas, lleva un vestido largo de falda abullonada, se cubre con una pañoleta de cuadros y tiene el pelo recogido en un moño. Esta imagen se repite con algunas variantes en el álbum de Granada: dos veces en la página cuarenta y seis, una semejante en la veintisiete, además de otras figuras parecidas en la treinta y dos y siguiente.

La misma mujer está en el dibujo del Museo de Cataluña citado anteriormente, lo que permite suponer que es un estudio de figura para *Ayuntamiento Viejo de Granada* no incluido finalmente. Este personaje femenino está emparentado con la mujer que aparece en el cuadro *Los Memorialistas*, de pie junto a un grupo de hombres sentados en una mesa,

En los apuntes de mujeres populares delimitó los perfiles con trazos entrecortados y marcó los volúmenes con líneas más intensas, formando pliegues casi geométricos en los trajes. En la esquina inferior izquierda aparece un estudio de la figura para *Ayuntamiento Viejo de Granada*; se trata de una mujer con el niño en brazos que resulta la misma que está en el lateral izquierdo del cuadro y que va vestida de forma similar: falda larga blanca, toquilla oscura y pañuelo que le cubre la cabeza, aunque blanco en el óleo y a cuadros en el dibujo.

Hay otro apunte de la misma figura en el álbum que Fortuny utilizó durante su estancia en Granada, aunque en esta ocasión el grupo está

aunque la postura es diferente. También se pueden relacionar estas mujeres populares con las de la estampa *Interior de un patio*. La mujer sentada en una silla vista de perfil con la pañoleta cubriéndole la espalda y parte de la cabeza, aparece también en el álbum de Granada, aunque algo más abocetada y acompañada por otra mujer sentada enfrente.

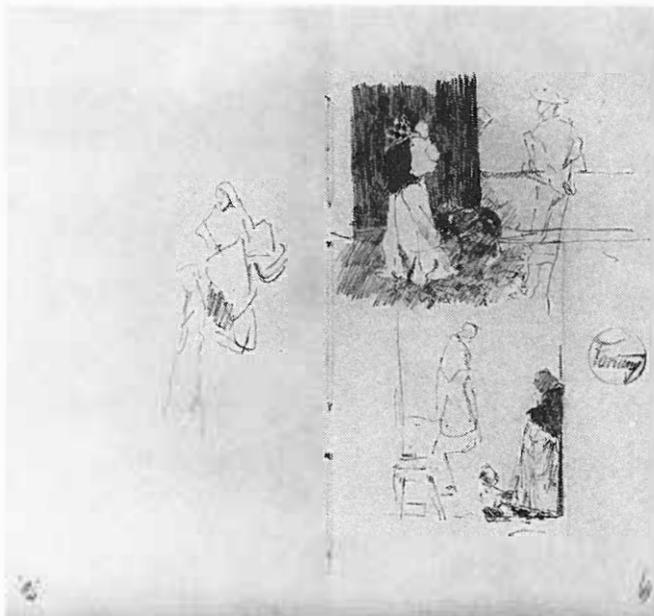
En otro dibujo, *Apunte de una calle, espada y piezas de armadura*, Fortuny realiza un ligero apunte callejero con una figura y los perfiles de una estructura arquitectónica, que podría ser el esquema parcial para el cuadro del Ayuntamiento. Y en el titulado *Estudio de tipos populares*, se aprecia la figura de una mujer en la parte superior izquierda que está en relación con

la que aparece de espaldas en uno de los dibujos de la Biblioteca Nacional que contiene un estudio de figura para el *Ayuntamiento Viejo de Granada*, y a su vez está emparentada con otros apuntes de mujeres vestidas de forma similar que hay el mencionado álbum de Granada. Además, dispuestos de forma desordenada por toda la superficie del papel, hay otro personaje femenino con una cesta en la mano, varios apuntes del mismo hombre en distintas posturas y estudios de perros.

