

MARIÀ FORTUNY I MARSAL: CONEXIONES ENTRE PINTURA Y OBRA GRÁFICA.

Trabajo Final de Grado
Tutor: Vicenç Furió i Galí
Alumna: Manuela Molina Conde
Curso académico: 2020-2021



La Plegaria. Mariano Fortuny. C.1871-1872. MNAC

Agradecimientos:

El dibujo es la base del arte. Un mal pintor no puede dibujar. Pero quien dibuja bien, siempre puede pintar.”

Arshile Gorky (1904-1948)

Fortuny era ante todo un gran dibujante y así lo acreditan los miles de dibujos que realizó, la mayoría de ellos como punto de inicio para su obra artística.

El primer trabajo realizado para esta carrera fue en Técnicas Artísticas y el tema escogido la *Batalla de Tetuán*, de Fortuny, ha querido la casualidad o el destino que sea también sobre el artista de Reus, el último. Siempre me interesó su obra pictórica, pero no conocía su obra gráfica, algo que me impactó desde un principio. Quiero agradecer a mi tutor, Vicenç Furió i Galí, el descubrimiento del grabado como técnica artística y sobre todo su paciencia y comprensión y su valiosa orientación sin la cual no habría podido realizar este trabajo

Quiero tener muy presente a mi marido, Ferran, la persona que me acompañó desde un principio sacrificándose y animándome durante la mayor parte del tiempo que ha durado esta carrera y que por desgracia no podrá ver cómo me gradúo porque ya no está entre nosotros, para él sigue siendo todo mi amor.

Así mismo, agradecer a mis hijos y al resto de mi familia la paciencia que han tenido ante tanto: *no puedo, tengo que estudiar*, y también por el apoyo que me han dado este último año, sobre todo a mi hermano Pedro. A todos ellos, gracias.

No quisiera olvidarme de todos mis compañeros y los amigos que me han acompañado durante el camino, gracias a tod@s.

- Índice:

1. Introducción. Objetivos y Metodología.
2. Estado de la cuestión.
3. Trayectoria de Fortuny como pintor y como grabador.
4. Conexiones iconográficas entre la obra pictórica y la obra gráfica.
5. El dibujo en relación con la obra pictórica y el grabado.
6. Coleccionismo y mercado.
7. Conclusiones.
8. Imágenes.
9. Bibliografía.

1. Introducción. Objetivos y metodología.

Al finalizar estos años de estudio y presentármese el reto del TFG fui consciente de todo lo que había aprendido y del limitado conocimiento que tenía, antes de empezar, sobre lo que podía suponer estudiar las diferentes formas artísticas que se han producido a lo largo de los siglos. Entre estos lenguajes que he conocido, uno que me sorprendió fue el del grabado, del cual tenía muy poco conocimiento, casi nulo. Por otro lado, tuve la suerte de tener como profesor a un gran experto, el Dr. Vicenç Furió, que me contagió el entusiasmo que siente por el grabado. Debo decir que muchos de los grabadores que estudiamos, Dürer, Rembrandt, Piranesi, Goya, Picasso y un largo etc., causaron en mí un gran impacto y, naturalmente, entre ellos se encontraba Marià Fortuny grabador. Quedé impactada con obras como *Árabe velando el cuerpo de su amigo*, *Árabe sentado*, *el Mendigo*, *el Botánico*, *Anacoreta*, etc. Fue en ese momento en el que me decidí a hacer un trabajo sobre la obra de este artista de Reus. Por otro lado, la obra pictórica de Marià Fortuny siempre me ha gustado, un ejemplo es la *Batalla de Tetuán*, una obra que me fascina y que ocupa un puesto importante en la memoria y el imaginario colectivo de muchas generaciones de catalanes. Rodeada por un aura de veneración romántica, se ha convertido en un icono popular de nuestra cultura.

No obstante, al empezar a mirar bibliografía, fui consciente de que sobre Fortuny se había estudiado mucho y que pocas cosas nuevas se podían aportar en relación con su obra, aunque, lo cierto es que aún hay algún aspecto que no ha sido demasiado estudiado. Uno de estos aspectos es el de las conexiones que se dan en el conjunto de su obra, tanto en pintura, como en grabados, acuarelas, dibujos, etc. Este será el primer objetivo de este trabajo, buscar estas conexiones en su obra, si es que las hay. Intentaré responder a la pregunta de qué era lo que le llevaba a utilizar una u otra técnica, analizando su trayectoria como pintor y su trayectoria como grabador. Y, finalmente, intentaré estudiar el mercado de la obra de Fortuny en general, es decir, tanto la obra gráfica como la obra pictórica. ¿El cliente que compra pintura, compra también estampas? ¿El coleccionista que colecciona una técnica, lo hace también de la otra?

Por lo que se refiere a la metodología de trabajo he de puntualizar que, si bien sobre Fortuny hay mucha bibliografía, no la hay en particular sobre el tema de las conexiones entre lenguajes, aunque Rosa Vives, analiza la obra gráfica del artista detalladamente en sus catálogos razonados¹ y esto es lo que más me ha ayudado para la realización de este trabajo. Empecé la búsqueda de la bibliografía a través de las utilizadas en alguna de las asignaturas de Historia del Arte en las que se ha estudiado al pintor. Una de ellas es Historia del Grabado, asignatura que imparte el Dr. Furió, quien también me dio unas directrices a seguir en lo referente a la bibliografía. El punto de partida ha sido muy importante, pero también lo han sido las bibliotecas de diferentes universidades o museos, la biblioteca de la Universidad de Barcelona, de la Universidad Autónoma de Barcelona, la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca del Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en las cuales he encontrado buena parte de la bibliografía, catálogos de exposición o revistas y monografías sobre el autor. Se debe tener en cuenta que el MNAC es la institución museística que conserva mayor testimonio de su actividad como dibujante y grabador. Por otro lado, también me he nutrido de otros recursos, como la búsqueda on line, encontrando webs como *Arte Procomún*, donde he encontrado una bibliografía muy intensa y textos específicos sobre los temas a estudiar. También he encontrado mucha información en las webs del Museo del Prado, Museo Nacional de Arte de Catalunya, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía

¹ Vives, Rosa. *Fortuny, Grabador. Estudi crític i catàleg raonat*. Reus, Associació d'estudis reusencs, 1991.

Nacional o la Biblioteca Nacional de España. Recursos en los que he encontrado artículos interesantes y sobre todo imágenes. Debo hacer constar que el Museo del Prado realizó una serie de conferencias sobre Fortuny que son muy interesantes y aunque de poco me han servido para el estudio que realizo, me han ayudado a comprender mejor la obra del pintor.

El trabajo lo he dividido en diferentes apartados en función de los objetivos propuestos anteriormente. Estos apartados son los descritos en el índice que en un principio lo pensé más detallado, separando las diferentes prácticas artísticas. Posteriormente, y tras comentarlo con el Dr. Furió, pensé que en dicho índice no se reflejaban claramente los objetivos del trabajo. De ahí que decidiera hacer un nuevo índice, más corto, pero que refleje mejor la finalidad de la labor a realizar.

Para llegar a los objetivos primeramente se trabajará la bibliografía en la que se estudia la forma de hacer de Fortuny, cuando empieza a pintar, cuando empieza a grabar, donde utiliza una u otra técnica, etc. El segundo punto del estudio será relacionar las diferentes técnicas utilizadas por el artista para buscar conexiones. Finalmente se estudiará el coleccionismo y el mercado del arte de la obra de Fortuny.

2. Estado de la cuestión.

Podría parecer que sobre Fortuny pocas cosas nuevas se pueden decir o estudiar, pero, en realidad, aún hay aspectos fundamentales de su obra que han sido poco estudiados. Uno de estos aspectos es el tema que se estudia en este trabajo, la forma de trabajar de Fortuny en relación con su obra grabada y su obra pictórica, es decir, las conexiones iconográficas que hay entre los dos lenguajes /las dos técnicas y como afectaron, si lo hicieron, estas conexiones a diferentes ramas del arte, entre otras, el coleccionismo y el mercado del arte.

Fortuny fue un artista muy valorado en su época y ya desde el momento de su muerte se empezó a escribir sobre su figura. Estos no fueron únicamente textos de alabanzas típicas de las necrológicas, ni tampoco adulaciones ocasionales, sino que, se publicaron obras como *Atelier de Fortuny*², obra que contiene el inventario de las obras de su propiedad que se pusieron en subasta pública a su muerte. De este mismo año son también tres estudios que aparecen en París simultáneamente y que dan una información muy detallada y directa sobre la obra y la vida del artista de Reus³. La obra de Charles Davillier (1823-1883) fue la que sirvió de base para la bibliografía posterior y en la actualidad se sigue citando.

Un arranque historiográfico tan temprano e importante, en el caso de un pintor catalán constituye un caso insólito y sin precedentes. Pero este comienzo tan excepcional de la literatura sobre Fortuny no ha tenido después un seguimiento de un valor comparable, ya que la calidad de estas primeras monografías hacía difícil el descubrimiento de nuevo material, nuevas iconografías o nuevos datos bibliográficos. Otra causa de porque la bibliografía no haya tenido una expansión consecuente con el inicio de esta reside, también, en un cambio de pensamiento hacia la obra de Fortuny, ya que se compara su obra con el arte renovador de su tiempo y se piensa que no fue él, sino otros artistas de su

² Edouard de BEAUMONT y otros, *Atelier de Fortuny : oeuvre posthume objets d'art et de curiosité : armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, Paris, J. Claye, 1875.

³ Ch. Davillier: *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París, 1875. / W. Fol. *Fortuny*. Paris, 1875. / Ch. Yriarte. *Fortuny*. Paris, 1875

tiempo los que tuvieron un gran futuro. Artistas que en ese momento estaban luchando para abrirse camino ante la incompreensión general. Es por eso por lo que en los resúmenes del arte del s. XIX, como el de Fritz Novotny (1903-1983), *Pintura y Escultura en Europa, 1780-1880*,⁴ Fortuny, únicamente tiene una referencia más o menos complaciente con su virtuosismo, o bien no dicen nada como es el caso de Argán, *El arte moderno:1770-1970*.⁵

Si bien, es posible, que ningún otro pintor posterior a Goya y anterior a la generación de Sorolla y Zuloaga haya suscitado una producción bibliográfica tan basta en sus inicios, se debe puntuar que después de 1875 dicha producción disminuye notablemente, los nombres de autores extranjeros y las monografías posteriores que ha aparecido sobre Fortuny son, en su mayoría, producto de escritores catalanes o madrileños, muchas de ellas realizadas para catálogos de diversas exposiciones que se realizaron tanto en el MNAC como en Prado durante los primeros quince años del siglo XXI.

Debo comentar que no he sabido encontrar ningún estudio específico que trate sobre las conexiones en la pintura, el grabado y el dibujo, es decir, conexiones entre las diferentes técnicas artísticas en las que trabajó Fortuny. Si bien, Rosa Vives i Piqué, una de las historiadoras del arte que más ha trabajado la obra de nuestro pintor, sobre todo la obra grabada, aunque no ha relacionado directamente las técnicas sí que expresa alguna conexión en su libro *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*,⁶ es, sobre todo y como su título indica, un catálogo razonado de su obra gráfica, realizado desde la metodología moderna. La autora profundiza en los diversos aspectos de tipo técnico, estilístico e iconográfico, en el proceso de invención y de realización mediante la ayuda de dibujos y del examen radiográfico. La obra se divide en tres grandes apartados, el principal dedicado a los aguafuertes, y los otros dos a las litografías y a los grabados de reproducción. La autora aprovecha también para dar a conocer dos obras inéditas⁷ que descubrió en la Biblioteca Nacional de París.

También de Rosa Vives es el artículo que se realizó para una exposición que se llevó a cabo en el Museo Comarcal Salvador de Vilaseca en 1997 y que la historiadora tituló *Fortuny, un reusense universal*⁸. Es, básicamente, un recorrido sobre la obra gráfica de Fortuny, influencias en su obra, y, también, la influencia que tuvo en artistas posteriores. Es un acercamiento a una parte del mundo fortuniano, sobre todo el español y el francés. Hace una pequeña mención a la fama e influencias que tuvo en Italia. Apenas menciona Estados Unidos y destaca, evidentemente, la influencia que tuvo en su propio hijo y en artistas más cercanos a nosotros, aunque conceptualmente radicalmente opuestos a Fortuny, como fue el caso de Antonio Clavé (1915-2013).

Para el catálogo mencionado anteriormente, Jordi À. Carbonell⁹ realizó también una colaboración escrita titulada *Marià Fortuny: del idealismo nazareno al escenario africano*, en el que destaca la importancia del dibujo como parte del proceso de elaboración de las obras definitivas de Fortuny. Analizándolos, marca una trayectoria que

⁴ F. Novotny, *Pintura y Escultura en Europa, 1780-1860*. Madrid 1978. Págs. 380.

⁵ G. C. Argán, *El arte moderno:1770-1970*. [Traducido por: Joaquín Espinosa Carbonell]. Valencia. Fernando Torres, Edit. 1975.

⁶ R. Vives i Pique. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op. Cit.

⁷ Estos dos nuevos aguafuertes son *Perro dormido junto a una torreta de flores*. (núm. 34) e *Interior de un patio*, (núm. 35). Ibidem págs. 188-191.

⁸ R. Vives i Pique. *Fortuny, un reusense universal*. En el catálogo. Carbonell, J.A. (dir.) *Marià Fortuny. Dibujos y grabados en el Museo Salvador Vilaseca*. Reus, Caixa del Penedés, 1997. Págs. 57-69.

⁹ Jordi À. Carbonell. *Marià Fortuny: del idealismo nazareno al escenario africano*. Ibidem, Págs. 21-33

empieza en el taller de Domènec Soberano (1825-1909), aunque será en Barcelona donde tendrá una verdadera formación a cargo de Claudio Lorenzale (1816-1889) y de Pau Milá i Fontanals (1810-1883), esta formación la recibirá en la Llotja. Será con estos artistas con los que entrará dentro del espacio nazareno, etapa que terminará en 1857, cuando realiza la obra *El conde Ramon Berenguer III clavando la bandera de Barcelona en la torre del castillo de Fòs*. Con esta obra estará pensionado en Roma gracias a la Diputación de Barcelona de 1850 a 1860. Una vez terminada esta época de aprendizaje recibe el encargo de hacer una serie de obras sobre la campaña de África. La primera fase del encargo consistía en ir a Rif y captar, in situ, los hechos, para lo que era necesario hacer un gran número de estudios. Estos estudios captados del natural le servirían para los oleos posteriores. Para Carbonell, es en África donde se produce el gran cambio de Fortuny que abandonará definitivamente el academicismo anterior para entrar en una etapa orientalista en el que la luz y el color del Magreb pasará a ser parte de su obra.

Jordi À. Carbonell tiene otros artículos sobre el Fortuny orientalista, presentados para diversos catálogos de exposiciones. Algunos de ellos difieren poco entre sí, como es el caso de *Fortuny y el itinerario orientalista tangerino*¹⁰, o *Fortuny Orientalista*¹¹. En estos artículos, el autor, analiza el paso de Fortuny por África, y el cambio que se produjo en su obra, que será más a partir de esos momentos. Concluye que las obras orientalistas de Fortuny pueden estar consideradas como lo mejor del género orientalista, ya que ningún artista coetáneo llegó, como él, a la captación de la excelencia del ambiente sugerido de ese mundo. También comenta la trascendencia y popularidad que consiguieron sus creaciones en el mercado artístico internacional provocando el surgimiento de seguidores e imitadores. Nos apunta que fueron sus visiones orientales las que motivaron el viaje a Marruecos de estos artistas. Como cierre afirma que Fortuny fue uno de los orientalistas más influyentes de la evolución de este género y que se convirtió en uno de los mayores impulsores de la pintura de asunto magrebí de la segunda mitad del s. XIX.

Otro artículo de Jordi À Carbonell es *La Alhambra y la nostalgia del oriente desaparecido en la obra de Fortuny y sus colegas franceses*¹². Este artículo es un estudio de la relación de Fortuny con los pintores orientalistas G. Clairin, H. Regnault y J. Benjamin-Constant durante su estancia en Granada los años 1871 y 1872. El autor concluye que Fortuny y sus amigos presentaron un mundo desaparecido aplicando para ello los estereotipos más comunes del exotismo orientalista, que desarrollaron en el contexto de las estancias del palacio nazarí. Por otra parte, la experiencia granadina, impulsó la búsqueda de la realidad humana en la sociedad islámica allende del Estrecho de Gibraltar. Este hecho tuvo como consecuencia la sustancial producción de pinturas de tema magrebí y la recreación del pasado granadino con elementos humanos norteafricanos. Carbonell afirma a modo de conclusión que, para estos pintores, la Alhambra supuso un poderoso estímulo de su imaginación creativa, lo que se tradujo en la realización de algunas de las obras más brillantes de su trayectoria, y que posiblemente constituyen lo mejor de la pintura orientalista francesa del último tercio del siglo XIX.

¹⁰ Jordi À. Carbonell. *Fortuny y el itinerario orientalista tangerino*. En el catálogo J. À Carbonell y Francesc M. Quilez. *Fortuny y el Mito*. Reus, Ajuntament de Reus. 2013, Págs. 57-72

¹¹Jordi À. Carbonell. *Fortuny Orientalista*. En el catálogo de Doñate, Mercè y otros. *Fortuny (1838-1874)*. Barcelona, MNAC 2003-2004, Págs. 355-362.

¹² Jordi A. Carbonell. *La Alhambra y la nostalgia del oriente desaparecido en la obra de Fortuny y sus colegas franceses*. En F. Quilez (ed.) *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, Fundación "La Caixa", Patronato del Museo de la Alhambra y Generalife, Ed. Planeta, 2016.

Otro historiador que también ha realizado varios estudios sobre Fortuny es Francesc Quilez i Corella, jefe del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC. Uno de ellos es *Marià Fortuny y Marsal. Los años de formación*,¹³ En este estudio analiza la primera época creativa de Fortuny, es decir, la etapa que va desde su infancia hasta la etapa de eclosión del artista en 1862-63. Analiza composiciones de su estancia en Barcelona y en Roma y se pregunta hasta qué punto las relaciones artísticas entre Lorenzale, maestro, y Fortuny, discípulo, fueron únicamente unidireccionales o, si, al contrario, en algún momento se produjo algún intercambio fructífero e igualitario de experiencias creativas. Para el autor, esta segunda opción le parece lógica y para demostrarlo analiza algunas composiciones que ejemplariza el interés de Lorenzale por la temática orientalista.

En *Fortuny y la pintura de género*¹⁴, Francesc M. Quilez, analiza las repeticiones en la obra pictórica de Fortuny. Comenta, entre otros temas, la importancia de la tradición en su obra, de la valoración económica que rodea al artista, de un aurea de prestigio que hará que sus trabajos sean muy apreciados entre una clientela culta y con un gran poder adquisitivo y que conseguirá que Fortuny entre en un circuito comercial en el que su pintura es muy apreciada. También llega a la conclusión que dicho acceso no hubiera sido posible, en el caso de Fortuny, sin la relación comercial que estableció con su representante, Adolphe Goupil (1806-1893), que le abrió las puertas del mercado norteamericano con sus influencias.

Mercè Dónate tiene también un artículo sobre *Fortuny y la pintura de género*,¹⁵ que estudia la producción artística del pintor haciendo hincapié en la importancia de la etapa en que vivió en Madrid, donde pudo profundizar en el estudio de Goya, Velázquez y Ribera. Analiza, también, el mercado del coleccionismo europeo y americano, donde la obra de Fortuny llega a alcanzar precios muy superiores a otros artistas contemporáneos al nuestro. Como Quilez, le da mucha importancia a la relación establecida con Adolphe Goupil.

Sobre la etapa de grabador de Fortuny, Quilez i Corella tiene un artículo, *Fortuny Grabador*,¹⁶ es un recorrido sobre la obra gráfica de Fortuny. Destaca que, aunque sus inicios como grabador fueron en Barcelona, la verdadera dimensión de Fortuny como grabador la proporciona el grupo de aguafuertes iniciado los primeros años de 1860. De hecho, Fortuny realizó la mayor parte de sus grabados en el periodo que va de 1861 a 1870 a excepción de la estampa que representa el retrato de Velázquez, realizada en 1873. De todas formas y a pesar de que es un periodo intermitente, es sabido el interés de Fortuny por la técnica del aguafuerte y que, con su primer viaje al norte de África, en el año 1859, surgió con más fuerza. Muchos de los motivos representados en sus primeras estampas están en el entorno de una temática orientalista y, a partir de ese momento, pasan a tener un protagonismo preeminente en obras como, por ejemplo, *Árabe velando el cadáver de su amigo*, estampa que coincide con la aparición de sus primeras producciones pictóricas sobre este mismo género. Para Quilez i Corella, ambos progresos creativos se complementan y en ningún caso se pueden separar. Aparecen estrechamente

¹³ F. Quilez i Corella. *Marià Fortuny y Marsal. Los años de formación*. En el catálogo de Doñate, Mercè y otros. Op. Cit. 17-31

¹⁴ Francesc M. Quilez *Fortuny y la pintura de género*. En el catálogo J. À Carbonell y Francesc M. Quilez. *Fortuny y el Mito*. Op. Cit. Págs. 39-56.

¹⁵ Mercè Dónate. *Fortuny y la pintura de género*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 33-47.

¹⁶ Francesc Quilez i Corella. *Fortuny Grabador*. Ibidem Págs.324-332.

relacionados, ya que ambos contribuyen a dar respuesta a los problemas de orden compositivo. Igual que en la pintura, en el grabado, también se ve una evolución.

Sobre el tema del coleccionismo nos habla Alicia Sánchez-Matas en *Marià Fortuny i Marsal: Artista y coleccionista, creaciones complementarias*.¹⁷ En este estudio se observa el eclecticismo dominante en el coleccionismo de Fortuny. También resalta algunas de las influencias que esta actividad ejercía en un artista durante el siglo XIX. Entre otras destaca la documental, que dotaban de mayor verosimilitud a obras históricas que retratan ámbitos y escenarios de culturas lejanas o bien de siglos previos, como representaba la pintura de casacones. Para la autora, las decoraciones de su colección de textiles influyeron en los temas decorativos elegidos por Fortuny y trascendieron en la minuciosidad de su pincelada.

En lo referente a las colecciones, Mercè Doñate tiene también un artículo, *Fortuny en las colecciones del siglo XIX*.¹⁸ El éxito que consiguió Fortuny, especialmente después de la presentación pública de la Vicaría, le abrió las puertas de las más famosas colecciones de la época. En Europa la nueva burguesía financiera, sobre todo la francesa y la británica, iniciaron en las primeras décadas del siglo XIX grandes colecciones formadas generalmente por obras de antiguos maestros y pintura francesa moderna. En ellas se incluía tanto escenas de género como paisajes. En la creación de estas colecciones fue muy importante el trabajo de los marchantes, uno de ellos fue Goupil que promocionó las obras de Fortuny, no solo en París sino también en los mercados de Londres, Nueva York y otras ciudades importantes de América y Europa. La autora hace una lista muy detallada de los coleccionistas más importantes de ese momento.

Para finalizar esta el artículo de Edward J. Sullivan, titulado *Fortuny en América: coleccionistas y discípulos*.¹⁹ Analiza, también, el éxito que tuvo Fortuny en el coleccionismo Americano, aunque no lo hace tan detalladamente como Mercè Doñate, ya que mayoritariamente comenta la colección de Stewart. También comenta de forma bastante detallada, la influencia que Fortuny ejerció en la obra de Robert Frederick Blum (1856-1903), o William Merritt Chase (1849-1916). Concluye que la influencia del arte de Fortuny en los pintores americanos continuó hasta la segunda década del s. XX, aunque el interés por sus interiores de fuerte colorido o por las escenas marroquíes, así como por las escenas del s. XVIII, decayó alrededor de 1913 con la llegada del modernismo, que tuvo un fuerte impacto en Estados Unidos.

3. Trayectoria de Fortuny como pintor y como grabador.

Mariano Fortuny fue el artista más cosmopolita y con mayor proyección en la pintura española desde la muerte de Goya (1747-1828) hasta 1900. Las características de su arte perfilan una personalidad cambiante, que evolucionó desde unos orígenes modestos y diversificó su obra a través del dominio de un amplio abanico de técnicas (óleo, acuarelas, dibujo y aguafuerte), en todas las cuales destacó. También fue importante su afán coleccionista no ya de cuadros, sino de antigüedades de las que llegó a reunir un amplio conjunto de gran calidad, y que le ayudaron en los escenarios de su creación artística.

¹⁷ Sanchez, Alicia. *Marià Fortuny i Marsal: Artista y coleccionista, creaciones complementarias*. en García García, I. y Chaves Martín, MA, AC-RESEARCH. Madrid: Universidad Complutense, 201 págs. 183–202

¹⁸ Mercè Doñate. *Fortuny en las colecciones del siglo XIX*. En el catálogo de Doñate, Mercè y otros. Op. - Cit. Págs. 407-429.

¹⁹ Edward J. Sullivan, *Fortuny en América: coleccionistas y discípulos*.¹⁹ En el catálogo de AAVV 1838 *Fortuny 1874*. Barcelona, Centro Cultural la Caixa de Pensiones, 1989. Págs.99-118.

Sus viajes y estancias en distintas ciudades contribuyeron a su desarrollo como artista a través de dos vías, la constituida por los grandes centros de París, Roma y Madrid y la segunda, la que trazó a través de sus viajes a Marruecos, Granada y Portici, donde seguramente encontró las condiciones que desarrollaron el lado más creativo e interesante de su obra.

Por otro lado, la aportación de Fortuny al arte estuvo basada en un cultivo riguroso de la técnica y, a partir de una base académica, que él trabajó de forma continua, algo que, junto a sus dotes, le permitieron avanzar en distintas pautas que configuraron su personalidad artística.

Su trayectoria artística empieza en Reus, en el taller de su abuelo, que era carpintero y escultor aficionado, así como en la escuela de aprendizaje de Reus, donde aprendió dibujo con el clásico sistema de las cartillas litográficas²⁰. Es en esta academia donde conoce, a través de láminas, a los pintores nazarenos que conocería posteriormente en la Escuela de Bellas Artes, en la que ingresó gracias al escultor Domingo Talarn (1812-1902) en 1853. En la Llotja obtuvo diversas menciones honoríficas en las disciplinas de dibujo antiguo, dibujo natural, anatomía pictórica, teoría e historia. Claudio Lorenzale (1814/15-1889) y Pablo Milá (1810-1883) fueron sus profesores. Una de las obras que dan fe del aprovechamiento de esta formación académica fue *San Pablo predicando ante el Areópago*, obra que remite a modelos clasicistas.

De esta primera época y también a través de Talarn, obtiene el encargo de pintar al Trepmp una gran composición para el altar mayor de la Iglesia de San Agustín durante la celebración de las fiestas del dogma de la Inmaculada Concepción²¹.

Este es el momento en que surge en él un interés por los dibujos de Paul Gavarni (1804-1866) y esto le puso en contacto con una estética más moderna que le llevaría a la búsqueda de modelos y recursos diferentes para conseguir matices más expresivos en el dibujo.

A pesar de ser un autor muy prolífico, Fortuny, no cultivó muy a menudo el género del paisaje. Sin embargo, durante su época de formación, las producciones paisajísticas ocuparon un lugar destacado en la obra artística del pintor. Sus primeros años transcurrieron entre la práctica académica en la Llotja y el contacto directo con algunos de los escenarios naturales que, en cierto modo, determinaron la aparición de un naturalismo inicial, protagonizado principalmente por el pintor y su profesor de la Academia, Luis Rigalt (1814-1894).

En 1856 pinta la composición *Carlos de Anjou en la playa de Nápoles delante del incendio de sus naves por Roger de Lauria* (Museo del Prado), obra que depende totalmente de los modelos nazarenos y donde aún se evidencia su interés por los motivos de la historia catalana. La obra por la que consiguió la pensión de la Diputación fue *Ramón Berenguer III delante la bandera en la torre del Castillo de Fòs* (1856 – 1857), en esta obra, Fortuny, intenta agregar un mayor movimiento en las figuras, que acabó por hacer más marcada la construcción del espacio en el que se desarrolla²².

²⁰ Baron, Javier. *La personalidad artística de Mariano Fortuny*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). Fortuny (1838-1874). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Pág. 16.

²¹ Quilez i Corella, Francesc M. *Marià Fortuny Marsal. Els anys de Formació*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. Fortuny 1838-1874. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Pág.21

²² Fontbona, Francesc. *Història de l'art català. Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, Barcelona, Edicions 62, 1983. Pág. 208

Su primer contacto con el grabado son las diez litografías que realiza para ilustrar una traducción de la obra del *Mendigo hipócrita* de Alejandro Dumas hijo (1824-1895), que se publica en 1857 en Barcelona. A partir de este momento no volverá a realizar esta técnica hasta los primeros años de la década de los 60, tras su primer viaje a Marruecos.

Antes de eso, Fortuny, pasará una temporada en Roma, desde 1858 hasta 1862. En un principio intentará conocer a Friedrich Overbeck (1789-1869), máxima referencia entre los nazarenos y para quien llevaba una carta de Lorenzale. También conoció a Peter Von Cornelius (1783-1867) otro destacado pintor de este movimiento. En Roma entró en contacto con la joven generación de artistas españoles recién instalados en esa capital, entre los que destacaba Eduardo Rosales (1836-1873) y que junto Fortuny representaría la renovación artística de la pintura española de la década de los 60. A este hecho, se sumó el conocimiento de algunos artistas como Attilio Simonetti (1483-1925) con el que acudía a la academia Gigi. La asistencia a este centro le abrió la puerta al estudio del dibujo al natural. En dicha Academia, por apenas siete francos al mes²³, podía contar con dos horas de modelo desnudo al día.

Es en esta época que aborda la acuarela, realiza *Il Contino*, (1861) obra pintada en Roma y que anticipa su dedicación al género. Del mismo año es *Odalisca*, obra definida por el autor como *una escena de costumbres en un interior marroquí*²⁴, pero que muchos autores catalogan dentro del género del desnudo y muestra por la firmeza de su dibujo, por su plenitud carnal y por su sensualidad el nuevo camino iniciado por el artista²⁵.

En África, Fortuny, descubre un nuevo modo de pintar. El contacto inmediato con la guerra supuso para él una experiencia profunda. Allí transformó por completo su manera de observar, de manera que en aquella estancia hizo grandes descubrimientos, y en ella se convirtió en el pintor que hoy conocemos. Por un lado, realizó los dibujos de las acuarelas de vistas de ciudades y de aspectos militares relacionados con la campaña militar, con apuntes relativos a la posición de los diferentes contingentes de las tropas. Una de las acuarelas que realizó y que más tarde le serviría como marco para la representación de las escenas bélicas, es *Vista de Tetuán*, (1860) en la que da perfecta cuenta de la ciudad y del campamento. Los apuntes y dibujos que realizó durante esta permanencia en Marruecos servirán para que posteriormente, Fortuny, realice en su taller, tanto óleos, como acuarelas o grabados.

A causa de las exigencias del encargo de la Diputación, dibujaba básicamente acontecimientos bélicos, aunque estaba más interesado por los aspectos de la vida cotidiana y las escenas de la calle, llenas de luz y color. Las obras de esta etapa las realiza, como la mayoría de las de su producción, en su estudio romano, basándose en apuntes y croquis. Algo que se debe remarcar, porque la modernidad de su obra se manifiesta precisamente en estos estudios tomados del natural.

La riqueza del ambiente africano y de los acontecimientos bélicos hizo que se interesara más por los detalles decorativos. Aquí empieza su gran obsesión por las antigüedades, entre las cuáles se encontraban armas y tejidos, que coleccionaba para reproducirlas en su obra, tanto pictórica como grabada, por ejemplo, las espingardas que llevaban los

²³ De la Puente, Joaquín: *Dibujos y grabados de Fortuny*. Ed. Escuela superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1971. Pág. 9.

²⁴ Baron, Javier. *La personalidad artística de Mariano Fortuny* Op. Cit. Pág. 18.

²⁵ Quilez, Francesc. *Carmen Bastián de Fortuny: problemas de recepción e interpretación*. Blog del Museo de Arte Nacional de Cataluña. <https://blog.museunacional.cat/es/carmen-bastian-de-fortuny-problemas-recepcion-e-interpretacion/>

árabes. Por tanto, en el año 1860, empieza a dejarse influir por el orientalismo ya en boga entre los pintores franceses, ingleses y alemanes. Así pues, Fortuny, se interesó por la originalidad que le proporcionaba el país. Su orientalismo difiere del francés no en la temática, sino en el tratamiento del color a base de pinceladas de impresión. Fortuny vivió en África al aire libre, intentando reproducir exactamente lo que veía en escenas efímeras y curiosas de la vida de los marroquíes. Los apuntes de los tres viajes que hace serán la clave de toda su obra orientalista.

Será después de su primer viaje a Marruecos cuando Fortuny revolucionará la técnica del aguafuerte. La acuarela y el óleo ya no tenían secretos para él, por lo que empieza a experimentar con la técnica del aguafuerte. Su aportación al grabado fue la más importante y decisiva en el arte español entre Goya y Picasso. Fortuny fue el caso más ejemplar de pintor grabador, ya que sus obras se caracterizaban por las calidades pictóricas que conseguía, lo que tenía su correlación en la riqueza de matices que el aguafuerte le permitía obtener. Además, encontró en el aguafuerte un dominio estético más adecuado a su personalidad artística. Con el grabado, Fortuny, se podía expresar con mayor intensidad y libertad. El artista realizó las láminas por su propio gusto, a diferencia de los oleos que eran o bien la obra comprometida con la Diputación o bien las realizaba intentado agradar al público que compraba su obra. Sin embargo, en el grabado trabajó estampando unas pocas pruebas que regaló a sus amigos sin haber pensado en comercializarlas hasta la edición que realizó para Goupil²⁶.

El grabado de mayor intensidad es quizá *Árabe velando el cadáver* de su amigo. Esta estampa es parte destacada del conjunto de motivos árabes realizados en paralelo a los de la pintura la *Batalla de Tetuán*. Pero sí en la batalla plasmó escenas de gran complejidad, en este grabado se muestra únicamente un árabe fallecido tendido sobre una estera, vestido pero descalzo, cuyo cuerpo queda oculto en su parte superior por la figura principal del primer término, otro árabe que está sentado con la cabeza abatida y las manos entrecruzadas en actitud de grave recogimiento. Fortuny nos sitúa ante la resignada aceptación por la pérdida de un amigo a quien el protagonista vela con una gran tristeza.

Esta obra junto con *Cabileño muerto*, son vistas como composiciones independientes, obtenidas con una muy buena ejecución del aguafuerte y la aguatinta, aunque en realidad surgen como parte de la realización de la *Batalla de Tetuán*, ya que como explicaré en el capítulo de las concordancias entre la pintura y el grabado, estos personajes también aparecen en el cuadro, y es evidente que proceden de los abundantes apuntes realizados para ese lienzo. La mayoría de esos apuntes no están tomados *in situ*, sino que fueron realizados en el taller, con modelos y es que el pintor combinó el *plein air*, que se empezaba a imponer en su época, con la tradición del taller.

En la técnica del grabado, como en el resto de técnicas, también trató motivos de origen académico que le vinculan con el neohelenismo, que en Francia cultivaban artistas que fueron conocidos por Fortuny, así, *Idilio* y *La Victoria*, se basan en sendos dibujos realizados en la Academia Gigi. Así mismo las escenas de género, también, tuvieron su presencia entre los grabados de Fortuny.

La década de los 60, es por tanto una época en la que, nuestro artista, combina el óleo, la acuarela y el grabado indistintamente. Aunque se debe tener en cuenta que tanto su marchante Adolphe Goupil (1806-1893), como la sociedad burguesa de la época le pedían obra pictórica, relegando el grabado a una satisfacción personal del artista. El hecho de

²⁶ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo*. Dibujos y grabados. Madrid. Editorial Electa España, 1994. Pág. 15.

que el grabado lo realizaba a nivel personal es que, según el catálogo realizado por Rosa Vives²⁷, muchos de sus grabados fueron impresos en primera tirada en 1875.

Su primer viaje a París, en el año 1860, le influyó notablemente, pero no le entusiasmaron los grandes maestros que vio. Se fija en sus contemporáneos, sobre todo en Rosa Bonheur (1822-1899), Eugene Fromentin (1820-1876) y Ernest Meissonier (1815-1891). De nuevo en Roma, trabaja en el tema de las odaliscas, pero ahora concebidas como una expresión de costumbres marroquíes; la evolución y los cambios que sufrieron las figuras explican el concepto de que Fortuny iba adquiriendo de la composición pictórica y la influencia de este tema, ya ampliamente tratados por los pintores franceses.

En los primeros años de la década de los 70, la invitación de Irureta Goyena (1830-1921) para que se trasladará Sevilla y la influencia que ejercían en aquellos momentos la temática y el arte español en el ámbito parisino hicieron que Fortuny se fuera a Andalucía. En la ciudad de Granada estuvo poco más de dos años y supuso un hito en la evolución de Fortuny. Allí basó sus obras, en mayor medida que antes, en el estudio del natural, a través de los dibujos, en los que uso no sólo lápiz sino también las tintas pardas a la pluma, con una ejecución muy rápida, pero dando un carácter muy definido a sus obras.

Se debe remarcar también que Fortuny era un entusiasta de las corridas de toros, algo que reflejó pictóricamente en diversas obras sobre la fiesta. Este tema tuvo una fuerte influencia tanto entre los pintores españoles como entre los extranjeros (incluso Manet lo reflejó en algunos cuadros). Existen noticias de que la colonia de pintores instalados en París se trasladaba cada año a España para asistir a estas fiestas. Fortuny fue a Sevilla, además, para pintar temas orientales históricos y se entusiasma por la luminosidad y la tranquilidad del ambiente. Si finalmente se instala en Granada fue porque en esta ciudad la vida era más económica que en Sevilla y por la variedad de sus bellezas arquitectónicas²⁸.

En los cuadros destinados a Goupil predominaban aún los casacones, como el titulado *Aficionados a la música*. Fueron precisamente estos óleos los que tomó por referencia el amplio grupo de pintores que lo rodeaban en Granada, los cuales no comprendieron nunca la verdadera trayectoria de Fortuny, que ya entonces quería abandonar la pintura de género para trabajar en temas de la vida cotidiana. La relación más importante del pintor fue la que mantuvo con Martín Rico, la cual se puede considerar como una asociación útil para los dos, Fortuny se entusiasmaba pintando paisajes y Rico absorbió el iluminismo fortuniano.

En Granada, Fortuny se entusiasma con la cerámica hispano-morisca, que intenta reproducir en su obra, y con la historia de la Alhambra. En lo referente a esta, y buscando siempre nuevos temas, piensa en pintar cuadros inspirados en él periodo nazarí, con ambientes reales (*Matanza de los abencerrajes*), conduciendo así sus temas orientales a referencias españolas. Para la realización de estas obras se documentaba profundamente y pedía a sus amigos detalles ornamentales de miniados antiguos²⁹.

De esta época son los aguafuertes *Una calle de Sevilla* o *El botánico*, la primera claramente inspirada en la obra de Goya, mientras que la segunda recuerda los oleos de casacones, que aun enviaba a Goupil.

²⁷ Vives i Pique, Rosa. *Fortuny gravador. Estudi crític i catàleg raonat*. Op. Cit.

²⁸ AA.VV. *Fortuny: 1838-1874*. Op. Cit.

²⁹ Baron, Javier. *La personalidad artística de Mariano Fortuny*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). Op. Cit. Págs. 38-39.

Finalmente, y de vuelta a Roma, especialmente después de instalarse en Portici, se advierte un cambio, una liberación de su espíritu, es su época más floreciente, fecunda y feliz, un sentimiento que manifiestan ya sus cuadros de 1873. También en sus dibujos preparatorios se observa ya el afán por captar el movimiento a base de toques de color. El *retrato de Ignacio y Chela* nos muestra igualmente la modernidad que han conseguido sus conceptos de retrato: a partir de este momento, lo más importante ya no es el detalle, sino la expresividad.