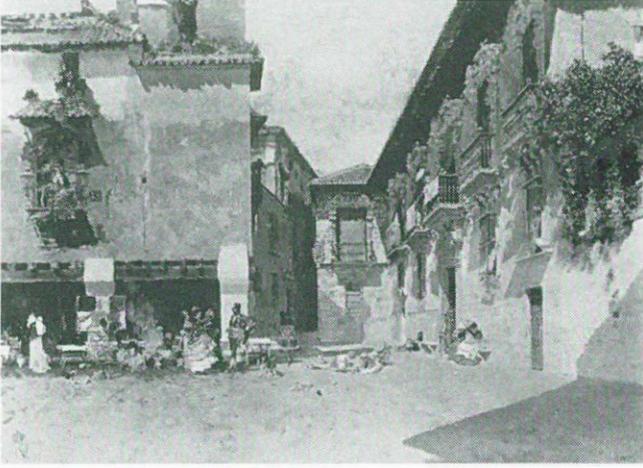
En cuanto a dibujos preparatorios del edificio, quisiera destacar principalmente dos: el primero titulado *Estructura arquitectónica y tipos populares*. Se trata de un apunte de un pórtico adintelado de dos vanos y un pilar en el centro, con figuras levemente trazadas en el interior. Puede tener relación con el pórtico de San Fernando representado en el cuadro mencionado, para el que existe otro apunte en un dibujo suelto.

En la otra página del álbum que se encuentra éste, hay dos variantes de mujer de espaldas con toquilla, pero que en este caso se trata de estudios menos elaborados, siendo este mismo personaje el que se encuentra en un croquis para *Ayuntamiento Viejo* conservado en Cataluña, haciendo pensar que debió ser un estudio de figura para este cuadro no incluido finalmente.

El segundo apunte, *Estudio para el Ayuntamiento Viejo de Granada*, es un dibujo del conjunto escultórico que Fortuny se inventó, inspirado por el existente en la fachada posterior del arzobispado, para adornar la fachada del Colegio de San Fernando en el cuadro definitivo del Ayuntamiento. El grupo, formado por una Dolorosa que sujeta en su regazo un Cristo



2. Álbum de Granada: estudio de tipos populares.



3. Boceto definitivo para *Ayuntamiento Viejo de Granada*.

yacente, está inserto en una estructura, que rematada por un tejadillo y flanqueada por dos faroles, se resuelve con trazos finos y paralelos. En el calco que para el cuadro se conserva en el Museo de Arte de Cataluña se esboza el mismo motivo en la fachada del edificio. Ciervo¹⁵ reproduce un boceto del cuadro en el que todavía no están incluidos los personajes que llenan la plaza, pero sí a parecen los dos edificios, uno de ellos con el grupo escultórico. También existe un boceto titulado *Virgen de las Angustias y de la Piedad* que debe ser para esta misma escultura, así como un estudio a lápiz en una colección particular.

El resultado de estos y otros muchos bocetos quedaron plasmados al óleo en una tabla de treinta y cinco por cuarenta y ocho con cuatro centímetros que el pintor comenzó trabajando en Granada y que firmó finalmente en Roma el año 1873, siendo comprada directamente al artista en esa ciudad y en ese mismo año por el banquero estadounidense Henry C. Gibson quien pagó cuarenta mil francos por ella, y que tras unos años en su poder la donó a la *Academy of the Fine Arts de Philadelphia*, donde permaneció expuesta al público hasta el año 2000 en el que se decidió su subasta pública debido a nuevos criterios museísticos de la propia Academia, siendo vendida definitivamente dos años más tarde en la sala Christie's de Nueva York con la siguiente descripción: "*Mariano José Fortuny y Carbo** (Spanish, 1838-1874). *The Council House, Granada, signed and dated 'Fortuny 73', oil on panel, 35 x 48,4 cm, painted in 1872. estimate: \$200.000-300.000.* Fortuny es uno de los pintores españoles más celebrados del siglo XIX con una carrera corta pero altamente acertada. Fue una figura central de la colonia artística española en Italia. Destacó como pintor al óleo y acuarelista, con un repertorio de temas muy extenso en el que sobresalieron los temas orientalistas y las escenas de género con fuerte carga emocional. El ofrecimiento de la *Casa del Consejo, Granada*, reintroduce a Fortuny como figura dominante en la etapa artística internacional. La obra está considerada por los eruditos como el trabajo de un gran artista en el que se combinan la maestría del colorismo con el trabajo de un virtuoso. Dos años antes de la ejecución de esta pintura, Fortuny había movido a su familia a Granada, y su estancia en esta joya de ciudad, corazón de Andalucía le dio su inspiración. La posibilidad de pintar a *plein air* provocó un cambio decisivo en el carácter y el estilo de su pintura. Se movió hacia un acercamiento más naturalista en la pintura, uniforme, incluyendo amigos y familia en la composición. Su esposa Cecilia de Madrazo y sus dos niños, María Luisa y Mariano, están en la actual pintura, al igual que su amigo Martín Rico, revelando el placer de los artistas en pintar la vida cotidiana de cada día"¹⁶.