En el año 1874, el último de su vida, Fortuny ya tenía en proyecto otras obras, pero no para la venta sino por el lujo de pintar para él mismo³⁰. Una de las obras que refleja este sentimiento es *Los hijos del pintor en el salón japonés*. Este último cuadro y la acuarela *Adelaida del Moral de Agrasot* muestran otro aspecto interesante en la trayectoria de Fortuny: el japonismo, que tanta influencia tuvo también en los impresionistas franceses.

No podemos saber cuál hubiera sido su trayectoria posterior, pero cabe pensar que se habría dedicado básicamente a pintar temas cotidianos plenos de luz, color y movimiento, muy próximos a las corrientes vanguardistas de la época.

4. Conexiones iconográficas entre la obra pictórica y la obra gráfica.

Parecía que pocos temas nuevos pudieran ser aportados en relación con la obra de Marià Fortuny, pero en realidad hay aspectos fundamentales de su producción y de su manera de trabajar pendientes de estudio. Una de estas cuestiones son las conexiones iconográficas existentes entre su obra pictórica y su obra gráfica, es decir, las coincidencias que se dan entre ambas formas de trabajo, en algunos casos muy parecidas, pero en otros menos evidentes.

En el estilo pictórico de Fortuny se pueden distinguir dos trayectorias distintas pero paralelas. Una de ellas la comercial, se basa en los gustos de la burguesía conservadora del momento, la otra, producción de propia iniciativa, que podría tacharse de vanguardista³¹, especialmente a partir de 1872, fecha en que exterioriza el deseo de romper con su marchante Goupil y las ataduras que le mantenían atado a los encargos comerciales.

En lo referente al grabado, Fortuny, únicamente practicó el grabado calcográfico de incisión indirecta. Es decir, el grabado sobre metal³² y mediante un mordiente. La mayoría de las estampas las realizó en aguafuerte y el resto en técnica mixta, una combinación de aguafuerte y aguainta y únicamente en algunas se puede detectar toque de punta seca. En cuanto a la temática muchos de los motivos representados en sus primeras composiciones están alrededor de la temática orientalista. También debemos referirnos a las estampas en las que se refleja su gusto por la moda y la estética del setecientos, algo que también se ve en su vertiente pictórica. Los préstamos figurativos, el intercambio de modelos y la búsqueda de soluciones compositivas comunes en ambas técnicas artísticas es un fenómeno común en su obra artística y se intensifica con el paso del tiempo.

Una de las estampas en la que se ve más claramente este intercambio es la de *Árabe velando el cadáver de su amigo*, (Fig. 1), 1866. La estampa muestra a un árabe una vez fallecido, tendido sobre una estera, vestido, pero descalzo y cuyo cuerpo queda oculto en

³⁰ Ibidem, pág. 53.

³¹ Quilez i Corella, Francesc M. *Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes, de Marià Fortuny*. Locus Amoenus, 2009, Núm. 10, p. 243-58.

<https://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/242052/324652>

³² En su caso únicamente sobre cobre.

su parte superior por la figura de otro árabe que está sentado con la cabeza abatida y las manos entrecruzadas en actitud de grave recogimiento. En la obra, *La batalla de Tetuán*, (Fig. 2), 1862-1864, en la parte inferior, está insertado el mismo motivo que el del grabado, con el árabe que vela al amigo situado de forma diferente. Según Rosa Vives³³, esto querría decir que generó esta estampa dentro de los apuntes realizados por Fortuny para la realización de dicha pintura histórica.

En mi opinión, el grabado que acabamos de comparar, *Árabe velando el cadáver de un amigo*, tiene mucha más fuerza que la escena referida en el cuadro, así como otras pinturas en la que también vemos la muerte como es el caso de la acuarela. *Marroquí ahogado en la playa*, 1862-65. En el grabado, el árabe está velando al amigo, está sufriendo resignadamente con la cabeza abatida y las manos entrelazadas. frente a episodios tradicionales de dolor de la iconografía cristiana, Fortuny, nos pone delante algo que seguramente había visto él, algo que debió impresionarle profundamente, seguramente por esa aceptación sin clamores, pero no por ello menos conmovedora, de la pérdida de un amigo.

Igual sucede con *Cabileño muerto*, (Fig.3), ambas obras proceden de los abundantes apuntes realizados para la realización del lienzo. La mayoría de dichos apuntes no están tomados in situ, sino que fueron realizados en el taller, con modelos que posaban para la obra, combinando de esta forma el *plein air* que se empezaba a imponer en su época con la tradición del taller. *Cabileño muerto*, por medidas, tema, composición y estilo, sería la pareja de la estampa anterior, hay detalles como los pies del muerto que, sin duda, corresponden al mismo apunte. El árabe muerto también está representado, aunque de forma fragmentaria, en *La batalla de Tetuán*, entre la polvareda levantada por los caballos en primer término. Se puede decir que, esta y *Árabe velando el cadáver de su amigo*, son obras que inducen a meditar sobre el fin de las penas terrenales y la dormición eterna.³⁴

Otro grabado de Fortuny es *El Idilio*, c. 1865 (Fig.4), el tema estaba muy arraigado a la tradición figurativa europea. Figuras y escenas de la vida pastoril, que se convierten en una excusa más para la representación de jóvenes adolescentes desnudos. Este tema es uno de los que Fortuny repitió en diversos procedimientos, entre ellos encontramos la acuarela de mismo título, y de 1868 (Fig.5), y tema, aunque un poco más grande y con ligeras variaciones en las flores silvestres, así como en la presencia menos clara en la acuarela de la franja derecha del mar y en la postura del muchacho, más inclinada hacia atrás, igual que el bloque de mármol en el que se asienta. En la estampa resulta más marcada la horizontalidad del entablamento, es más acusado el contraste entre las luces y las sombras y la cabra aparece cortada por el borde izquierdo, todo lo cual hace que la composición sea más estable y concentrada. La acuarela es más ingrúvida y elegante.

La estampa *Guardia de la Qasba en Tetuán*, (Fig.6), c. 1861, representa una escena tranquila. Fortuny centra la composición en dos árabes que hablan entre sí subidos en sendos caballos. En el suelo, apoyados en la pared de la derecha encontramos tres moros sentados, el tercero hacia la derecha, es la misma figura representada en *Árabe sentado*³⁵, (Fig.7), y *Marroquí sentado*³⁶, (Fig.8). La obra está llena de pequeños detalles, tanto en

³³ R. Vives i Pique. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 88.

³⁴ Es interesante destacar que *Cabileño muerto*, *Árabe velando el cadáver de su amigo* y *Anacoreta* fueron objeto de admiración por Vicent Van Gogh. Vives, Rosa. *Fortuny visto por Van Gogh*. Goya: Revista de arte. Nº 274, 2000, págs. 10-16

https://www.researchgate.net/publication/307167644_Fortuny_visto_por_Van_Gogh

³⁵ El grabado no está datado, aunque el primer tiraje es alrededor de 1873.

³⁶ Ibidem

los rudimentarios elementos arquitectónicos como en las vestiduras de las figuras. A pesar de eso, Fortuny, elude las fisonomías, algo que también hace en la mayoría de sus pinturas y acuarelas orientalistas en las que representa un grupo de marroquíes, ociosos, como podría ser el caso de las acuarelas *Poblado cabileño. Puesto de vigía*, (Fig. 9), ambas de aproximadamente 1860-62. Los moros a caballo también están representados en diferentes estilos artísticos del artista de Reus, como es el caso del óleo sobre madera de *Marroquíes*, (Fig.10), 1872-74, aunque en esta obra coloca la figura a caballo a la inversa. En general, estos marroquíes no se ajustaban a la realidad, sino que los pintaba y dibujaba de forma estereotipada, como representantes de una vida primitiva, como guardianes a menudo negligentes representantes de una forma de vida atada a costumbres y rituales temporales, y casi siempre como guerreros arcaicos o presencias indeterminadas.

Por otro lado, las figuras de árabes sentados, ociosos, también las encontramos en la obra *Fantasía árabe*, (Fig.11), 1863, en el segundo término la derecha. Estos personajes contrastan con el dinamismo exacerbado de caballos y jinetes. En la obra se representa *el juego de la pólvora*, un ejercicio de origen militar que se convirtió en una práctica habitual de las fiestas marroquíes. En estas fiestas los jinetes, en sucesivas oleadas y a galope tendido, efectúan maniobras de carga y descarga de sus espingardas, las hacen girar siguiendo diversas figuras y las disparan al aire. El motivo había atraído a diversos pintores, entre los que se encuentra naturalmente Fortuny, tanto por su exotismo como por la presencia de armas damasquinadas que luego coleccionó y dibujó. El hecho de que los ataques moros se llevarán a cabo a través de cargas muy similares a las *fantasías* hace que existan algunas semejanzas entre este cuadro y los de las batallas, por ejemplo, el caballo negro que encontramos en el centro de la batalla de *Wad-Ras*, (Fig.12), 1860-1861, es muy similar al que encontramos en esta obra. Las semejanzas son mayores con la *Batalla de Tetuán*, una de ellas son los caballos a galope, (Fig. 13) que salen oblicuamente hacia el espectador y que guardan semejanza en ambas obras.

El *Mendigo*, (Fig.14), posterior a 1862, es otra estampa que también guardaría relación con *Árabe sentado*, (Fig.7), y *Marroquí sentado*, (Fig.8), y por tanto con las pinturas con que estas estampas están a su vez relacionadas. Es un tema muy representado en grabado por diferentes artistas, como Goya o Rembrandt, pero en este caso, aunque la plancha lleva por título *Mendiant* y por tanto nos hace pensar en este tipo de representación, en este caso se está representando un árabe, de acuerdo con la referencia de Tánger que hay en el grabado. Además, el personaje representado es un hombre vestido a la manera magrebí, lleva un cesto y un bastón, más como un trotamundos. Fortuny tiene un óleo titulado *Dos mendigas*, (Fig.15), 1870-1872, representadas también sentadas, con una cesta y un bastón, aunque en este caso como indica su título representa dos mujeres de un aspecto más pobre, que recuerda más a dos pediguéñas. En este caso las ropas de las mujeres están más estropeadas que las ropas del árabe de la estampa, cuyas vestimentas no denotan miseria.

El *botánico*, (Fig.16), c. 1868-1869. Esta estampa de Fortuny recuerda a su primera etapa, en la que existía en él una preocupación por agradar al público del momento. El grabado pertenece al estilo que se conoce como *de casacón*. Fortuny en esos momentos es, junto con Meissonier en Francia, el máximo representante de este tipo de obra, una pintura muy apreciada por la gran burguesía decimonónica y por lo tanto muy bien vendida y premiada. Habitualmente se ha definido la pintura de casacón como una vertiente de la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX que tiene como inspiración una imagen idealizada del siglo XVIII y que aparece protagonizada por toreros, gitanos, manolas, goyescas, sacerdotes y demás personajes del imaginario dieciochesco.

Esta obra se puede comparar con obras como *El coleccionista de estampas*, (Fig.17), 1866, en la que incluso uno de los personajes está en una postura parecida a la de nuestro botánico, pero mirando hacia el lado contrario. Otras obras con las que compararlas serían *La Vicaria*, (Fig.18), 1870, *La elección de Modelo*, (Fig.19), 1874, e incluso la acuarela del *Il Contino*, (Fig.20), 1861, ya que todas pertenecen al mismo tipo de obra.

La pintura de casacón satisfizo las aspiraciones del público burgués, con sus pretensiones de *buen gusto* ya que les ofrecía unas escenas, recreaciones de un pasado idealizado, el siglo XVIII, con unas técnicas y en un estilo cercano al arte rococó, pero con concesiones al exotismo decimonónico. Este tipo de pintura, especialmente en la Francia del segundo imperio hizo furor entre los coleccionistas y así algunos marchantes como Goupil se harán ricos gracias a ella.

Por otro lado, Fortuny, también reproduce el jardín de la estampa del *Botánico*. Este tipo de jardín se debería enmarcar dentro del llamado *Segundo Imperio Francés*. La acumulación ornamental que se nos muestra aquí se da también en decoraciones de interior de la época. Es el gusto que precede a la renovación que aportó el *Modernismo*. Las plantas, malvas reales³⁷, como las múltiples que hay en las pinturas de Fortuny, testifican el conocimiento de las estampas japonesas por parte de nuestro artista. Aunque en este caso se da una simetría en las plantas que no se daría en un jardín zen. La simetría de las plantas se articula aquí recargadamente, según las formas peculiares del neo rococó del *Segundo Imperio*. Por citar un óleo en la que aparece este tipo de jardín nombraríamos a *Jardín de la casa de Fortuny*, (Fig.21), 1872. Obra que el artista dejó inacabada y que Ricardo Madrazo acabó a petición del propietario de la misma³⁸.

Dentro del género de casacón se puede incluir también la estampa *Meditación*, (Fig.22), c 1869, un aguafuerte al que Davillier tituló el Poeta ya que, el personaje, apoya la cabeza, ensimismado, en la pose clásica de la representación de la melancolía, prerrogativa de teólogos, filósofos y poetas según Ficinio³⁹. Pero en Fortuny, el personaje, no tiene la solemnidad que tienen otras obras, y tampoco puede compararse con la complejidad iconográfica de obras como *Melancolía*, 1514, de Dürero. El personaje está vestido a la moda del s. XVIII, con casacón y sombrero de dos picos, por el bolsillo asoman unos papeles que podrían ser sus poesías, pero también podrían ser cuentas sin pagar o por cobrar. Hay un tratamiento muy detallado del vestuario que contrasta con el resto de la imagen, la vegetación que se alza por encima de la pared apenas esta insinuada.

*Croquis*⁴⁰, (Fig.23), a pesar de que no he podido encontrar una obra en concreto con la que comparar esta imagen, me ha parecido impórtate ponerla como obra que tiene paralelismos en otras técnicas pictóricas, ya que este grabado forma parte del grupo temático de aspectos marroquíes y además es una estampa de aspecto muy moderno. La obra ha sido considerada, en diferentes ocasiones, inacabada, pero según el parecer de Rosa Vives⁴¹, se trataría de uno de las más sugestivos e inquietantes grabados, precisamente por el espacio desocupado, que estimula la imaginación del que la contempla y plantea la pregunta de que podría ser o haber. El título lo puso, seguramente, el editor, ya que su hijo, al efectuar la edición de Venecia en 1916, borró el título por considerarlo incorrecto.

³⁷ Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 122.

³⁸ Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág.286.

³⁹ Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 154

⁴⁰ El grabado no está datado, aunque el primer tiraje es de alrededor de aproximadamente 1875.

⁴¹ Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 124

Uno de sus primeros grabados es el titulado *El Piojoso*, (Fig.24),1862. Este grabado, desde el punto de vista iconográfico, tiene una clara afinidad con *Hombre tendido en el suelo*⁴², (Fig.25), es como si se tratara de dos acciones del mismo individuo. La primera sería una imagen de miseria mientras que la segunda es una imagen de dolor, es como si la segunda ocurriese a causa de la miseria de la primera. Fortuny ha representado hombres semidesnudos en todas las técnicas. De hecho, este grabado se podría equiparar con la acuarela sobre papel, *Hombre semidesnudo*, (Fig.26), c. 1872-74, aunque en este caso el personaje representado es un anciano. Se debe tener en cuenta que Fortuny estuvo muy interesado en representar ancianos, asunto que también abordó en todas las técnicas.

Además de la posición del anciano y del piojoso, ambas obras están representadas en un escenario que está constituido únicamente por el suelo y la pared. También se ve en el plano del suelo una especie de placas cuadradas. En cuanto a la definición, igualmente hay coincidencias ya que ambas cabezas están más oscurecidas.

Otro tema convergente en la obra de Fortuny es la plasmación de un momento fijo, una instantánea, ocurrida en la calle. Esto ocurre en el grabado *Una calle de Sevilla*, (Fig.27), 1868-1873. En esta obra plasma el momento en que una mujer cubierta con un pañuelo se dirige hacia un hombre estirado en el suelo con una taza en la mano. En el fondo, en la oscuridad, discuten dos hombres. Estos grabados se pueden englobar en un conjunto de grabados de filosofía parecida, *La serenata*, (Fig.28), c. 1863, *Plaza del Triunfo de Sevilla*⁴³, (Fig.29), c. 1873 e *Interior de un patio*⁴⁴, (Fig.30). Un ejemplo en pintura sería el óleo *Salida en procesión, en día de lluvia, de la iglesia de la Santa Cruz en Madrid*, (Fig.31), 1868, donde se representa una escena de la realidad cotidiana y que seguramente Fortuny presencié. Interesado por el momento de la vida urbana, el pintor, recogió estas anécdotas en diferentes soportes y casi siempre de un modo sintético, en forma de apuntes rápidos. No obstante, parece ser que este fue elogiado por la crítica por la brillantez de los tonos y por su ejecución, especialmente por los efectos de la lluvia en el ambiente y el barro del pavimento, aunque algunos censuraron el carácter caricaturesco de algunas figuras.⁴⁵

Si en las estampas comentadas anteriormente, Fortuny, representaba la arquitectura de una forma sintética, en *Tánger*, (Fig.32), 1861, esta domina más que en cualquier otra estampa. Y es una arquitectura que, aunque en ruinas, reconocemos rápidamente como una arquitectura árabe. En otras técnicas también encontramos varias obras de calles y edificios de Tánger, una en concreto *Calle de Tánger*, (Fig.58), 1869, también domina una arquitectura con un arco como en la estampa que nos ocupa. Aunque en el caso de la acuarela las figuras tienen un mayor protagonismo, también quedan como en el grabado disueltas en las obras, desprovistas de identidad. Son personajes anónimos, fuera de algún rasgo que los caracterice más allá de su condición de moros. Esto, como hemos comentado anteriormente, es algo muy común en la obra orientalista de Fortuny.

⁴² El grabado no está datado, el primer tiraje es alrededor de 1875.

⁴³ Este grabado en la colección del MNAC consta con el título arriba referenciado, mientras Rosa Vives, en su obra *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*, lo titula *Escena de calle*. Op cit. Pág. 124.

⁴⁴ De esta obra Rosa Vives únicamente identificó una obra en BNF, con una anotación en el margen superior derecho con el nº 35, algo que coincide con el número total de grabados que ella analiza. A mí me ha sido imposible encontrar una imagen en las diferentes webs que he mirado para poder fecharla aproximadamente. La imagen que adjunto al catálogo es una fotografía de la imagen realizada por Rosa Vives en: Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 191.

⁴⁵ Doñate, Mercè y otros. *Fortuny (1838-1874)*. Op. Cit. Pág. 188.

Otro grabado de Fortuny en el que la arquitectura constituye el principal elemento es *Iglesia de San José en Madrid*, (Fig.34), c. 1874. Es una obra en la que se ve más claramente su identificación con la obra grabada de Goya, no solo en el tema y su enfoque, sino también en el estilo.

En otro orden de ideas, es conocido el gusto de Fortuny por el estudio del natural de animales y parajes. Este sería el caso del aguafuerte *Caballo Marroquí*, (Fig.35), c. 1873-1874, una estampa que a simple vista se podría creer que fue realizado directamente del natural. Lo realiza con unos trazos simples y profundos, únicamente utiliza los necesarios para que la estampa quede bañada de una luz que produce las sombras del suelo y las paredes. La obra parece un apunte del natural, pero no es así, Fortuny realizó un dibujo preparatorio que es idéntico al grabado⁴⁶ incluso en las medidas. Es por tanto un tema que Fortuny estudiará repetidamente y que representará en otros dibujos y pinturas. El caballo recuerda a la tabla comentada anteriormente, *Marroquíes*, realizada en las mismas fechas que el grabado. Otro ejemplo sería la acuarela *Caballos*, (Fig.36), c. 1871 se trata de una obra inacabada, cuyo principal interés es el de representar el patio de la Alhóndiga del Trigo, un edificio de almacenamiento de grano construido en el siglo XVI.

También son conocidas las variaciones sobre un mismo tema en la obra de Fortuny, hay una grabado, *Herrero Marroquí*, (Fig.37), c 1866, que el pintor representó varias veces en pintura. Una de estas pinturas es la que se encuentra en una colección particular de Bilbao fechada alrededor de 1863, tiene la misma composición que el grabado, también presenta la escena inmersa en un denso claroscuro. El óleo, también con el mismo tema y título, (Fig.38), fechado hacia 1870, varía únicamente en que la acción transcurre en un patio al aire libre, y está cálidamente iluminado. Por último, hay una tercera versión, (Fig.39), también de alrededor de 1863 y que ha sido la que menos visibilidad ha tenido de las tres, se corresponde con la que perteneció a un amigo de Fortuny, el pintor Francisco Sans Cabot, (1828-1881) según señaló Santiago Alcolea.⁴⁷

El tema de la herrería es un tema muy representado en los pintores orientalistas, en los que también es frecuente que se omita el elemento tradicional de fuego, las llamas y el fuego candente, como ocurre en estas obras. Es más normal que estos elementos estén representados en obras de autores más coloristas. Lo que hace realmente singular estas obras, dentro de la primera producción orientalista de Fortuny, es el dominio del claroscuro, puesto que en otros trabajos coetáneos todo el protagonismo recae sobre el paisaje y sobre la luz, qué de hecho, se convertirá claramente en el gran descubrimiento del artista durante sus viajes a África. Aquí, sin embargo, la iluminación modela sobre todo las figuras de primer término, tanto de los dos hombres como de las gallinas, que estudió con pormenor en algunos dibujos previos. En las figuras, especialmente en el cuerpo del modelo que está desnudo, Fortuny explora el reflejo de la luz en la piel oscura, lo mismo que haría en obras posteriores como *afilador de sables*, (Fig.40), 1862, donde de nuevo volvió al tema de los árabes o norteafricanos empleados en labores manuales relacionadas con el trabajo de los metales y la forja.

También el retrato tiene su presencia entre los grabados de Fortuny. Obras como *el Diplomático*, (Fig.41), c 1868-1869, o *retrato del pintor Zamacois*, (Fig. 42), 1869, dan

⁴⁶ Caballo marroquí. Lápiz plomo sobre papel verjurado. B. N. Madrid. III. 10. Sobre este dibujo se habla en el capítulo 5 de este trabajo, *El dibujo en relación con la obra pictórica y la obra gráfica de Fortuny*.

⁴⁷ Alcolea Blanch, Santiago. *Fortuny, puntualizaciones al catálogo de una exposición I*. Archivo español de arte, Tomo 63, Nº 249, 1990, págs. 43-58. Consultado en <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea>

fe de ello. En el caso del *Diplomático*, Fortuny lo representa sentado en un sillón estilo Luis XV, con el personaje vestido del mismo estilo rococó del sillón. Se debe tener en cuenta que esta presentación del personaje sentado, de tres cuartos en un sillón sigue los modelos consagrados en el arte del retrato desde el s. XVI. Pero, aunque Fortuny era conocedor de esta tradición con obras como el retrato de *Inocencio X*, (Fig.43), 1650, una copia del cuadro de Velázquez, el personaje de la estampa de Fortuny se aleja de esta tradición, no mira al espectador y esto tiende a alejarlo de la categoría de retrato acercándolo a una representación de género. En pintura encontramos un óleo, *Eclesiástico*, (Fig.44), 1868, que conecta con esta obra en la forma de representación, aunque no en el estilo, ya que en esta obra el retratado si mira al espectador, como manda la tradición. El eclesiástico aparece sentado en una mecedora, cubriéndose con una capa rosácea y vistiendo a la moda dieciochesca. Los especialistas consideran que éste podría ser el retrato que Fortuny realizó al portero del Museo del Prado, don José Mieres Iglesias, siguiendo muy de cerca la obra de Goya. El fondo rojo sobre el que se recorta la figura es absolutamente plano, mostrando cierta influencia de la estampa japonesa al igual que harán los impresionistas. Los rápidos toques de color que organizan la composición también son un recuerdo goyesco.

En lo referente al *retrato del pintor Zamacois*, no he sabido encontrar ningún paralelismo ni en pintura ni en acuarela o dibujo, seguramente porque es un apunte tomado del natural según comenta el barón Davillier. Según él, una noche que Fortuny estaba con Zamacois, comenzó a retratar a este pintor en una tabla de cobre para enseñarle los procedimientos del aguafuerte, y luego lo terminó en unas pocas sesiones⁴⁸. Esto confirmaría que Fortuny trabajaba a veces la plancha directamente del natural, sin dibujo previo. En esta obra, Fortuny, representa a Zamacois sentado a una mesa, apoyando sobre ella los brazos, con las manos enlazadas, y con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Esta postura es característica de toda una serie de retratos contemporáneos a Fortuny.

El tema del paisaje es un tema que Fortuny no representa muy a menudo en grabado. Una de las pocas estampas con este tema es *Barca en la Playa*⁴⁹, (Fig.45), un paisaje marino con una barca en primer término y un velero en la lejanía. El tema corresponde al gusto paisajístico del momento y, fácilmente, se puede emparejar con muchos de los paisajes que Fortuny representó, tanto de la costa africana, como la acuarela *Playa africana*, (Fig.46), c 1867 o de su etapa en Portici, como el óleo *Paisaje Napolitano*, (Fig.47), 1874. Los paisajes que pintó Fortuny no siempre estuvieron protagonizados por el mar, como es el caso de estas tres obras. No será hasta finales del verano de 1874, mientras estaba en Portici, que no pintará lo que puede considerarse una marina, la acuarela *Mar, al fondo el Vesubio*, (Fig.48), 1874. No obstante, aunque no es el principal foco de atracción, el mar está presente en estos paisajes. En el caso del grabado, la presencia humana se hace mínima, como algo que hubiera entrado accidentalmente en el campo de visión. Fortuny elimina la anécdota, nada sucede, un hombre está, y está más bien alejado, como un elemento más del paisaje. En este sentido la obra se debe agrupar con el *Anacoreta*, (Fig.49), 1869, en el que la imagen del cenobita es anecdótica.

En *paisaje Napolitano*, (Fig.47), Fortuny elimina la presencia humana. En el caso de este paisaje el protagonismo lo tienen las rocas desde las que se observa la bahía de Nápoles al fondo y más cerca el entramado de casas de la población de Portici. Fortuny ya había utilizado este recurso compositivo en otros paisajes y en otras épocas; así se ve en *Arena con línea de Montaña, Marruecos*, (Fig.50), c 1860, pintado durante su viaje a Tetuán en

⁴⁸ Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 160

⁴⁹ Sin firma, ni fecha, ni lugar de realización indicados.

1860, o *Marroquíes subiendo a una cumbre*, (Fig.51), realizado hacia 1872, en los que también aparece al fondo una estrecha franja de mar. De la misma forma, resultan similares las líneas compositivas de otros paisajes que no son costeros pero que están protagonizados por un primer plano rocoso que se abren perspectiva a una llanura rematadas por montañas. Por otro lado, también hay que resaltar las rocas como elemento aislado de la naturaleza que atrajeron al artista desde sus inicios, y que las representó a la acuarela, al óleo, así como en varios dibujos. En 1856, por ejemplo, pintó algunos cuadros protagonizados exclusivamente por formaciones rocosas.⁵⁰

Tampoco es muy frecuente la representación del dolor en la obra de Fortuny, el grabado *Hombre tendido en el suelo*⁵¹, (Fig. 25), es el único grabado y quizás una de sus pocas obras donde aparece el pathos. Ciertamente, en sus estampas no hay representaciones de dolor, tampoco de pasión o de gran placer, el tono dominante es de discreción, sin entregarse la descripción de las emociones humanas. Incluso cuando representa la muerte, como en los grabados *Árabe velando el cadáver de su amigo*, (Fig. 1), y *Cabileño muerto*, (Fig. 3), Ambos se pueden emparentar con esta figura tendida en el suelo, la muestra con serena resignación, sin el más mínimo rastro de violencia, eliminando todo aquello que pueda parecer desagradable. En este sentido este *Hombre tendido en el suelo* únicamente se puede comparar con el dibujo de un condenado a galeras. En la estampa se representa un hombre que sufre, un hombre tumbado que se arrastra e intenta incorporarse, apoyándose en su brazo izquierdo, brazo que desaparece como hundido en el suelo, acentuando aún más el dramatismo de la obra. No obstante, la postura de este hombre tendido, la encontramos representada en varias de las figuras de la *Batalla de Tetuán*. Se encuentran dentro de una tradición representativa del hombre yacente o caído luchando por recobrase.

Un grabado que se podría clasificar dentro de temas de corte anecdótico es el *Maestro de ceremonias*⁵², (Fig. 52). Es un tema que podríamos situar con cualquier obra dentro del gusto típico del momento y dentro de las coordenadas de estilo ya vistas en la obra de Fortuny. En esta obra se nota la experiencia del artista en las aulas de dibujo, con los modelos para los que el elemento vertical les servía como apoyo y un alivio al cansancio de la pose. El bastón, también le sirve a Fortuny para jugar con la verticalidad. Presenta la figura humana en posición grácil, casi bailando. Esta es una postura habitual en la obra de Fortuny, muy similar a la que vemos, por ejemplo, en *La Elección de Modelo*, (Fig. 19).

Al igual que con *Croquis*, de este grabado, *Árabes en el Desierto*, (Fig. 53), c 1860-1862, no he podido encontrar una obra igual o incluso un detalle, aunque tengo la certeza de que existe ya que la estampa, recortada por la huella de la plancha y retocada a tinta, tiene todo el aspecto de ser un apunte tomado del natural, tomado en directo sobre la plancha de uno de los asuntos marroquíes que después plasmó en pintura, en acuarela y en dibujo.⁵³

⁵⁰ Véase por ejemplo *Paisaje con segadores en los alrededores de Roma*, Barcelona. antigua colección José Graells, en Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág. 328

⁵¹ Sin firma, ni fecha, ni lugar de realización indicados.

⁵² Sin fechar. Primera tirada, *avant la lettre*, 1875

⁵³ Sobre todo, en la línea de la serie de dibujos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (nº de Inv. 63; 57,68; 65; 58) que captan campamentos y grupos de árabes en el desierto en un momento de descanso. Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op. Cit. Pág. 89.

Por último, encontramos el grabado *Perro durmiendo a lado de una maceta de Flores*⁵⁴, (Fig. 54), Fortuny representa, como su título indica, un perro dormido al lado de una gran maceta de plantas trepadoras. Dibuja una acumulación de follaje que, a medida que se eleva, se transforma en abstractos signos japonizantes, muy parecidos a los de *Botánico*, (Fig. 16), o *Meditación*, (Fig. 27). Sobre el suelo de baldosas, que recuerda al *Piojoso*, (Fig. 24), duerme un perro. De este animal hay un dibujo en el MNAC. La obra se puede relacionar con el cuadro *Jardín de la casa de Fortuny en Granada*, (Fig. 21), 1872 – 1877, en el que Fortuny quiso pintar un perro durmiendo en la sombra, pero no llegó a realizarlo. Años después, seguramente en 1877, Raimundo, que a menudo trabajaba en el invernadero de la casa de Errazu, completaría la pintura. Para ello tuvo muy en cuenta los estudios de perros que había realizado Fortuny y que conservaba su viuda, Cecilia de Madrazo y Garreta, 1846-1932, hermana de Raimundo Madrazo y a la que este incluyó en el cuadro del pintor catalán, a la derecha, en un lugar en el que sólo estaba pintado el seto de boj. Al incluirla, Raimundo hubo de superponer su figura sobre el seto verde que en aquel lugar había pintado Fortuny y cuyo color había trepado en algunas partes. Para dar mayor homogeneidad a la composición, Madrazo modificó también la sombra, que antes no era una franja regular y que ocupa todo el primer plano, en una visión muy atenta al natural.

No es extraña esta intervención de Madrazo en las obras de Fortuny, pues ya lo había hecho, a petición de éste, y precisamente en la casa de Errazu, en su cuadro más famoso, *La vicaría*, donde corrigió los pies de una de las figuras. También en el taller de su padre se producían a menudo estas intervenciones de unos artistas en las obras del otro.

5. El dibujo en relación con la obra pictórica y el grabado,

El conjunto de dibujos de Fortuny alcanza cuotas inusuales ya que asciende a más de 2000 piezas⁵⁵. Además, los dibujos están repartidos por distintas colecciones privadas y públicas. Las más numerosas son las del Museo Nacional de Arte de Cataluña⁵⁶ con casi 1500 piezas, en la que hay pequeños apuntes de gran interés para comprender la forma de trabajo del artista, junto a composiciones más elaboradas. Los dibujos son de diferentes técnicas: aguada, tinta lápiz, lápiz conté, clarión, así como de los temas más diversos: orientales, de la guerra de África, paisajes, vistas callejeras, tipos, teatros, época, historia, toros, religiosos, académicos. Por otro lado, estos estudios fueron realizados en función de distintos objetivos: meros apuntes de algo que le interesaba, para cuadros, para grabados, copias de objetos, retratos, ejercicios académicos, siendo en general apuntes del natural, a partir de los cuales Fortuny trabajaba.

⁵⁴ Esta estampa fue relacionada con la obra de Fortuny por Rosa Vives en Vives i Piqué, Rosa. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op. Cit. Pág. 188. Igual ocurre con el *grabado Interior de un patio*, citado en el mismo libro y página. De ambas únicamente hay una estampa conocida que se encuentra en el MNAC, la primera y en BNP la segunda. Ninguna de las dos tiene fecha o lugar de realización.

⁵⁵ Los dibujos conocidos de Mariano Fortuny Marsal están catalogados en González, C, y Martí, M.: *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona. Colección *Maestros del Arte del s. XIX y XX*. Ediciones Catalanes – Diccionario Rafols, 1989. Vol II, Pág. 96-209. Estos autores agrupan los dibujos por temas y las acuarelas las incluyen en el apartado de pintura.

⁵⁶ La colección de dibujos de Fortuny del MNAC de Barcelona se ha ido formando con distintos ingresos por compra o donación: los de Steve y Nadal en 1907, los de Casellas en 1911, el álbum Bosch-Catarineu en 1950, el legado de Mariano Fortuny Madrazo y finalmente la compra también a Mariano Fortuny Madrazo. Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Madrid. Editorial Electa España, 1994. Pag.222.

Fortuny solía plasmar las primeras ideas en varios dibujos, cada vez más elaborados, y en función de ellos hacía composiciones complejas en el taller como cuadros, grabados, acuarelas, a veces con diversas versiones del mismo tema. En otras ocasiones, un motivo o un personaje dibujado era empleado en obras diferentes o en la misma en distinto medio plástico.

En lo referente a las conexiones entre estos y su obra pictórica y grabada, debemos comentar que todo grabado necesita de una serie de dibujos previos en los que organizar la composición, así como los trazos a grabar. Los dibujos preparatorios pueden tener diferentes niveles de elaboración hasta llegar al que será calcado o traspasado a la plancha. Los estudios previos a los grabados los realizaba, en general, en lápiz negro, aunque hay algunas aguadas y otros realizados con carboncillos o lápiz conté.

Los dibujos preparatorios están bastante elaborados en un estado de ejecución ya muy cercano a la estampa, casi del mismo tamaño pero invertido (*La Victoria* c. 1869, *Árabe sentado* c. 1862, *Mendigo* c.1862) o en el mismo sentido que el grabado, lo que se supone que se dibujaron a la inversa sobre la plancha (*Caballos de Marruecos* c. 1871, *el Idilio* c. 1865). En algunos de estos dibujos la composición está perfectamente acabada, incluso las zonas en sombra que luego estarán en el grabado (*Árabe sentado*, *Mendigo*, *Caballo de Marruecos*).

Entre los apuntes tomados en África encontramos el dibujo de *Árabe a caballo visto de espaldas*, (Fig. 55), entre 1860 y 1862, un estudio realizado para el grabado *Guarda de Kasbah* de Tetuán, (Fig. 6), y para el cuadro la Batalla de Tetuán, (Fig. 66.1). No es un dibujo preparatorio ya que no coincide ni en el tamaño, ni en la postura. Está relacionado con otro dibujo, *Guarida árabe*, (Fig. 56), entre 1860-1862, que es un estudio para el personaje de la izquierda del grabado. El árabe de espaldas a caballo aparece también en dos estudios del MNAC. En lo referente a *Guardia Árabe*, (Fig. 56), también aparece en la acuarela, *Calle de Tánger*, (Fig. 58), 1869, aparece montado a caballo a la izquierda de la composición, en el mismo sentido que esta el dibujo.

Árabe sentado, (Fig. 55), entre 1860 y 1862, este dibujo es un estudio para los grabados *árabe sentado*, (Fig. 8) y *marroquí sentado*, (Fig. 6), aunque también está relacionado con el grabado *Guardia de la Kasbah de Tetuán*, (Fig. 6). En esta obra Fortuny muestra habilidad en la utilización del lápiz, logrando un gran personaje sentado a la forma típica árabe.

Mendigo, (Fig. 69), c. 1862, dibujo preparatorio para el grabado del mismo título, aunque invertido respecto a este. Es un estudio tomado del natural en Marruecos, probablemente, en el viaje de 1862 realizado ya en tiempos de paz y en el que el artista se dedicó a captar tipos populares.

El dibujo de *Meo Pataca*, (Fig. 59), c. 1869, se puede relacionar con *Serenata*, (Fig. 28), aunque no es exactamente un dibujo preparatorio para el grabado. *Meo Pataca* está invertido respecto a este y con una postura más frontal. La mano derecha no sujeta la espada que en este caso cuelga de la cintura y además está vestido con pantalón largo. De este personaje Fortuny también realiza diferentes dibujos, en algunos aparece acompañado por Calfurnia.

Tetuán (Arco de Herradura) (Fig. 61), c 1860, es otro dibujo preparatorio, en este caso para el grabado de Tánger, (Fig. 32), es de mayor tamaño que la estampa. Fortuny le dio

al grabado el nombre de Tánger, aunque no hay duda de que se trata de Tetuán ya que lo pone en una inscripción que está realizada por la mano del artista.⁵⁷

Entre los estudios preparatorios para los grabados encontramos diferentes representaciones de animales, entre ellos los caballos. Hay un dibujo titulado *Caballo de Marruecos*, (Fig. 62), hacia 1860-62, que es, evidentemente, el dibujo preparatorio para el grabado del mismo tema, (Fig. 35). Es un estudio muy detallado. Rosa Vives fecha el grabado entre 1873 y 1874, ya que hay una prueba estampada en el verso de un ejemplar del retrato de Velázquez de 1873.⁵⁸ Otro ejemplo de caballos sería el dibujo titulado *caballos*, (Fig. 63), realizado entre 1860 y 1862 o *Caballo Marroquí*, (Fig. 64) parece un apunte tomado del natural durante una de sus estancias en Marruecos. Este último, lo vemos nuevamente en el grabado de mismo nombre, (Fig. 35), en el MNAC se conserva el calco del dibujo. En general, Fortuny, siempre representan a los caballos de perfil.

Por último, dentro de este grupo encontramos el dibujo *apuntes de figuras para interior de una Iglesia*, (Fig. 65), 1866 y 1870. Podría ser un estudio para el grabado *Iglesia de San José de Madrid*, (Fig. 34), c. 1874. Así mismo, hay varios dibujos de árabes agachados, (Fig. 65-66), realizados alrededor de 1862, son dibujos para el grabado. (Fig. 35) y los dos cuadros de *Herrero Marroquí*, (Fig. 38 y 39), es posible que fueran realizados del natural durante su segundo viaje a Marruecos en 1862, son estudios muy elaborados del mismo personaje, que mantienen una postura determinada, aunque algo diferente. En todo caso los dibujos son anteriores a los cuadros datados en 1863.

Un grupo en el que podemos unir los dibujos de Fortuny con su equivalente en pintura o acuarela, son los de tema africano. Fortuny realizó dibujos sobre este tema durante los tres viajes que realizó al continente africano. Dichos dibujos están realizados, generalmente, a lápiz negro o a lápiz conté. La mayoría de los dibujos sobre las batallas son de carácter documental, Fortuny hizo anotaciones sobre lugares, hechos y fechas. A través de estos dibujos se sabe que presenció combates como el de Samsa, asistió a la entrevista entre el príncipe Muley el Abbas y el general O'Donell, en un intento por llegar a un acuerdo por la paz y estuvo presente en la batalla de Wad-Ras del 23 de marzo, y que supuso el final de la guerra de África⁵⁹. Todos estos apuntes de la guerra son rápidos y ligeros, muestran generalmente los cuerpos del ejército, de los soldados, aislados o en grupos y reflejan el impacto que le causó a Fortuny la visión de los muertos y heridos de la batalla.