En alusión a los datos económicos y a la trayectoria artística en el mercado del arte de la obra de Fortuny tengo que advertir que la subasta de este cuadro batió cualquier puja conocida en la cotización del pintor desde hacía más de veinte años, siendo sobrepasada únicamente por la tela titulada *Fantasia árabe en Tánger* que se revendió en Junio de 2000 en la sala Sotheby's de Londres por quinientos trece mil doscientos ochenta y dos euros, habiendo sido subastada en 1987 por esa misma casa en Nueva York alcanzando un precio de doscientos doce mil quinientos catorce euros.



4. Obra definitiva de *Ayuntamiento Viejo de Granada*.

La obra *Ayuntamiento Viejo de Granada* adquirida por el gobierno regional de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Granada, formaba parte de un catálogo dedicado a pintura europea del siglo XIX y junto a ella se subastaron también otras obras de artistas españoles, entre ellas, una de Luis Álvarez Catalá, una de Antonio Maria Reyna Manescau y dos de Raimundo de Madrazo, destacando de este último *Retrato de Aline Masson reclinada en un sofá*, un retrato de la modelo favorita de Madrazo, que se vendió en ciento diecinueve mil quinientos dólares, por encima del estimado máximo de noventa mil dólares.

La puja por la obra granadina de Fortuny, estimada por los expertos entre doscientos y trescientos mil dólares, fue muy breve y las ofertas se establecieron desde la misma sala y por teléfono, alcanzando un resultado final de doscientos setenta y tres mil quinientos dólares, unos doscientos cincuenta y dos mil euros o traducidos a pesetas, unos cuarenta y dos millones. Un precio que superó su estimación y una estimación, desde mi punto de vista¹⁷, sobrevalorada, pero con la que se quería atraer la atención a grandes coleccionistas o destacadas instituciones andaluzas o catalanas, firmes candidatos para su adjudicación, como así resultó.

Analizando la trayectoria de la obra artística de Fortuny en el mercado del arte, se puede observar que, desde el año 1986, se han subastado cuarenta y dos óleos, cincuenta y cinco carteles y sesenta y cuatro dibujos¹⁸. Ciñéndome exclusivamente a los óleos, grupo al que hace referencia la obra subastada motivo de este artículo, tengo que subrayar que la cotización media para éstos, en ningún caso ha superado los cincuenta mil euros, a excepción de *Ayuntamiento Viejo* y *Fantasia árabe en Tánger*.

Existen muchos de iguales dimensiones, de soportes similares, de calidades paralelas y temas equivalentes, elementos característicos y definitorios de la cotización de una obra

en el mercado del arte que como *Arab Blacksmith*, un lienzo firmado en Roma en 1865 de 49,5 x 64,8 cm, se remató en una subasta en Los Ángeles en noventa y cuatro mil novecientos treinta y siete euros, o *Paisaje con riachuelo*, óleo sobre lienzo de similares dimensiones que se vendió en Madrid el año 1997 por sesenta mil quinientos veintidós euros.

Se podría hablar de calidad, de importancia en relación a la trayectoria del artista, de ruptura con una línea marcada hasta ese momento por el autor, de dimensiones, de soportes, de técnicas e incluso de modas y gustos por esa determinada pintura dentro de la carrera profesional de Fortuny, pero ocurre que la obra *Ayuntamiento Viejo de Granada* se encuentra en la misma línea que tantos otros cuadros pintó en Granada el artista y que han pasado por el mercado de forma mucho más desapercibida. Muchos pueden ser los factores de esta sobrevaloración, partiendo, por ejemplo, del primer precio de venta del mismo, cuarenta mil francos del año 1873, cotización referente a la época de máximo esplendor contemporánea al pintor que culmina dos años más tarde, tras la subasta de todos los objetos de su taller, en una muestra de tipo antológico en el que la fuerza de los impresionistas restaron importancia en París a las obras de un artista extranjero que, a pesar de haber sido enterrado recientemente en Roma con grandes honores y reconocimientos, pasó a un interés secundario.

Otro factor puede ser el regional o local; el asesoramiento de la casa de subastas en cuanto a posibles pujadores es tan afinado y pormenorizado que en muchas ocasiones, el precio estimado o de salida se refrenda teniendo en cuenta posibles pujadores según unos criterios establecidos por la propia casa de subastas que no siempre responden a unos criterios de calidad, técnicos o de originalidad del tema presentado, sino más bien, referentes, desde el punto de vista comercial, al nivel adquisitivo del posible pujador, interés local o la recuperación de patrimonio también local al que iría dirigida dicha obra.

Lo cierto es que esta pintura se engloba entre las escasas obras que el autor compuso libremente y sin ningún tipo de imposiciones comerciales tanto por parte de su marchante como de compradores particulares, en el período considerado por sus biógrafos como de mayor inspiración y momento en el que éste se sintió mucho más realizado y libre como pintor, donde interpretó de manera magistral la luz y el color y donde el artista se reencontra con su persona para dar un importante paso y un cambio gradual a su carácter y a su manera de entender la cotidianeidad diaria. Así lo describiría en su conferencia el Marqués de Lozoya: “Con el éxito desmesurado se había acentuado en Fortuny la timidez de sus años mozos. Algún ingenio de París pudo decir de él: ‘Es lástima que Mr. Fortuny, que tanto talento ha derrochado en sus cuadros, no se haya reservado un poco para la conversación’. La melancolía y el hastío son frecuentes en los que alcanzan en la juventud la plenitud del éxito; pero, en realidad, había en la tristeza del pintor un descontento de sí mismo, una sensación de fracaso.

Es posible que si la providencia hubiese prolongado por unos años la vida del pintor de Reus, el gran artista que era hubiese recogido, en una intuición genial, sus numerosos aciertos parciales, su sabiduría única en el oficio, su facultad para captar la calidad exacta de las cosas. Su posición económica le libertaba de la tiranía de marchantes y compra-

dores. Pudo ser, con su prestigio, uno de los precursores de la revolución de 1900. Pero Fortuny murió joven, como Rosales, que acaso no le superaba en facultades nativas, pero que supo postergar la gloria y la fortuna a la expresión libre de su genio. Parece que en el año 1874, que había de ser el último de su vida, remitiese en algo la melancolía de los años triunfales. Es posible que en su mente germinase la esperanza de desarrollar hasta sus últimas consecuencias la experiencia de Granada”¹⁹.

A pesar de todo, desde el punto de vista estricto del mercado del arte, la obra salió sobrevalorada en su estimación en torno a los diez mil euros, aunque ésta fue mostrada deliberadamente ante el conocimiento de la posición que ocupa en la actualidad el pintor en el mercado europeo y especialmente en el español donde está considerado, por la calidad y composición de sus obras, como el principal artista de género del país, cuya influencia se reflejó en la mayoría de los pintores coetáneos al mismo y que llenan las salas de subastas nacionales, con claros referentes textuales en cuanto a la aproximación técnica, temática y de calidad con la del gran maestro.

Por otro lado, no hay que olvidar la escasez existente en el mercado actual de obra de este artista, ya que desde el año 1998 sólo se han subastado diecisiete cuadros suyos en todo el mundo, a lo que se podría añadir el atractivo de la temática —paisaje frente a retrato—, técnica —óleo frente a acuarela—, o dibujo y moda imperante, costumbrismo y escenas de género frente a pintura religiosa, de historia o naturalezas muertas. Pero sobre todo, la puesta en venta de esta obra, la expectación premeditada alcanzada, la importante labor publicitaria alrededor de los círculos de mercado, —llámense marchantes, anticuarios, coleccionistas o instituciones públicas o privadas—, así como en su adquisición, ha jugado un papel importantísimo el agente más potente y efímero de los que configuran el mercado del arte: las modas; una moda que, a pesar de estar dando sus últimas oportunidades a la pintura costumbrista y de género en España, aún es capaz de incidir con fuerza en los pujadores para inflar sobremanera obra no sólo de grandes artistas consagrados internacionalmente, como es el caso, sino de otros contemporáneos a éstos y cuya temática es muy similar.