En estos dibujos africanos también reflejó los paisajes, la panorámica de las ciudades y las arquitecturas de la misma. Hay paisajes en los que representa el desierto o zonas montañosas. Otros representan edificios, las fortificaciones de Tetuán o de Tánger, así como arquitecturas en derribo o muros tras lo que asoma la vegetación, o incluso únicamente la vegetación. Estas vistas tienen fuertes contrastes lumínicos creados con sombreados a lápiz o toques de clarión.

Fortuny también quedó impactado por las costumbres populares árabes y esto lo vemos reflejado en su obra. En los bailes, en el trabajo de los artesanos, en los trajes, los gestos, posturas y movimientos de los personajes que encontraba por las calles de Marruecos. En este conjunto de dibujos están representados marroquíes con trajes típicos en distintas posturas, personajes judíos, danzas tradicionales, tipos con espingardas, la religiosidad

⁵⁷ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. OP. Cit. Pag.234

¹ Ibidem Pag.234.

⁵⁹Ibidem pág.236.

del pueblo árabe y estudios de recreación de personajes que luego utilizaría en los cuadros de historia de la Granada nazarí.

Entre los dibujos de animales realizados en África predominan los de camellos, (Fig. 78 y 81), que se convirtieron en el motivo principal de varias obras y en otras aparecen formando parte de las caravanas, incluidos en paisajes o rodeados de personajes descansando. Fortuny debió considerar exóticos a estos animales ya que los plasmó en numerosos dibujos, acuarelas y cuadros, referentes a temas africanos como la *Batalla de Tetuán*, (Fig. 66.1) o el *Camellero*, (Fig. 82).

Fortuny, también introdujo las gallinas, (Fig. 92), como parte de la ambientación en varios de sus mejores composiciones, entre ellas *Herrador marroquí*, (Figs. 37, 38 y 39). *Almuerzo en la Alhambra*, (Fig. 93), 1872 o *Un patio, Granada*, (Fig.91), 1873. Seguramente lo hizo para crear una textura más rica por su capacidad para dinamizar y aligerar la composición, por su colorido y también por su viveza. Estas obras son testimonio del interés concreto que tenía por captar los movimientos de estos animales y la diversidad de sus perfiles, que fueron estudiados por Fortuny con una amplia libertad creativa que revela, al mismo tiempo, la importancia que le otorgaba a la plasmación fiel de estos animales. Un gran número de apuntes sobre papel de gallinas se encuentra en el MNAC. Por otro lado, estos dibujos pueden relacionarse con algunos estudios de obras de Hokusai, (1760-1849), que también realizó sobre el papel⁶⁰, reflejos muchas veces de vistas naturalmente desordenadas y tomadas desde una perspectiva privada, tan definitorias de las manifestaciones artísticas orientales que tanto interesaron a Fortuny.

Aparte de los cuadros de la guerra de África, la producción pictórica de tema árabe es principalmente de tipo costumbrista y Fortuny refleja, lo mismo que en los dibujos, los tipos la luz, el color del paisaje, las arquitecturas, las fiestas y espectáculos. Todos estos cuadros fueron realizados en su estudio a partir de sus apuntes y bocetos tomados en Marruecos.

El tema del paisaje montaños es corriente en la obra del artista. Lo vemos en obras como *La batalla de Wad-Rass*, (Fig. 66.2), 1860 – 1861, *Marroquíes subiendo a una cumbre*, (Fig. 51), hacia 1872 o *Árabes caminando bajo la tormenta*, (Fig. 63.1), entre 1862-1864. Esto ocurre con *Campo de batalla*, (Fig. 67), c. 1860, un estudio realizado para *La batalla de Wad-ras*, (Fig. 66.2), pero que perfectamente podría haber servido para *La Batalla de Tetuán*, (Fig. 66.1). *Peluquero, árabe, caballo muerto*, (Fig. 68), ca. 1860, estudio de figuras para las mismas obras. Para *la Batalla de Tetuán*, (Fig. 66.1) encontramos estudios como *Cazadores*, (Fig. 69), entre 1860-1862, es un estudio de soldados del cuerpo de cazadores,⁶¹ otra coincidencia que encontramos en el mismo cuadro es el dibujo *Soldados españoles*, (Fig.70), c.1860-1862. En el MNAC, encontramos el dibujo *Marroquí herido*, (Fig. 71), c 1860-1862, reproducido exactamente en *La Batalla de Tetuán*, (Fig. 66.1).

Tribunal de la Alhambra, (Fig.77), 1871, ha sido una de las obras que ha gozado de mayor y mejor fortuna crítica dentro del catálogo de Fortuny, como demuestran las numerosas reproducciones grabadas y fotográficas a través de las que se difundió tras la muerte del

⁶⁰ R. Vives i Pique. *Fortuny, grabador. Estudio Crítico y catálogo razonado*. Op cit. Pág. 23-34.

⁶¹ Tropas de infantería ligera, caracterizados por su capacidad de movimiento, especial instrucción y conocimiento del terreno. Muchos de los voluntarios catalanes que sirvieron como voluntarios en esta guerra fueron integrados en este cuerpo. Panera Martínez, Pedro. *Endavant, catalans!: Voluntarios de Cataluña para la guerra de África (1859-1860)*. En: <http://www.guerracoloniales.es/medias/files/1.5.-endavant-catalans-voluntarios-de-cataluna-para-la-guerra-de-africa-1859-1860--1>

artista. La realización de esta pintura conllevó un arduo trabajo previo. En un dibujo de 1871 (Fig. 75) aparecen dos escenas relacionadas directamente con el cuadro. En el anverso se representa la taza, el personaje en cuclillas y otro más de pie, pero vestido con pantalón. Dado el tipo de trazo es posible que fuera realizado mediante una simple transposición del contorno de una fotografía,⁶² lo mismo que sucede en otra obra realizada sobre en papel, también de 1871 y conservada asimismo en el MNAC, a su vez realizada en papel de calco, (Fig.76), y que sirvió también para esta pintura. En la otra cara de este dibujo, estudia la disposición de otras figuras presentes en el cuadro, pero ya de una forma más próxima a este, pues apenas aparecen los dos condenados en el suelo y otros personajes que pasarían después al lienzo. En varios dibujos repitió el personaje en cuclillas, ya fuera éste un verdugo o un simple centinela. Este también aparece en una pequeña tabla al óleo, la más próxima a la figura final, aunque solo en esta última lleva las armas a su espalda. Por otro lado, el artista planteó diferentes opciones para incluir el cepo (Fig. 73), así como el *Tribunal* al fondo. Respecto a los presos, la posición del que aparece a la derecha fue estudiada al menos en dos dibujos, si bien, solo en uno de ellos la figura se incluye en este marco arquitectónico.

Entre los dibujos de Fortuny encontramos los de camellos, la mayoría tomados del natural y realizados durante su segundo viaje a Marruecos. aunque su motivación seguía siendo la realización del cuadro *La Batalla de Tetuán*, (Fig. 66.1), comprometido con la Diputación de Barcelona. Este viaje tuvo un carácter más etnográfico que histórico, ya que la guerra había terminado. La ciudad de Tánger fue la que más le interesó pictóricamente y en ella captó muchas escenas de la vida cotidiana entre las que encontraba muy presente la actividad comercial. En ese contexto encuadra la representación de obras como *Camellos Reposando, Tánger*, (Fig. 82), 1865, donde algunos camellos, desprovistos de sus cargas, descansan bajo la tutela de un camellero. Otra obra realizada durante esta época es la de *Tánger*, (Fig. 83), hacia 1865.

En ambas obras, la atención se centra en las figuras de los camellos dibujados en diferentes posturas. Está tan estudiada su anatomía, sobre todo la cabeza, que se podría decir que su interés corresponde a un interés meramente zoológico si no fuera porque la incidencia de la luz del mediodía sobre las pieles de los animales, algo que ofrece un juego pictórico al que difícilmente un pintor como Fortuny podría sustraerse. Se conocen numerosos estudios⁶³ a lápiz y en color de las figuras de estos animales, por lo que no cabe duda de que captaron la atención del pintor no solo por su interés meramente pictórico, sino también por la posibilidad que le ofrecían de recrear ese ambiente exótico tan demandado por los compradores de la época. Fortuny los dibuja levantados, acostados, en marcha, con figuras humanas, cargados, en reposo. Hace también numerosos dibujos individuales de sus cabezas o de sus cuartos traseros.

Los perros (Figs. 84, 85 y 86), también son muy característicos en los dibujos de Fortuny. Estos animales aparecen en diferentes cuadros y acuarelas como, *El Vendedor de Tapices*, (Fig. 87), 1870, *Amigos Fieles*, (Fig. 88), c. 1868, e *Interior con figuras*, (Fig. 89), 1871.

⁶² La transposición de fotografía se repite en otros dibujos, de los que sí se ha identificado el positivo fotográfico a partir del cual se realizaron estos: patio de la alberca e Interior del patio de la casa del Chapiz. Barcelona. MNAC núms. 105204-DGA y 123441-D. Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Pág. 268.

⁶³ Figs. 77,80 y 81.

Otro grupo de dibujos son los que Rosa Vives califica como *Tipos*⁶⁴. Casi todos ellos representan personajes populares que Fortuny dibujó durante su estancia en Andalucía. La mayoría son apuntes ligeros de figuras pequeñas, a veces sin relación entre sí.

Fortuny siempre estuvo interesado por los tipos característicos de las ciudades en que vivía, entre los que se encontraban los gitanos. Algunos como Mariano Fernández Heredia⁶⁵ se convirtieron en sus modelos, pero la más conocida de todas fue Carmen Bastián,⁶⁶ una joven que casi se instaló en su casa y que posó para diferentes cuadros. Otros tipos que Fortuny encontró en Granada son las lavanderas, mujeres con niños en brazos que luego llevó a sus cuadros, como el *Ayuntamiento viejo de Granada*, (Fig. 96), los campesinos con su ropa típica o realizando labores agrícolas, individuos durmiendo o personajes marginales que luego serán traspasados a sus obras. Otros tipos reflejados en los dibujos parecen más cercanos a las figuras de casacón, vestidos con trajes del siglo XVIII, situados junto a una carroza o embozados con capa y sombrero.

Dentro de esta asociación de dibujos encontramos *Estudios de figuras y elementos arquitectónico*, (Fig. 93), Fortuny representó un fragmento arquitectónico y figuras aisladas, realizadas con trazos finos de pluma dispuestos en paralelo.

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 uno de ellos aparece un dibujo, (Fig. 94) de la figura para *Ayuntamiento Viejo de Granada*, (Fig. 96), 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.

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 inserto en un fondo más trabajado. Existe otro croquis para el cuadro en el MNAC, 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 de calle*, (Fig. 29). En el lado inferior hay un entablamento y un pilar que se corresponden con una parte del pórtico del Colegio de San Fernando, edificio situado a la izquierda del cuadro *Ayuntamiento Viejo de Granada*, (Fig. 96). Un estudio para el grupo escultórico de la fachada de este mismo edificio aparece en el *álbum de Granada*, 1870. 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.

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*, (Fig. 96), no incluido finalmente. Este personaje femenino está emparentado con la mujer que aparece en el cuadro *Los Memorialistas*, (Fig. 99) c. 1874. La encontramos de pie junto a un grupo de hombres sentados en una mesa, aunque la postura es diferente. También se

⁶⁴ Cuenca, M. L. y Vives, R.: Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados. OP. Cit. Pág. 247.

⁶⁵ González, Carlos y Martí, Montserrat: *Mariano Fortuny Marsal*, Vol. I: Barcelona: Diccionari Ràfols, 1989. Págs. 83-85.

⁶⁶ Carol Geronès, Lúdia. *Fortuny y el imaginario Fortuny*.

En <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-435-6/978-88-6969-435-6-ch-04.pdf>

pueden relacionar estas mujeres populares con las de la estampa *Interior de un patio*, (Fig. 30). 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, (Fig. 95), 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 dibujo titulado *Estudio de tipos populares*, (Fig.94) se aprecia la figura de una mujer en la parte superior izquierda que está en relación con la que aparece de espaldas en los dibujos de la Biblioteca Nacional y que contiene un estudio de figura para el *Ayuntamiento viejo de Granada* y a su vez también tiene relación con otros apuntes de mujeres vestidas de forma similar que hay en él 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 y varios apuntes del mismo hombre en distintas posturas.

En cuanto a dibujos preparatorios del edificio, quisiera destacar principalmente dos: el primero titulado *Estructura arquitectónica y tipos populares*, (Fig. 94), 1870. 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, lo que hace pensar que debió ser un estudio de figura para este cuadro no incluido finalmente.

El segundo apunte, *Estudio para el Ayuntamiento Viejo de Granada*, (Fig. 96) 1870, 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 yacente, está inserto en una estructura, que rematada por un tejadillo y flanqueada por dos faroles, se resuelve con trazos finos y paralelos. J. Ciervo⁶⁷, reproduce un boceto del cuadro en el que todavía no están incluidos los personajes que llenan la plaza, pero si 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.

Entre los dibujos de figuras también encontramos una serie de estudios para la obra *La Elección de la Modelo*, (Fig. 19), 1868-1874. Se conservan algunos dibujos preparatorios para el desnudo femenino, en los que se percibe ya el claro interés realista de Fortuny para transmitirlos fielmente a la compleja composición, así como las dudas sobre la pose que debía adaptar.

Fortuny realizó, a lo largo de su vida, numerosos dibujos en los que plasmaba vistas tanto paisajísticas como urbanas. Son conocidos los paisajes de su primera época, realizados durante su periodo de formación en Barcelona, y los estudios de lugares italianos, sobre

⁶⁷Ciervo, Joaquín. *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, Editorial y Librería de Arte M. Bayes, s.f. 1921.

todo de Roma, donde residió largas temporadas. En todas las ciudades que visitaba, Fortuny, tomaba apuntes de los edificios monumentales y perspectivas urbanas que le atraían, pero es en Granada donde hizo más dibujos de vistas callejeras, en la actualidad conservados en diversas instituciones. el grupo más numeroso está en el MNAC, aunque también hay en el Museo del Louvre y en la Biblioteca Nacional. Fortuny también dibujó paisajes y algunos edificios en Portici en el último año de su vida.

Una calle de Albarracín, Granada, (Fig. 100), 1871-72. Este dibujo, realizado en la hoja de un cuadernillo, muestra el interés de Fortuny por las arquitecturas y las intrincadas callejuelas de Granada. La vista está tomada de arriba abajo, con un primer plano apenas esbozado a lápiz y un fondo más detallado a tinta en el que se incide sobre los elementos arquitectónicos más destacados, como el enrejado de la primera ventana, la inclinación del pavimento de piedras que encauza el agua o el chaflán de la casa del fondo fuertemente iluminado por el sol, y que deja entrever un arco de herradura en el portón de entrada. En este mismo escenario dibujó Fortuny otra vista, (Fig. 101), en este caso más próxima a las edificaciones y con mayor interés en el juego de luces y sombras que ofrecen los elementos decorativos de las fachadas y el empedrado, sobre el que, además incluyó la figura de una mujer envuelta en una amplia toquilla.

Si bien, no he encontrado exactamente la obra para la que realizó estos estudios sí que hay numerosos ejemplos de pinturas en el que se muestra el interés de Fortuny por los paisajes con vistas urbanas. Las estrechas callejuelas fueron escenarios reales de muchas de sus pinturas, protagonizadas también por la propia arquitectura de la zona y sus elementos más distintivos. La obra *Paisaje de Granada*, (Fig. 102), hacia 1871-72, es un ejemplo del interés del artista por estos paisajes con vistas urbanas. Las estrechas callejuelas de sus pinturas, protagonizadas también por la propia arquitectura de la zona y sus elementos más distintivos. En este caso, además del primer plano inacabado, lo que más llama la atención es la franja vertical oscura que representa el suelo del callejón, por el que corría un reguero de agua.

El artista pintó muchos otros paisajes, como la acuarela titulada *La carrera del Darro*, (Fig. 103), 1873. que también recoge una vista urbana de un barrio de Granada. La fotografía de un dibujo (Fig. 106), en paradero desconocido, que se conserva en el Museo Fortuny de Venecia⁶⁸, nos ofrece un escenario semejante con el callejón y las casas que se pierden en la lejanía. En ella se vislumbra una cerca con varios pilares que configuran una especie de terraza, al fondo, un cerro que cierra la composición. Aunque el dibujo fotografiado tiene un encuadre horizontal, se muestra igualmente un primer plano muy amplio y vacío como en el cuadro de *Paisaje de Granada*, (Fig. 102), este tipo de composición era frecuente en Fortuny, y la vemos en obras como *Un patio de Granada*, (Fig. 91) o *Almuerzo en el patio del viejo convento*, (Fig. 106), ca. 1872, realizados también en esta época.

A Fortuny le interesó el mundo del teatro y de la música y prueba de ello es un dibujo de 1855 de un palco del Teatro Principal de Reus en el que, además de representar a diversos personajes, se autorretrata.⁶⁹ Aparte de este dibujo de primera época, se conservan otros de temas teatrales en el MNAC de Barcelona, en el Museo del Louvre y en la Biblioteca Nacional de España. Fruto de esta afición por este tipo de espectáculos, Fortuny, plasma en sus dibujos los escenarios, los actores, el público, así como la arquitectura interior de los teatros.

⁶⁸ Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág.262.

⁶⁹ Carbonell, Jordi A. *Marià Fortuny. Dibuixos i Gravats al Museu* Op. Cit. Pág. 98.

En pintura Fortuny también le hace un homenaje al teatro y a la música en particular. Esto lo vemos, por ejemplo, en la obra *Fantasia sobre Fausto*, (Fig. 107), 1866. El cuadro rememora la interpretación que Juan Bautista Pujol (1835-1898) hizo de su *Gran fantasía para piano* basada en motivos de la ópera *Fausto* de Charles Gounod, en el estudio del pintor Francisco Sans y Cabot (1838-1881).

Fortuny llevó a cabo in situ estudios del piano y del compositor, que aparecía en la misma actitud que en el óleo y ante su instrumento, (Fig.107), un piano de cola en madera de color caoba que contaba con pedalero de lira, patas acanaladas y ruedas. Sanpere y Miquel, amigo de Pujol, señaló que la interpretación se desarrolló en la vivienda del músico, pero Ricardo de Madrazo indicó en sus memorias que el cuadro había sido pintado en el estudio de Sans Cabot, en el que Fortuny expuso sus obras al llegar a Madrid y donde también tenían lugar veladas musicales. El mismo Sans Cabot publicaría tiempo después un artículo en el que elogiaba cómo Fortuny había reproducido con *maravillosa exactitud* hasta los mínimos detalles de su estudio. Textualmente, dijo: *Hay tal verdad en todo que parece estarse viendo el natural, disminuido por un espejo cóncavo.*⁷⁰

Sabemos que Fortuny se había sentido atraído por Fausto antes. En su etapa romana había pintado *Margarita ante el espejo*: aquí la imaginación le llevó a trazar el cuarteto del acto III, escena VIII de la ópera, que se desarrolla en el jardín de la casa de Margarita⁷¹. La suavidad del color de los vestidos de ella y de Fausto, y también la del fondo iluminado, contrastan con los tonos oscuros de Marta y Mefistófeles, cuyas figuras las plasmó con ejecución desenvuelta, como si el mismo pincel dibujase los vuelos del vestido de Marta y de la capa de Mefistófeles. Él, por su gestualidad teatral, domina la escena y su indumentaria es muy fiel al texto de Goethe: *En facha de noble caballero, con traje rojo, guarnecido de oro el capotillo de recia seda, mi pluma de gallo en el chambergo y mi largo y estoque al cinto.*⁷²

Fortuny ya se había acercado también a este personaje en anteriores ocasiones y tiene alguna relación con las ilustraciones realizadas por Gustave Doré (1832-1833) para la novela de Gautier *Le capitaine Fracasse*.⁷³

La incorporación de un búho o mochuelo blanco volando bajo, subraya la irrealidad de la escena, con una cierta sugestión maligna. Por la separación entre lo real y lo imaginario y la presencia de los búhos, de esta pintura de Fortuny, recuerda al *Capricho 43*, c. 1799, de Goya (1746-1828), el artista al que ese autor más estimaba y estudiaba, a través de copias.