Y expreso estas líneas a modo de afirmación porque así se contrasta estadísticamente por los diferentes medios en los que se basa el mercado del arte y que le sirven para estudiar y analizar los nuevos objetivos de los gustos de los coleccionistas, equilibrar la oferta y la demanda de determinados objetos y gestionar en definitiva todos los elementos que los compradores exigen en esos momentos.

Un ejemplo revelador de la importancia de las modas lo aporta precisamente y para el caso concreto tratado en este artículo, la documentación existente acerca del entierro del propio Fortuny. Numerosas publicaciones del momento coincidieron en describirlo como apoteósico, “como uno de esos triunfos que Roma rendía a los césares o a los caudillos triunfadores”. Era la época de las grandes revistas ilustradas: *la Ilustración*, el *Magazín* y las de toda Europa y muchas de América publicaron reproducciones de las obras más importantes del pintor español y artículos encomiásticos de los críticos más reputados, que incluso aún convendría releer y recoger. Después, en la mencionada subasta del Hotel Drouot de París, los cuadros subastados alcanzaron precios, para la época, elevadísimos.

Este resplandor de gloria fue, sin embargo, muy efímero y permaneció solamente lo que el ocaso de aquella sociedad. Mariano Fortuny pintó cuadros deliciosos, obras de un arte perfecto, “joyas en un salón aristocrático o en un museo”²⁰, pero que dejaron una huella muy leve. No creó escuela porque nada nuevo pudo decir. No tuvo discípulos, sino imitadores; éstos sí, en número inmenso, que recogieron solamente lo que hay de anecdótico en la obra del gran pintor, sin estar dotados de su exquisito buen gusto y de su genial dominio del oficio, y que no hicieron otra cosa que vulgarizar y depreciar su estilo.

Eugenio d’Ors solía decir: “Ama a Goya y odia lo goyesco”²¹. Esta frase podría aplicarse con mayor razón a dos grandes pintores levantinos: Mariano Fortuny y a Joaquín Sorolla. Sin embargo, el pintor cuya gloria iluminó a París en el ocaso del Segundo Imperio, el adorado por la alta burguesía de Europa, el codiciado por los marchantes, aquel a quien la crítica ensalzaba hasta las nubes, dejó muy pronto una ligera huella que se esfumó ante el esplendor perenne de los grandes impresionistas y de los incomprendidos de su tiempo: Gauguin, Van Gogh o Modigliani, entre otros. En resumen, perjudicó al artista su docilidad ante la moda del momento, ante la codicia de los comerciantes, ante la sugestión de una crítica pedante y desorientada. Acaso también por su afición apasionada a la perfecta artesanía del metal y de la cerámica, que le incitaba a situar la perfección técnica por encima del genio creador.

Y sin duda, esa potestad no le fue negada. Sus paisajes de Andalucía y de Nápoles son de lo mejor que se hizo en su tiempo y sus apuntes africanos son un prodigio de espontaneidad genial. Por esto, al cabo de ciento treinta años de su muerte, su obra se aprecia globalmente desde esta temática concreta, produciendo gran admiración y un deleite exquisito por su perfección técnica, por su elegancia y por su poder evocador, pilares a los que se aferran las casas de subastas, marchantes, anticuarios o galeristas para venderla y a la vez convencimiento de lo expresado por éstos en cuanto a los compradores para adquirirla.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. “Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en Granada”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 33 (2002).
- Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Universidad, 2001.
- MORENO GARRIDO, Antonio. “La Alhambra de Fortuny. Itinerario por los lugares dibujados y pintados”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII (1991).
- “La casa de las Monjas: edificio antiguo desaparecido. Dos acuarelas de Mariano Fortuny”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XI (1974).
- NICOLÁS, María del Mar. “La estancia en Granada de la familia Fortuny Madrazo. 1870-1872”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXI (1990).
- “La imagen femenina en los grabados de Mariano Fortuny y Madrazo”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXV (1994).
- “La influencia de los modelos clásicos en los diseños de Mariano Fortuny y Madrazo”. En: *X Congreso Español de Historia del Arte: Los clasicismos en el arte español*. Madrid, 1994. Madrid: UNED, 1995.
- SANTOS MORENO, María Dolores. *La pintura del siglo XIX en Granada. Arte y Sociedad*. Granada: Universidad, 1997. Tesis Doctoral sin publicar.