Un grupo de dibujos diferente a los ya comentados sería el de *objetos*, y aquí nuevamente encontramos coincidencias con el resto de su obra artística. Este grupo está formado por dibujos en los que Fortuny insiste en el estudio de luces y sombras, en la incidencia de luz sobre las formas y su modelado. Algunos de ellos son ejercicios académicos de objetos aislados, no encajados en una composición más compleja como *Rincón de estudio estufa*

⁷⁰ F. Sans. *Un boceto de Fortuny*. *El Arte. Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes*. Año I, nº 12 (23 de diciembre de 1866), págs. 1-2. En Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Op. Cit. pág. 142.

⁷¹ *Fantasia sobre Fausto: los sonidos de Fortuny* <https://masdearte.com/especiales/fantasia-sobre-fausto-los-sonidos-de-fortuny/>

⁷² Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág.143.

⁷³ Fortuny poseyó una edición de la obra, según consta en el inventario de sus bienes. es posible que fuera la edición parisina de 1866, ilustrada con dibujos de Doré. Navarro, Carlos G. *Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma*. *Locus Amoenus* 9, 2007-2008 319-349. <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v9-navarro>

y olla, (Fig. 108), entre 1860 y 1874. Fortuny utilizó la práctica del dibujo como ejercicio de aprendizaje y durante muchos años fue a dibujar a la *Accademia Giggi* de Roma.

También de este grupo son los estudios parciales de detalle para elementos de composiciones a la acuarela: como las *celosías*, (Fig. 109), entre 1869 y 1870, para el *Vendedor de tapices* (Fig. 88) y el *estudio de los clavos de una puerta*, (Fig. 110), c. 1866, para la *Puerta de Toledo*, (Fig. 110), 1867. La academia de la *Botija*, (Fig. 111), c. 1867, también fue utilizada para una acuarela: *Campesina italiana*, (Fig. 112). 1867.

Dentro de este grupo incluyó todos los dibujos que realizó para *La vicaría*, (Fig. 189). El caudal de dibujos preparatorios para el cuadro es muy amplio y refleja la minuciosidad con que Fortuny elaboró esta pintura, a la que se entregó con una dedicación de la que son testimonio las cartas familiares que dan cuenta de sus progresos⁷⁴ y los dibujos en los que Ricardo Madrazo lo retrata descansando de la extenuante tarea de ejecución del nuevo cuadro.⁷⁵

Del largo proceso artístico que le llevó varios meses y que debió implicar también el estudio de las antigüedades que quería reflejar, han quedado muchos rastros que relatan la exigente concepción de cada detalle. Por ejemplo, la pieza de madera metalizada que representa una quimera fue realizada en cera por el artista, luego reproducida en madera por un carpintero y, por último, metalizada de nuevo por el propio Fortuny⁷⁶, pero la pieza terminada fue todavía objeto de diversos apuntes y estudios que transformaron su apariencia hasta el resultado final, que es ligeramente diferente.⁷⁷ Esta pieza es quizás la muestra más evidente de la plasticidad con la que Fortuny trataba las antigüedades que reflejaba en sus obras, que modificaba hasta hacerlos encajar exactamente. Del brasero de bronce cincelado, (Fig. 112), que aparece en el primer término también realizó varios estudios significativos que lo pormenorizan, así como de la rejería protagonista del fondo, una pieza churrigueresca inspirada en la de la catedral de Granada⁷⁸, o de los muebles, como el asiento de primer término a la izquierda, estudiado en la misma posición en la que se representa en el cuadro⁷⁹.

Por otro lado, es conocida la devoción que sentía Fortuny por los tapices y alfombras, algo que puede relacionarse con las alfombras y tapices que coleccionaba el pintor y que están descritas en el inventario de su testamentaria. Pero desde luego, el mayor testimonio se encuentra entre sus dibujos, en los que apunta esquemas decorativos y dibuja algunas alfombras de gran calidad. Un ejemplo de este afán por analizarlas y dibujar es el *Estudio de alfombra de las Alpujarras*, (Fig. 113) entre 1869 y 1870, conservado en la Fundación Gala-Salvador Dalí, al que pueden sumarse otros más como el del MNAC, *Croquis de tapices*, (Fig. 114), hacia 1870-1872. En la acuarela *El vendedor de tapices*, (Fig. 88),

⁷⁴ Carta de Ricardo a Federico Madrazo fechada el 4 de marzo de 1869; carta de Ricardo Federico Madrazo fechada después del 17 de marzo de 1869; y carta de Cecilia a Federico fecha del 21 de abril de 1869. Citadas en: Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág.262.

⁷⁵ En el Museo Fortuny de Venecia se conservan 3 fotografías que reproducen varios dibujos de Ricardo de Madrazo anotados por él que muestran al maestro descansando durante la ejecución de este cuadro. El más significativo es el nº 4092, pero véanse también el nº 4008 y el nº 4467.

⁷⁶ Mestres, A. *La Vicaría de Fortuny notas históricas*. Barcelona. Academia Provincial de Bellas Artes, 1927

⁷⁷ Uno está fotografiado en Venecia, Museo Fortuny núm. 4071, otro con las piernas del torero que aparece en el primer término a la derecha, fue publicado en el libro anteriormente citado, lámina IX, y el tercero se encuentra en el Museo de Reus, Inv. nº 80

⁷⁸ Barón, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Op cit. Pág.203.

⁷⁹ González, C, y Martí, M.: *Mariano Fortuny Marsal. Barcelona*. Colección Maestros del Arte del s. XIX y XX. Op. Cit. Vol II. Págs. 176-179

Fortuny dio a estos tejidos un gran tratamiento descriptivo de modo que se puede identificar los patrones de todos ellos, eligió aquellos que incrementaban la suntuosidad de las texturas, que tan bien conocía. Lo mismo sucede con un dibujo preparatorio que encontramos en la Biblioteca Nacional de una *celosía*, entre 1869 y 1870, que es quizás el más destacado de todo el conjunto de trabajos previos que se conocen, hasta ahora, para esta acuarela.

Entre los dibujos de Fortuny encontramos unas composiciones que representan escenas con figuras y objetos vinculados e incluidos en un ambiente. Estos estudios tratan un asunto, a veces sin importancia, como personajes con paraguas en un día de lluvia, (Fig. 115), o una figura paseando desnuda por un bosque. También tiene composiciones de interior, con dibujos de que muestran una sala de la Academia de San Fernando⁸⁰ con un visitante contemplando los cuadros, el refectorio de un convento con la congregación distribuida alrededor de las mesas, o la intimidad de una casa granadina en la que Fortuny representa un patio interior y esboza unos personajes. Dentro de este grupo hay un dibujo que está cercano a las pinturas de casacón, personajes vestidos a la moda del siglo XVIII que están jugando a las cartas alrededor de una mesa.

Uno de estos dibujos se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y representa una escena callejera en un día de lluvia, (Fig. 115). Las figuras, esbozos de los que tan solo se identifican los paraguas, están realizadas con manchones, más oscuros que el fondo no homogéneo, y contrastadas con un foco de luz que viene de la derecha, para lo que Fortuny aprovecha el blanco del papel. La composición está elaborada con pocas pinceladas, con un estilo más libre y moderado de manchas poco definidas que lo alejan de sus obras absolutamente detalladas y minuciosas.

Por otra parte, este no es un tema nuevo en la trayectoria de Fortuny que ya en otras ocasiones había tratado los ambientes lluviosos plagados de figuras con paraguas tanto en pintura como en dibujos, como es el caso de *Procesión sorprendida por la lluvia*, (Fig.31).

Otro género dentro de los dibujos serían los retratos, algunos de personajes anónimos o personajes conocidos, pero que no se saben sus nombres. Otros parecen retratos de espectadores de funciones teatrales o musicales a las que el artista era tan aficionado. Estos personajes mantienen una actitud relajada y contemplativa.

Dentro de este grupo de retratos encontramos los de la señora Agrasot y los de Cecilia Madrazo, realizados durante las últimas vacaciones de Fortuny en Portici. Durante esta época, Fortuny, aprovechó su entorno más cercano para pintar para sí mismo, libre de las exigencias que el comercio del arte le imponía y dispuesto a estudiar nuevas vías en su pintura. Pinta al aire libre, desde su casa, el cuadro *Playa de Portici*, 1874 en el que juega un papel importante el estudio de los efectos del sol.

Junto al matrimonio Fortuny se encontraba Emma Zaragoza y su esposo el pintor Joaquín Agrasot. Fortuny representó a Emma y a Cecilia de diferentes formas, bordando (Fig. 116), y haciendo ganchillo o calceta en una serie de imágenes enternecedoras tomadas a la entrada de la Villa Arata. Estos dibujos forman parte de dos retratos a la acuarela que Fortuny realizó de ambas mujeres, individualizándolos luego con motivos y escenarios diferentes.

⁸⁰ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Op. Cit. Pág. 252.

Durante esta estancia en Portici, Fortuny, pintó también a su esposa *Cecilia Madrazo*, (Fig. 117), 1874, en una obra de carácter más intimista, tomada en un escenario semejante, pero con un punto de vista más alejado, se podría decir que es una escena de la vida cotidiana. Estos retratos están emparentados con las figuras femeninas que encontramos en la composición *Playa de Portici*, (Fig. 118), 1874, aunque no se puede asegurar que sean estudios preparatorios para el cuadro, sino únicamente otra forma de retratar a estas mujeres.

También es probable que quisiera tantear la inclusión de Emma o de la figura de la madre cosiendo en *Los hijos del pintor en el salón japonés*, (Fig.119), ya que existe un dibujo en el que *Emma Zaragoza*, (Fig. 120), 1874, aparece cosiendo o bordando y sentada sobre el mismo diván en el que luego situaría la figura de sus hijos. Para esta obra también realizó diferentes retratos de sus hijos, todos en diferentes posturas.

Fortuny, estaba familiarizado con el dibujo de niños y adolescentes desnudos, desde su época de aprendizaje en la Academia. En Portici, la asidua visita a la playa, con niños en movimiento, (Fig. 121), al aire libre, le proporcionó una ocasión mucho más acorde con sus intereses de ese momento. En pintura también existe la representación de niños o adolescentes desnudos, una obra de esta misma época es *Niño desnudo en la playa de Portici*, (Fig. 122), 1824.

Fortuny no quiso excluirse de la corriente de pintura taurina imperante en su época, género que se había empezado a poner de moda a finales del siglo XVIII, con los cuadros de Goya. sus seguidores continuaron trabajando en asuntos taurinos, llegándose a crear diversas escuelas de pintura que tocaron esta temática. El tema se popularizó en los ambientes artísticos de países extranjeros a través de los viajeros románticos que difundían una imagen pintoresca de España, con tipos y costumbres diferentes de las del resto de Europa, entre ellas las corridas de toros. En el siglo XIX se produce el apogeo de la fiesta y se establecen las reglas que han llegado a la actualidad con pocos cambios, convirtiéndose en un espectáculo de masas empezando a surgir figuras míticas de toreros. La fiesta taurina apareció reflejada muy frecuentemente en las estampas, pero cabe destacar la serie de grabados de Goya, *La Tauromaquia*, publicada en 1816.

Los óleos y acuarelas de Fortuny de tema taurino no son numerosos. Se conservan varias obras acabadas y diferentes bocetos. Parte de los dibujos sobre toros deben estar tomados en Madrid, durante su estancia en la ciudad en 1866 y entre 1867 y 1868⁸¹, con seguridad los dibujos relacionados con *El picador*, (Fig. 125), acuarela firmada en Madrid en 1867. Por otro lado, están documentados varios viajes a Sevilla donde realizó apuntes a lápiz en las plazas de toros, por ejemplo, acompañado de Raimundo de Madrazo viajó a la Feria Sevilla en enero de 1868, donde pintó *Brindis del espada*, (Fig. 126) y *Picador herido*, (Fig. 127)⁸². Durante su estancia en Granada hizo un viaje a Sevilla junto a Martín Rico, entre marzo y abril de 1871, pintando obras de temática taurina.⁸³ Junto a Raimundo de Madrazo y Davillier estuvo en la feria de Sevilla en la primavera de 1872⁸⁴ y sin duda asistiría a alguna corrida y tomaría apuntes de ella.

⁸¹ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo*. Dibujos y grabados. Op. Cit. Pág. 255.

⁸² González, Carlos y Martí, Montserrat: *Mariano Fortuny Marsal*, Vol. I. Op Cit. Pág. 60.

⁸³ *Ibidem*, vol. I Pág. 86

⁸⁴ Davillier, Charles y Doré, C. *Viaje por España*. 2 Vol. Sevilla. Editorial Renacimiento, 2009.

La mayor cantidad de dibujos taurinos de Fortuny se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.⁸⁵ Estos dibujos, tomados generalmente a lápiz en la plaza, están repletos de figuras de pequeño tamaño distribuidas de forma desordenada. En ellas se representan tanto los protagonistas de la fiesta – toros, caballos, toreros, picadores o mulilleros –, como el desarrollo del espectáculo con muestras de pases, picas y movimientos.

Fortuny únicamente plasma la arquitectura de las plazas de forma marginal, (Fig.124), tomando apuntes de la barrera para enmarcar la acción que se desarrolla en la arena o para situar a los personajes de las fiestas apoyados en ella, en ocasiones tomados desde un punto de vista que permiten ver el callejón. En uno de los dibujos hay una composición arquitectónica más compleja: un sector de la arena rodeado por la barrera con el tendido ocupado por los aficionados por encima de los cuales aparecen gradas cubiertas y los palcos (*Plaza de toros*, (Fig. 128), entre 1867 y 1872). También hay dibujos en los que encontramos una masa de espectadores distribuidos por la ladera, en un apunte de una tienda, (Fig. 123) Fortuny representa al fondo el Toril por dónde sale el toro al ruedo, (*Toreros*, (Fig. 124), entre 1867 y 1872). Los toros dibujados por Fortuny suelen ser esquemáticos, tomados de perfil y en posición estática, aunque hay estudios parciales de movimiento, vistos en un escorzo trasero.

Son numerosos los pequeños apuntes de toreros, predominando las figuras de cuerpo entero que constituyen todo un repertorio de pases y movimientos taurinos los toreros aparecen en diversas posturas y Fortuny anota los colores de los trajes, reuniéndose información para composiciones futuras. De esta forma recoge los momentos de la fiesta como el paseíllo. Así mismo, apunta en estudios parciales bustos de toreros o elementos aislados como piernas. Una parte importante del ceremonial taurino es el brindis del torero, que es cuando el matador en el último tercio de la corrida llevando el estoque y la muleta en la mano izquierda y la montera en la derecha, saluda brindando el toro, Fortuny tomó diversos croquis esquemáticos de este momento, que se reconocen por la postura erguida del torero visto de perfil que con la mano derecha alzada sosteniendo la montera. Evidentemente, también realizó dibujos que recogen el punto culminante de la fiesta, cuando el matador da muerte al toro. Fortuny plasma el momento anterior a clavar el estoque, posiblemente el de más tensión.

A veces la corrida no tiene un feliz resultado y algunos de los participantes resulta herido. Hay un dibujo sobre un torero herido que con el cuerpo encorvado se aleja ayudado por un picador. También hay un apunte que refleja una escena completa en la que los ayudantes del torero entran al quite para apartar al toro del herido, mientras éste es arrastrado por sus compañeros, y, en otras ocasiones, un torero herido es sacado en brazos de la plaza, también refleja la cogida del picador, caído junto al caballo, mientras por detrás sus compañeros acuden al auxilio.

Entre el conjunto de dibujos taurinos proliferan los de picadores. Aparecen vistos de perfil, tocados por el sombrero y montados en caballos que Fortuny no siempre dibuja completos. A los picadores le corresponden los estudios de mayor tamaño y más elaborados. Los picadores a caballo también aparecen saludando con el sombrero en la mano o vistos desde diferentes ángulos rodeados por otras figuras: de frente o en tres cuartos, clavando la pica o con ella en alto, en movimiento o en posición de descanso.

En la época de Fortuny los picadores se enfrentaban al toro con el caballo al descubierto, sin el peto que cubre el animal en la actualidad, esto hacía que muchos caballos fueran

⁸⁵ Cuenca, M. L. y Vives, R.: Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados. Op. Cit. Pág. 255

alcanzados por la asta del toro, muriendo en el ruedo. Fortuny siempre sintió predilección por los caballos y le gustaba plasmarlos, tanto en movimiento como tendidos en el suelo sin vida. La representación del caballo muerto es un tema tratado de forma reiterada en la historia de la pintura del grabado español, con autores como Goya o Picasso entre otros. Entre los estudios de Fortuny sobre caballos muertos en la plaza destaca uno, (Fig. 121), con el animal de mayor tamaño y más acabado, que posiblemente no fuera realizado *in situ* sino elaborado a partir de apuntes tomados en la plaza. Fortuny crea un repertorio de caballos tendidos en distintas posturas y tomados desde diversos ángulos, a veces con un hombre inclinado sobre el animal muerto para engancharlo y retirarlo de la plaza. En otros estudios los caballos aparecen vivos en movimiento y vistos en escorzo.

Alguno de estos dibujos sirvió posteriormente para la realización de óleos y acuarelas, por ejemplo, *El picador*, (Fig. 125), acuarela en la que aparece este personaje de perfil a la izquierda de la barrera, por el lado del callejón. Hay un apunte para esta figura bastante elaborado, con anotaciones de colores que se corresponde con los que Fortuny empleará en la obra definitiva: verde esmeralda y carmín en las mangas, rosa en el penacho del sombrero, oro en la parte trasera, carmín en la faja. Además de éste, hay otros estudios completos del picador; uno más apoyado en la barrera en la que se repite el contorno de la figura en la parte superior izquierda; de perfil a la derecha, con algunos elementos del traje destacados como la faja, los machos y el sombrero y de pequeño tamaño entre otras figuras. La figura del picador se distingue, entre otras apoyadas en la barrera por la parte del callejón, en un dibujo, (Fig. 132), que muestra una panorámica parcial de la arena y parte del tendido. En los estudios parciales de este personaje Fortuny incide en el tratamiento de los elementos decorativos del traje.

Tres apuntes se pueden relacionar con el cuadro *Brindis de la espada en Sevilla*, (Fig. 126), en el que Fortuny representa parte del tendido y los palcos de la Maestranza, y el torero en la arena, visto de perfil, con el brazo derecho alzado en dirección al palco presidencial ofreciendo la muleta. En uno de los dibujos, (Fig. 130), del torero brindando mantiene la misma postura que en el cuadro. Hay otros dos croquis del torero de perfil con el brazo alzado que también podrían haber servido de estudios preparatorios para el cuadro.

Dos escenas simultáneas se desarrollan en la arena de la *Corrida de toros: picador herido*, (Fig. 134), c. 1867. En la Biblioteca Nacional de España hay varios apuntes de figuras para este cuadro, (Fig. 134): dos del picador a caballo visto de espaldas que vuelve el cuerpo en el momento en que está clavando la pica al toro; el estudio de uno de los miembros de la cuadrilla que con los capotes desplegados rodean al picador en el cuadro; un apunte del grupo de torero herido retirado de la plaza por los compañeros situado a la derecha del cuadro y otro para el torero que se sujeta con una mano en la barrera.

Hay un dibujo muy interesante en una hoja doblada en ocho caras con pequeños apuntes de figuras taurinas distribuidas por todos los lados, (Fig. 136), que constituye un auténtico catálogo de personajes y posturas. En el verso de este dibujo, Fortuny, apunta a una figura femenina alada, (Fig. 137), vista de perfil y desnuda que utilizará para las diferentes versiones de *La Mariposa*, (Fig. 138). Es un estudio ligero, de trazos de aguada aplicados a pincel que marcan el contorno del cuerpo de la figura, presentando un grado de inclinación diferente al de la obra definitiva.

Por último, Fortuny dibujaba todo lo que atraía su atención en pequeñas libretas que llevaba consigo y que le servían de agenda donde anotaba direcciones, nombres de personas o gastos. Estos álbumes, se encuentran en diferentes instituciones, contienen

primeras ideas para cuadros y grabados, personajes y edificios que encontraba en las calles de las ciudades, paisajes, objetos de anticuario o retratos. El Museo del Louvre conserva nueve cuadernos procedentes del legado de Henriette Fortuny, el MNAC de Barcelona tiene cinco y la Biblioteca Nacional tres.⁸⁶ No entraré a detallar los dibujos de estos álbumes dado que ya he hablado de algunos de ellos a lo largo de este capítulo, como, por ejemplo, el *álbum de Granada*, en el que Fortuny trabajó entre los años 1870 y 1872.

6. Coleccionismo y mercado.

El éxito que consiguió Fortuny, especialmente después de la presentación pública de *La Vicaria*, le abrió las puertas de las más famosas colecciones de la época. En Europa, la nueva burguesía financiera, sobre todo la francesa y la inglesa, inició en las primeras décadas del siglo XIX, grandes colecciones formadas generalmente por obras de grandes maestros y pintura francesa moderna, que incluía tanto escenas de género como paisajes.

En términos generales, puede decirse que a partir del siglo XIX los objetivos del coleccionismo tradicional, esencialmente aristocrático y privado (placer personal, decoración de interiores palaciegos, incremento de riqueza, y también capacidad de transmitir un mensaje sobre el poder del poseedor: en definitiva, satisfacción propia o instrumento de comunicación) fueron sustituidos por valores públicos como instrucción, creación y conservación de patrimonios, definición y afirmación de identidades culturales nacionales, etc.⁸⁷.

Por otro lado, la aparición de los marchantes y la consolidación de su papel de intermediarios entre los artistas y sus clientes facilitó la venta de obras de arte en consecuencia la creación de colecciones. En esta época, Mariano Fortuny fue admirado y envidiado a partes iguales por su virtuosismo, el pintor francés Reiganeu llegó a decir que no podía dormir pensando en sus acuarelas⁸⁸, y la popularidad del artista de Reus vino acompañada de una alta cotización de sus obras en vida. En estos negocios, tuvo mucho que ver la mano de su influyente marchante, Adolphe Goupil, y hasta el final de sus días el creador estuvo acompañado de una serie de seguidores y ávidos coleccionistas.

Aparte de las grandes colecciones, en la época de Fortuny, existía un coleccionismo menor, que no aspiraba reunir obras de grandes maestros, y que extendía su curiosidad y su ansia de posesión a diferentes zonas artísticas. El propio Fortuny fue un gran coleccionista bastante original. Al principio se proveía de objetos para representarlos en cuadros, como muchos otros artistas, y un ejemplo pueden ser unas espingardas que adquirió y luego pintó en diferentes obras. Pero luego comenzó a invertir dinero en objetos mobiliarios --un arcón, una máscara mortuoria-- o de procedencia oriental, como libros con miniaturas o alfombras, al mirar las fotografías de su taller somos conscientes del prototipo de coleccionista que fue y de lo que coleccionaba. En las mismas, se ven mezclados tapices y pinturas, armas y cerámicas, vidrios y telas, alfombras y marfiles, etc. Pero esto no quiere decir que Fortuny no fuera un coleccionista interesado en conocer los objetos que obtenía que, si lo era y un ejemplo sería el hecho de que Davillier, gran

⁸⁶ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Op. Cit. Pág. 260.

⁸⁷ Jiménez-Blanco, M^a. Dolores: *Cuadernos, Arte, Mecenazgo. El Coleccionismo en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona, Fundación de arte y Mecenazgo, 8013. Pág. 48.

⁸⁸ *Los múltiples talentos de Fortuny: artista de éxito internacional y hábil coleccionista*, en <https://www.rtve.es/noticias/20171120/multiples-talentos-fortuny-artista-exito-internacional-habil-coleccionista-antiguedades/1637030.shtml>

experto en cerámica hispanoárabe comentara que Fortuny le había explicado su propósito de pasar a Sicilia con el fin de comparar su jarrón con otros dos que al parecer existían en aquella isla⁸⁹. Pero no es de Fortuny como coleccionista el tema que queremos tratar en este capítulo, sino Fortuny como coleccionado.

En el tema del coleccionismo se debe tener en cuenta la importancia de los marchantes y que, la consolidación de su papel de intermediarios entre los artistas y sus clientes, facilitaron las ventas de obras de arte y, en consecuencia, la creación de colecciones. Las obras más codiciadas para los coleccionistas eran las pinturas de género de Meissonier o Gérôme, entre otros, y los paisajes de pintores de la escuela de Barbizón. Así mismo algunos artistas originarios de otros países europeos, la mayoría instalados en París, ocuparon también un lugar destacado en las preferencias del coleccionismo. Muchos artistas como Eduardo Zamacois, Martín Rico o Raimundo de Madrazo, aprovecharon esta situación favorable para introducirse en la llamada *escuela de Goupil*. Uno de los circuitos comerciales más privilegiados para conseguir una proyección internacional⁹⁰. Fortuny ocupó enseguida un lugar destacado en las grandes colecciones. Aunque en ocasiones su presencia fuese poco numerosa, se debe tener en cuenta que su producción fue muy limitada tanto por su afán de perfeccionismo, como por su muerte prematura.

Por otro lado, las colecciones americanas iniciadas en la década de 1860, empezadas también por la nueva clase social enriquecida, en este caso, por la guerra de secesión reunieron obras de artistas europeos, al lado de la de artistas americanos del momento. A finales del siglo XIX, Nueva York fue la ciudad que concentraba la mayoría de estas colecciones. Cuando a finales del siglo XIX se fueron subastando la mayoría de las colecciones, las obras habían perdido buena parte de su valor comercial, ya que los pintores impresionistas habían impuesto sus nuevas tendencias artísticas delante de las convencionales pinturas de género, los autores de las cuales se fueron olvidando poco a poco. Muy pocos coleccionistas habían apostado las obras de los impresionistas.

De la primera colección que hablaremos será de la *colección Davillier*⁹¹. Jean Charles Davillier (1823-1883), sentía una gran atracción por España lo que le convirtió en un gran hispanista, y sus mejores publicaciones son sin duda las que hacen referencia a temas artísticos españoles. Anticuario y coleccionista, él y Fortuny mantenían un estrecho contacto, comunicándose, intercambiando sus hallazgos desde España, Italia y Francia, cambiando también opiniones sobre la belleza o la calidad de sus últimos hallazgos para sus colecciones. Fortuny colaboró ilustrando los textos Davillier, realizó en grabado el *Retrato de Velázquez*, para la edición que su amigo hizo de la supuesta *Memoria de Velázquez*. España reconoció al barón Davillier el mérito de su dedicación, su mecenazgo en favor de lo hispánico y su labor en las exposiciones universales de 1867 y 1878, nombrándole Comendador de la orden de Carlos III⁹². Davillier tuvo el propósito de formar el catálogo de las estampas de Fortuny, aunque este propósito no pasó de tal, lo

⁸⁹ Beaumont, Edouard de y otros, *Atelier de Fortuny : oeuvre posthume objets d'art et de curiosité : armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, Paris, J. Claye, 1875. Pág. 98

⁹⁰ Doñate, Mercè. *Fortuny en las colecciones del s. XIX*. En: Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Op. Cit. Pág. 407

⁹¹ Toda la información sobre el coleccionismo de obra pictórica y acuarela de Fortuny se puede encontrar en Doñate, Mercè. *Fortuny en las colecciones del s. XIX*. En: Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Op. Cit. Págs. 407-415. Mientras que la información sobre el coleccionismo del grabado de Mariano Fortuny está en: Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo*. Dibujos y grabados. Op. Cit. Págs. 106-108.

⁹² *Ibidem*, pág. 107

que no impide que sus publicaciones constituyan una fuente primordial para el estudio del grabado de Fortuny. Años antes de su muerte dispuso en su testamento el destino de su colección, que a diferencia de las herencias de otros personajes no se vendió en pública subasta, sino que se distribuyó de acuerdo con su voluntad, las estampas de Fortuny fueron cedidas a la Biblioteca Nacional de París, ochenta y nueve en total. Las estampas de este legado completaron la primera donación de trece obras que el barón había hecho en vida, y que junto a las cuatro donadas por el propio Fortuny constituyen un conjunto completísimo y de gran calidad de la obra grabada fortuniana⁹³.

Colección Stewart. W.H. Stewart (1820-1897). Hacia 1866 se traslada a París junto con su familia donde residirá hasta su muerte. Es en París donde inicia su colección de pintura. Esta colección estaba formada por obras de artistas de diversos países, pero la presencia de obras de artistas españoles era muy destacada, especialmente la de Fortuny. Llegó a poseer veinticinco pinturas además de una buena colección de grabados, entre ellos una serie completa de los catalogados por Beraldi tirados sobre pergamino. La primera obra de Fortuny que adquirió fue *Fantasia árabe*, que, como la mayoría de sus obras, compró a Goupil, aunque más adelante cuando consolidó su amistad con Fortuny, le adquiría alguna pintura directamente e hizo de intermediario entre Fortuny y algún coleccionista de Filadelfia. Fortuny, por su lado, le regaló la pintura *Uno de los moros del Rey* y la acuarela *calle de Tánger*. Cecilia de Madrazo, después de la muerte del pintor, le regaló un dibujo preparatorio de *La elección de la modelo*. La obra de pequeño formato *Vendedora de verduras en Granada*, 1872, que era propiedad de Stewart, fue colocada en el féretro de Fortuny junto con una de sus paletas y el último dibujo que había hecho. La amistad entre el coleccionista y el pintor quedó reflejada, a su vez, en un álbum familiar en el que Stewart conservó numerosos recuerdos de Fortuny como fotografías, dibujos, cartas, algunas de ellas ilustradas. Su colección estaba formada por unas treinta obras de Fortuny, aunque se debió desprender de alguna de ellas ya que en el catálogo de la venta de la colección figuraba veinticinco, entre óleos y acuarelas. Muchas de las obras de Fortuny vendidas tras la muerte de Stewart fueron a otras colecciones americanas, otras pasaron posteriormente a formar parte de museos. También hay algunas de las cuales se desconoce su paradero.

Stewart representa dentro del coleccionismo, y especialmente dentro del mundo de la difusión de la obra de Fortuny, algo más que un coleccionista aislado. Es sin duda uno de los pilares principales del coleccionismo norteamericano en Europa a partir de mediados del siglo XIX. Importantes coleccionistas y marchantes de aquel país viajaron a París, Roma o Londres para adquirir piezas de arte europeo y llevárselas a los Estados Unidos. Estas colecciones formaron los primeros núcleos de las grandes galerías de arte europeo en América. A su vez, los artistas europeos veían ampliarse los horizontes mercantiles de sus obras⁹⁴.

Colección Avery. Samuel P Avery (1822-1904). Grabador de temas humorísticos tanto sobre metal como sobre madera, editor y marchante, llegó a reunir una inmensa colección de grabados (sobrepasaba las diecisiete mil estampas) de novecientos setenta y ocho artistas de la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de escuela francesa. Gran parte de esta colección fue donada a la New York Public Library, constituyendo el principal contingente de grabado moderno de esta institución, una de las más ricas del mundo en obra gráfica; antes había donado ya un buen lote de estampas a la Cooper Union Museum

⁹³ Ibidem, pág. 107

⁹⁴ Sullivan, E. J. *Fortuny en América: coleccionistas y discípulos*. En: AAVV *1838 Fortuny 1874*. Op. Cit. Págs.407-415.

for the Arts of Decoration. Avery fue también una importante marchante de pintura, y uno de los fundadores del Metropolitan Museum of Arts de Nueva York. Entre las obras de su colección encontramos grabados y dibujos de Fortuny, así como también pintura.

Colección Spencer Morgan. Junius Spencer Morgan (1813-1890), reunió una gran colección de estampas donde abundó la obra de Dürero, de las que la mayoría procedían a su vez de George W. Vanderbilt (1821-1885). Parte del conjunto de sus estampas, y entre ellas las de Fortuny, pasaron en 1923 al Metropolitan Museum of art de Nueva York.

Colección Isham. Samuel Isham (1855-1914), autor de una historia de la pintura americana, legó un considerable lote de grabados antiguos y modernos a la New York Public Library, donde hoy se encuentra la serie casi completa de estampas fortunianas.

Colección Mansfiel. Howard Mansfiel (1849-1933), autor del catálogo de grabados de Whistler (1834-1903), coleccionista y experto en grabado, además de las obras del artista citado, poseía una amplia muestra, sobre todo de los principales autores japoneses, pero también de contemporáneos, entre ellos Fortuny.

Colección Deering. Charles Deering (1852-1927) fue un empresario y filántropo estadounidense que residió un tiempo en Cataluña, realmente vivía en Chicago y hoy el Art Institute of Chicago, conserva veinticuatro aguafuertes de Fortuny, procedentes de su colección.

Colección Goncourt. Edmond Goncourt (1822-1896), ordena en su testamento que el producto de la venta de los objetos artísticos sirviera para la fundación de la Academia Goncourt. La venta enseña que poseía grabados, entre otros de Fortuny, Rodin, y la obra completa de Garbani.

Colección Jaquemart. Jules Jaquemart (1837-1880), como la mayoría de estos coleccionistas, nació en un ambiente acomodado y amante del arte. Su padre era coleccionista y escritor, además de tener un alto cargo en el Ministerio de Finanzas⁹⁵. Entre las obras que publicó figuran una historia del mobiliario y una historia de la cerámica, que su hijo ilustró, lo que lo acreditó como uno de los más respetados especialistas de este campo. El propio Fortuny se interesó en una carta enviada al barón Davillier por los aguafuertes de Jules que reproducían la colección de armas del Conde de Nieuwerkerke⁹⁶ (1811-1892). Como Fortuny también murió joven, a la edad de cuarenta y tres años. Su colección que se puso a la venta en 1881, además de sus propias obras, comprendía estampas de los más importantes artistas contemporáneos entre ellos Fortuny.

Colección marquesa Landolfo Carcano. Adèle de Cassin (1831-1921), su colección estaba formada por obras de maestros italianos y españoles, y arte moderno, adquirido este último en buena parte al marchante Durand-Ruel (1831-1922), al cual, únicamente en 1865 le compró cinco obras. En 1870 adquirió *La vicaría de Fortuny*. Cuando se vendió su colección, en 1912, aparecían seis obras de Fortuny en el catálogo de la venta.

Colección Fol. Walter Fol, (1832-1889), mantenía una amistad con Fortuny, de quien adquirió dos destacadas pinturas cuando el artista aún no tenía el prestigio internacional

⁹⁵ Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Op. Cit. Pág. 107

⁹⁶ Davillier, Charles: *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París, 1875. Pág. 80. Citado en Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Op. Cit. Pág. 107

que le dio *La vicaría*. En 1873 puso a la venta una parte de su colección y las pinturas de Fortuny fueron adquiridas por el barón Pereira⁹⁷, (*El coleccionista de estampas*) y por Vanderbilt (*Fantasía Árabe*).

Colección Errazu. Ramón de Errazu, (1840-1904), residió en París en la década de 1860. La fortuna familiar le permitió adquirir obras de pintores españoles coetáneos que conoció personalmente. Entre las obras que formaban parte de su colección, diez pertenecían a Fortuny, tres de las cuales fueron adquiridas en 1875 en la venta del taller del pintor: *Desnudo en la Playa de Portici*, *Jardín de Granada* y *Bañistas en la playa de Portici*⁹⁸. Después de su muerte en 1904, ingresaron en el Museo del Prado.

Colección Dumas. Alexander Dumas hijo, adquirió diversas obras de Fortuny para destinarlas a su colección. En la subasta de una parte de esta colección, que tuvo lugar en 1882, figuraban las acuarelas de Fortuny *Un guitarrista* y *La meditación*, y en la venta de 1892, dos de los cuadros adquiridos por el escritor en la venta del taller de Fortuny de 1875, *Centinela árabe* y *Patio de la Giralda*, en Sevilla.

Colección Secretan. Ernest Secrétan (1836-1899), fue un importante financiero francés que inició su colección en 1879, cuando Fortuny ya había fallecido, y en tan solo 10 años consiguió reunir una magnífica colección de obras de maestros antiguos y contemporáneos. En 1889, a causa de la quiebra de su imperio financiero, se vio obligado a subastar su colección, muchas de las piezas fueron adquiridas por coleccionistas americanos. En dicha colección había dos obras de Fortuny (*Fantasía árabe* y *la reina María Cristina y su hija pasando revista a las tropas*).

Colección A. Goupil. Albert Goupil, (1840-1880), hijo del marchante Adolphe Goupil, asociado a su padre en la empresa familiar, fue un destacado coleccionista de antigüedades que reunió un amplio conjunto de piezas orientales con las que decoró su residencia. En el catálogo de la venta de su colección, tras su muerte en 1888, constaban cuatro obras de Fortuny (*Árabe*, *La elevación*, *El coleccionista*, *Estudio*).

Colección Oppenheim (¿? – 1877). Banquero y coleccionista parisino que reunió una importante colección de obras de maestros holandeses y flamencos y de pintores franceses contemporáneos. En el catálogo de la venta de su colección, tras su muerte en 1877, costaban dos obras de Fortuny (*La plegaria* y *Plaza de toros de Sevilla*).

Colección Wilson. John W Wilson (1815-1883), reunió, también, una importante colección de obras antiguas y modernas. La única obra que consta de Fortuny es *Patio de una casa en Tánger*.

Colección Candamo. C. González de Candamo (¿? – 1933), la colección figuraba el óleo *El afilador de sables*, obra comprada a Goupil en 1872, también figuraba una acuarela que Candamo había adquirido en la venta del taller de Fortuny *Joven señor veneciano de la edad media*.

Colección Murrieta. Banquero de origen español, pero con residencia en Londres, Murrieta, marqués de Santurce, reunió una amplia colección de obras antiguas y modernas, para la exposición de las cuales hizo construir una galería en su domicilio. La

⁹⁷ Doñate, Mercè. *Fortuny en las colecciones del s. XIX*. En: Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Op. Cit. Págs. 410.

⁹⁸ Museo del Prado, *Museo del Prado, Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del s. XIX*. Madrid, 1985. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/cason-del-buen-retiro-catalogo-de-las-pinturas/d3fe7b70-a221-4f7e-88cf-c286d85010f3#>

colección de arte moderno estaba integrada por artistas de diversos países, aunque se debe destacar la presencia de pintores españoles, entre ellos Fortuny, del cual llegó a reunir un número considerable de obras. Aunque se subastaron obras de esta colección en diferentes años, la subasta de 1892 tenía tres óleos de Fortuny y dieciséis acuarelas, entre las cuales estaba *la Biblioteca Mazarin*, titulada también *Los bibliófilos*, la más importante de la colección⁹⁹.

Colección Bolckow. La colección de H. W. Bolckow (1806-1878) estaba formada por un centenar de obras, la mayor parte de artistas británicos. Reunía también una pequeña muestra de obras de artistas franceses. La única obra de un artista español era una acuarela de Fortuny, *El vendedor de tapices*, considerada una de las obras maestras del pintor.

Colección A. T. Stewart. Alexander Turney Stewart (1803-1876) era un irlandés emigrado a los Estados Unidos. Entre 1846 y 1848, construyó uno de los edificios más famosos, el *Marble Palace*. Este establecimiento, se convirtió en la cuna de los grandes almacenes. De esta forma AT Stewart & Company se convirtió en uno de los minoristas más exitosos de Estados Unidos¹⁰⁰. Poseedor de una gran fortuna, adquirió una gran mansión donde instaló su colección de 179 pinturas y 19 esculturas. Al morir, su esposa mantuvo la colección, que fue subastada a su muerte en 1876. Dentro de esta colección se encontraba la primera versión de *El encantador de serpientes* y *Playa de Portici*.

Colección Vanderbilt. William H. Vanderbilt (1821-1885), armador, magnate de los ferrocarriles y una de las grandes fortunas de la época, tuvo una colección que perteneció posteriormente a Cornelius Vanderbilt. De Fortuny había adquirido *Fantasia árabe* y *Bufón de la corte*. También había pertenecido a esta colección la acuarela *La libélula*.