NOTAS

1. Sobre este tema podrían escribirse varios artículos, ya que, aunque oficialmente su destino y el cometido por el que este cuadro se compró fue no sólo aumentar cuantitativamente la colección del Museo de Bellas Artes de Granada, sino cualitativamente, cerrando con él una laguna importante del siglo XIX granadino, no existe en la actualidad museo para exhibirlo, ni criterio organizativo ni nuevas inversiones para la ciudad en materia cultural ya que su compra colapsó el presupuesto local para varios años, sinceramente pienso que ensombrecido además por la repercusión económica que significó el vecino Museo Picasso de Málaga. En cualquier caso, lo cierto es que las obras de la supuesta adecuación y remodelación del actual Museo de Bellas Artes granadino siguen estancadas y la ciudad se ha visto sin museo a pesar de que la iniciativa de un avisado comisario de exposiciones haya sabido procesionar por ésta y otras ciudades españolas algunas de las obras emblemáticas de éste para al menos, disfrutarlas y recordar al público que existen y además, suelen estar en un museo.
2. CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Mariano Fortuny*. Madrid: Historia 16, 1992, p. 8.
3. CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 382.
4. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia Universal del Arte Hispánico. Arte del siglo XIX*. Madrid: Plus Ultra, 1966. t. 19, p. 211.
5. MARQUÉS DE LOZOYA. *Mariano Fortuny*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975, p. 13.
6. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 199. Edición facsímil de la original publicada en Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
7. MARQUÉS DE LOZOYA. *Mariano Fortuny...*, p. 15.
8. GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELA, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona: Ediciones Catalanas, 1989, 1, p. 146.
9. IXART, José. *Fortuny, noticia biográfica y crítica*. Barcelona, 1881, pp. 100-101.
10. Carta de Ricardo de Madrazo a su padre el día 27 de Febrero de 1871.
11. Carta de Fortuny a Davillier, fechada el día 27 de Noviembre de 1871.
13. MARQUÉS DE LOZOYA. *Mariano Fortuny...*, p. 17.
14. GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Mariano Fortuny...*, II, p. 115.
15. VIVES I PIQUÉ, Rosa y CUENCA GARCÍA, María Luisa. *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo*. Madrid: Electa, 1994, p. 273.
16. Descripción e información que la casa de subastas Christie's de Nueva York adjuntó a la foto del lote 66 el 30-10-2002, traducido de forma libre a través de internet por la página web de dicha casa de subastas. La bibliografía que he consultado acerca de los bocetos y dibujos preparatorios no confirman ni desmienten que se utilizaran dibujos familiares para esta obra, aunque si se conocen muchos dibujos individuales de familiares del pintor. En cuanto al segundo apellido del pintor es un claro error de imprenta o del departamento de documentación de la sala.
17. MARTÍNEZ PELÁEZ, Agustín. *El mercado del arte y la pintura granadina del siglo XIX*. Granada: Universidad, 2003. Tesis doctoral inédita. En ella se estudia el comportamiento de la pintura en el mercado del arte y cómo éste se rige, entre otros valores, por cotizaciones de tipo local o regional cuando la obra a subastar se encuentra fuera de su ámbito de creación.
18. Datos publicados por la principal empresa mundial en recogida y publicación de obras de arte en subastas públicas de todo el mundo, en su página web: www.artprice.com.
19. MARQUÉS DE LOZOYA. *Mariano Fortuny...*, pp. 20-21.
20. *Ibidem*, p. 23.
21. *Ibidem*, p. 23.