Colección Gibson. Henry C Gibson (1847-1930), millonario de Filadelfia con negocios relacionados con la vinicultura, colaboró con organizaciones culturales y artísticas especialmente en la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, a la cual donó en 1892 un centenar de obras, en su mayoría de pintores de la escuela de Barbizon y de pintores académicos franceses. Entre las obras se encontraban dos de Fortuny *Ayuntamiento viejo de Granada* y *Venecia*.

Colección Cutting. Robert L. Cutting (1812-1887), empresario norteamericano y coleccionista de Nueva York, reunió una notable colección de pinturas de artistas europeos, muchas de las cuales fueron adquiridas directamente de los artistas, con una destacada presencia de artistas españoles por consejo de su amigo William H. Stewart. Una de ellas fue la acuarela de Fortuny *Mendigo con perros*, obra que cedió el pintor, a instancias de Goupil, en beneficio de las víctimas del incendio de Chicago de 1871¹⁰¹, Cutting seguramente la adquirió en esta ocasión. Otras obras que estaban dentro de su colección eran *Interior con figuras* y *Amigos fieles*.

Colección J G Johnson. En 1892, John Graver Johnson (1841-1917) publicó el primer catálogo de la que entonces era una importante colección de pintura. Iniciada en 1880 en Filadelfia, Johnson, asesorado habitualmente por diversos especialistas no únicamente iba

⁹⁹ Doñate, Mercè. *Fortuny en las colecciones del s. XIX*. En: Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Op. Cit. Págs. 412.

¹⁰⁰ El A. T. Stewart Company Store se encuentra inscrito como un Hito Histórico Nacional en el Registro Nacional de Lugares Históricos desde el 2 de junio de 1978.

<http://tps.cr.nps.gov/nhl/detail.cfm?ResourceId=1780&ResourceType=Building>

¹⁰¹ Doñate, Mercè. *Fortuny en las colecciones del s. XIX*. En: Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Op. Cit. Págs. 411.

incrementando su colección, sino que la mejoraba constantemente, desprendiéndose de obras menos interesantes para adquirir obras más importantes en las ventas europeas. La colección de Johnson forma parte actualmente del Philadelphia Museum of Art. Dentro de esta colección se encontraba dos obras de Fortuny, *La estatua de Dioniso*, y *Cabildo árabe*.

Colección W. T. Walters. (1820-1894). Inició su gran colección de arte durante un viaje a París y a Londres entre 1861 y 1862, y su hijo Henry Walters la continuó. Financiero relacionado con negocios de banca y trenes, instaló la colección en su palacete, abriéndola al público en 1909. Las aproximadamente setecientas pinturas que atesoró corresponden a diferentes periodos históricos. Donó su colección a la ciudad de Baltimore y, después de unos años, se fundó en esta ciudad el Walters Art Museum¹⁰². De Fortuny constan ocho obras entre ellas las acuarelas *El café de las golondrinas* y *Amigos fieles*.

Colección Clark. William A. Clark (1839-1829), propietario de una mina de plata en Montana y senador, reunió una importante colección de arte europeo y americano formada por pintura, escultura, dibujo y artes decorativas, que llegó a la Corcoran Gallery of art de Washington, museo hacia el cual ya había mostrado su generosidad anteriormente. Una parte de sus obras las había adquirido en ventas públicas de diferentes colecciones celebradas en Nueva York. Precisamente las tres obras de Fortuny que pertenecieron a su colección, las adquirió en la venta de la colección de W. H. Stewart, celebrada en 1898. Una de las obras de Fortuny más representativas de esta colección es *La elección de la modelo*.

Colección Wolf. John Wolf (s. XIX), acaudalado negociante y figura influyente de Nueva York entre 1859 y 1882, inició diversas colecciones que después vendía para centrarse en otras de diferente carácter. Así, por ejemplo, reunió una colección de arte alemán que vendió en 1863 para iniciarse una nueva dedicada a la pintura francesa del siglo XIX, de la cual se desprendió en 1882. Entre las obras que formaban su colección estaba una pintura de Fortuny titulada *El veterano*, que representaba un soldado. Su prima Catherine Word (s. XIX), también creó la su propia colección, que pasó con posterioridad al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. De Fortuny conservaba la acuarela *El camillero*.

Colección Borie. Adolf Eduard Borie (1809-1880), rico comerciante de Filadelfia dedicado a la importación de productos de extremo Oriente y México y, por un breve periodo de tiempo, secretario de la Marina con el presidente Grant, fue uno de los primeros coleccionistas americanos que adquirió paisajes de la escuela de Barbizon y fue cliente habitual de Durand-Ruel. De Fortuny había adquirido la pintura *Comida en la Alhambra*, comprada directamente al pintor por medio de su amigo William H Stewart.

Colección Smith. Charles S. Smith, financiero y banquero que ocupó diversos cargos en entidades comerciales y culturales de Nueva York, reunió una colección de un centenar de obras de artistas europeos, entre ellos Fortuny.

Colección Bosch. Esta colección pertenece al s. XX y supera en cantidad a la de W. Stewart, y esta vez en la Cataluña natal de Fortuny. El industrial catalán Ròmul Bosch i Catarineu (1889-1936) puso a la venta en junio de 1933 su gran colección de pintura catalana contemporánea en la sala Parés de Barcelona¹⁰³. La pintura antigua pasó al

¹⁰² Thompson Walters, Williams. *Collection of W. T. Walters, 65 Mt. Vernon Place, Baltimore 1884*. Baltimore, BiblioBazaar LLC. 1984.

¹⁰³ Maragall, J.A. *Historia de la sala Parés*. Barcelona, Editorial Selecta. 1975. Pág. 241-242

Museo de Arte de Cataluña mediante unos créditos, garantía que le dio la Generalitat, pero la moderna se expuso en la mencionada sala y se vendió a particulares. De este conjunto de sesenta y nueve pinturas, veintiséis eran de Fortuny. Era la primera vez que se exponía en una galería tantas piezas juntas de nuestro artista. Pero además contaba esta colección con un gran lote de dibujos y grabados con pruebas muy interesantes que hoy se conservan en el gabinete del MNAC de Barcelona

Al lado de estos coleccionistas se deberían añadir otros que se interesaron en las últimas décadas del siglo XIX por la obra de Fortuny. A causa de las sucesivas ventas de algunas de las obras de las colecciones, hay pinturas y numerosas acuarelas de Fortuny que se encuentran ahora en paradero desconocido. A pesar de eso, el nombre de los primeros coleccionistas que apostaron por incorporar pinturas y acuarelas de Fortuny a sus colecciones, han quedado definitivamente vinculados a la historia de cada una de estas obras.

En lo referente a los coleccionistas de sus estampas, solo hemos señalado unos cuantos ejemplos, pero ello no quiere decir que no haya otras personalidades que tuvieron en sus colecciones grabados de Fortuny entre ellos su amigo Goyena (1830-1921), o sus discípulos Moragas (1836-1907), Agrasot (1836-1914), Simonetti (1843-1925).

Es una larga lista que nos lleva hasta nuestros días y no quisiera dejar de nombrar la **colección de Enrique Juncosa Darder**¹⁰⁴, que tiene en su poder una de las más importantes y completas colecciones de la obra gráfica del artista reusense, que incluye estampas inéditas, pruebas de diferentes estados y tiradas e incluso algunos ejemplos de técnicas experimentales. Procedentes de la colección de Attilio Simonetti (1843-1925), discípulo y amigo de Fortuny, de los herederos del propio artista, y de las ediciones parisinas realizadas por su marchante Goupil.

Por otra parte, únicamente quiero comentar que en el coleccionismo hay una gran diferencia entre los coleccionistas de pintura y los de grabado. Los coleccionistas de pintura que se han revisado en este trabajo son casi el doble que los coleccionistas de grabados, pero esto no es ninguna diferencia con el mundo del coleccionismo en general, donde el grabado es coleccionado por una minoría, aunque también son menores los artistas grabadores en referencia a los artistas pintores. De todas formas, esta diferencia entre ambos coleccionismos es un hecho que casi siempre se ha dado, a pesar de que la obra gráfica ha tenido siempre un precio más asequible. Así mismo, tampoco es frecuente el caso del coleccionista que colecciona todas las técnicas, aunque hay alguna excepción como fue el caso de W.H. Stewart. Samuel P Avery, o el propio Mariano Fortuny que coleccionaron ambas técnicas.

Por último, únicamente querría hacer una pequeña referencia al dibujo de Fortuny que está mayoritariamente en las colecciones públicas, entre ellas, la más numerosa es la del Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona, en las que hay pequeños apuntes, de gran interés para comprender la forma de trabajar del artista, junto a composiciones más elevadas. Otras instituciones que cuentan con dibujos son el Museo de Reus, la Academia de Bellas Artes de Barcelona, el British Museum, el Museo del Louvre, el Museo Goya de Castres, La Biblioteca Nacional España y el museo del Prado. Estos son los grupos más significativos, aunque hay otros en distintos centros europeos y americanos, así como unas pocas en manos de particulares.

¹⁰⁴ <https://www.carmenhyssenmalaga.org/actividad/conferencia-enrique-juncosa-fortuny-grabador>

7. Conclusiones.

Mariano Fortuny es, entre otras cosas, el primer pintor de Cataluña que consiguió en vida una fama de alcance internacional. De entre los artistas españoles del siglo XIX, ninguno fue tan cosmopolita, versátil y dotado para la práctica de la pintura, el dibujo y el grabado. Fue, además, un *viajero* en la segunda de las excepciones que recoge La Real Academia de la Lengua Española, *persona que relata un viaje*. No lo fue en lo literal; no fue exactamente un cronista, pero sí lo fue en la manera de incorporar a su caudal creativo todo aquello que descubre cuando parte de Reus hacia Barcelona, cuando más tarde se desplaza a Roma y a París o en su viaje a Marruecos a donde fue enviado por la Diputación de Barcelona con el encargo de recoger apuntes de la primera guerra marroquí para plasmar en óleos los principales acontecimientos de la contienda.

En lo que nos atañe a este trabajo, quisiera comentar el hecho de que con el estudio de su obra me he dado cuenta de que a menudo las pinturas menores, apuntes y bocetos, revelan sorprendentes aperturas hacia direcciones estilísticas diferentes de las que rigen en las obras mayores del artista y que dejan asomar sus inquietudes de experimentación y de búsqueda.

La pintura de Mariano Fortuny, después de sus obras iniciales, significa una ruptura total con lo aprendido en la Llotja de Barcelona, algo necesario, para enlazar con una orientación estética de nuevo cuño que tenía sus raíces fuera de Cataluña. El impacto de su obra en la evolución de la pintura española fue muy fuerte, pero limitado a pintores de la corriente del *realismo anecdótico*. También como grabador se situó pronto fuera de la órbita local (por lo demás de muy escasa consistencia en esta especialidad artística, al margen de la estampa popular) y sus maneras de grabador se modelan en fuentes varias, próximas y remotas, estudiadas en su taller. Pero a diferencia de lo que sucede con su pintura, el grabado de Fortuny sí que marca el principio de una continuidad duradera, más allá de la simple coincidencia geográfica.

En cuanto a la trayectoria de la obra gráfica de Fortuny y a excepción de las estampas que realizó para ilustrar la novela de Alejandro Dumas, *El mendigo hipócrita*, alrededor de 1857, se debe tener en cuenta que no la empezó hasta que realizó en 1861, *Tánger*, después de primer viaje al norte de África. A partir de ese momento realizará las dos técnicas al unísono, aunque según su cuñado nuestro artista solía grabar de noche.

En su pintura descubrimos la naturalidad de la luz, algo que se ve en todas las manifestaciones artísticas que fue desarrollando, pero alcanzando una mayor belleza en la pintura al óleo. A él debemos también el gran impulso de la acuarela a finales del XIX.

Fortuny tomó de cada lugar aquello que más le inspiraba: en el norte de África encontró el verdadero camino que le llevaría a su sello personal como pintor, en Madrid estudió los grandes maestros del Museo del Prado, en París descubrió la fama internacional y en Granada y Portici se entregó a un espíritu renovador que le acompañó hasta sus últimas obras.

En lo referente a las conexiones iconográficas entre la obra pictórica y la obra gráfica de Fortuny, lo primero que he podido deducir es que Fortuny realizaba los mismos temas con indiferencia del soporte que utilizara. Entre las diferentes temáticas cultivadas por Fortuny, la pintura de género ocupó un lugar muy destacado al ser muy bien valorada por la clientela de la época. En el grabado encontramos personajes relacionados con este tipo de pintura como, por ejemplo, *El botánico*, obra cuyas conexiones están muy unidas a la producción más comercial del artista, conocida como de pintura de casacón. En el capítulo

referido a este tema la comparo, entre otras muchas, con la *Elección de la modelo*, aunque existen notables diferencias, la primera es que el óleo está ambientado en el Palacio Colonna mientras la estampa estaría ambientada en un Jardín Botánico. Pero en ambas los personajes dieciochescos visten con casacas, los académicos del óleo miran con atención a la modelo desnuda mientras nuestro botánico, copiando incluso la pose de uno de ellos, mira con la misma atención las plantas.

También, como indico en varias ocasiones, las obras de temática orientalista tuvieron una gran importancia en la producción de Mariano Fortuny. Sus dos primeras estancias en Marruecos, que tuvieron lugar en 1860 y 1862, le brindaron la posibilidad de observar la vida marroquí. A partir de entonces sus temas de este género se referirán mayoritariamente a Tánger, y en menor grado Tetuán y los alrededores de ambas ciudades.

Los temas árabes de la pintura de Fortuny tienen un paralelismo con su obra grabada, pero, así como en la pintura plasmó escenas de gran aparato y complejidad plenas de movimiento en las estampas el argumento se reduce generalmente a un mínimo de actores y normalmente en reposo, si no se trata de seres inmovilizados por la muerte.

Un claro ejemplo de esto, además de *Cabileño muerto* o *Árabe velando el cuerpo de un amigo*, cuyas figuras vemos claramente representadas en *La Batalla de Tetuán*, lo encontramos en obras como la acuarela *Poblado cabileño. Puesto de Vigía*, cuyos personajes también se ven reflejados en otros grabados u óleos del artista. Los personajes que representa, armados anacrónicamente, sentados en grupo, son los habituales en muchas de las acuarelas de temas orientalistas realizadas en su estudio, pero también de algunos de sus grabados como *Guardia de la Qasba en Tetuán*, donde en el suelo, apoyados en la pared de la derecha encontramos tres moros sentados, también de forma ociosa.

Otro tema en el que coincide la obra pintada con la obra grabada de nuestro artista es el retrato. Obras como *El Diplomático*, o *Retrato del pintor Zamacois*, son un ejemplo. Son personajes que se alejan de la tradición del retrato clásico de Velázquez, que tan bien conocía Fortuny, y que encuentran su paralelismo en la pintura *Eclesiástico*, que también huye de la representación clásica.

Finalmente, en lo referente a las conexiones entre su obra pintada y su obra grabada, estaría el tema del paisaje, tema que apenas vemos en el grabado ya que en sus estampas se reflejaría más las arquitecturas, cuando las hay, ya que muchas veces representa únicamente a uno o dos personajes. No obstante, una de las pocas estampas con este tema es *Barca en la Playa*. Tema que corresponde al gusto por el paisaje del momento y que se puede conectar con muchos de los paisajes que Fortuny representó, tanto de la costa africana, como la acuarela *Playa africana*, o de su etapa en Portici, como el óleo *Paisaje Napolitano*.

También en el dibujo encontramos un paralelismo con el resto de su obra. Sus dibujos son de las más variadas técnicas: aguada, tinta, lápiz, conté, clarión, así como de los temas más diversos: orientales, de la guerra de África, paisajes, vistas callejeras, tipos, teatros, época, historia, toros, religiosos, académicos. Por otro lado, estos estudios fueron realizados de acuerdo con distintos propósitos, como apuntes de algo interesante, para cuadros, para grabados, copias de objetos, retratos, casi siempre eran apuntes del natural a partir de los cuales Fortuny trabajaba después en su taller. A partir de estos dibujos donde el artista plasmaba sus primeras ideas, y que solía repetir, cada vez de forma más elaborada realizaba sus composiciones plásticas, cuadros, grabados acuarelas, a veces con

diversas versiones del mismo tema. En otras ocasiones, un motivo o un personaje dibujado era empleado en obras diferentes o en las misma en distinto medio plástico. Por tanto, podemos concluir que Fortuny no hacía diferencias entre los dibujos realizados para las pinturas o acuarelas frente a los realizados para los grabados, ya que muchos de estos dibujos eran utilizados en las tres técnicas, como comento anteriormente. Si es cierto que se conservan más dibujos de su pinturas y acuarelas que de sus grabados, pero esto únicamente a causa de su obra pictórica es más abundante que su obra grabada.

Las composiciones grabadas por Fortuny, que en ocasiones parecen realizadas directamente sobre la plancha, están precedidas siempre de apuntes de composiciones de figuras. Encontramos estudios de figuras, de texturas y apuntes relacionados con sus estampas. Estos dibujos preparatorios están bastantes elaborados en un estado de ejecución muy cercano a la estampa, casi del mismo tamaño, pero invertidos. (*La Victoria Árabe sentado, Mendigo*), o en el mismo sentido que el grabado, lo que supone que se dibujaron a la inversa sobre la plancha, por ejemplo, *Caballo de Marruecos*. En algunos de estos dibujos las composiciones estaban perfectamente acabadas, e incluso incluían las zonas en sombra que luego estarán en el grabado (*Árabe sentado, Mendigo, Caballo de Marruecos*) aunque puede haber ligeras variantes de postura o elementos añadidos como en *La Victoria*.

De todas formas, no solamente encontramos estudios perfectamente acabados para el grabado, también los encontramos para los óleos o las acuarelas. Igual que para el grabado, para la obra pictórica, primero hacía los apuntes del natural, un ejemplo serían los apuntes que hace en las plazas de toros de la Maestranza para los pocos cuadros que realizó sobre las corridas de toros, son dibujos bastante sintéticos sin apenas arquitectura y donde mezcla a maestros del toreo, con el público, o los animales, etc. Otros estudios, sin embargo, eran más elaborados, como es el caso de los dibujos realizados para la obra *El coleccionista de estampas*. De esta obra se han conservado dos apuntes que permiten distinguir su concepción inicial, con la distribución de las figuras en el espacio. En ellos encontramos mayor interés por los objetos representados que por la acción, lo mismo que ocurre en la obra definitiva. Los dibujos más más completos relacionados con la preparación de esta obra son los dedicados a las figuras, en los que se ven las posturas del aficionado y de algunos de sus acompañantes.

De su última etapa, encontramos una serie de dibujos de paisajes y de edificios de Portici, algunos eran estudios para sus obras, como *Vista de un poblado*, un ejemplo más del interés de Fortuny por las arquitecturas y que vemos reflejado en obras como la acuarela *Paisaje de Portici*. También de esta época son una serie de dibujos de niños en diferentes posturas, en la playa que, aunque, si bien, no son específicamente para la obre *Niño desnudo en una playa de Portici*, lo cierto es que son muy casi idénticos.

Por último, en lo tocante al coleccionismo se debe tener en cuenta que en Europa, el siglo XIX es el siglo del auge del coleccionismo gracias a un conjunto de factores: la proliferación de casas de subastas y mercados de arte y antigüedades, con sus catálogos y publicaciones especializadas, la consolidación de redes de intercambio en toda Europa y, sobre todo, gracias a la extensión de la moda del coleccionismo a una burguesía enriquecida mediante el comercio, la banca, o el ejercicio de profesiones liberales, que por espíritu de emulación se empeña en atesorar objetos de épocas y procedencias muy variadas. Se trata de colecciones heterogéneas que reúnen piezas de todas las épocas, tanto técnicas como copias, reproducciones y obras falsas. En muchas de estas colecciones predominan las antigüedades, y algunas acabarán convirtiéndose en museos públicos o fundaciones culturales. Su objetivo era mostrar la alta condición social,

económica e intelectual del propietario a través de objetos escogidos por su rareza, calidad o belleza, pero también se puede atisbar la ideología por la relación con el ambiente intelectual y político del regeneracionismo de fin de siglo que subyacen algunos de estos coleccionistas de mayor renombre. Este auge del coleccionismo también se da en Estados Unidos, donde la burguesía, coleccionará todo tipo de objetos, entre ellos obras de arte. Estos coleccionistas americanos, además de coleccionar obras propias de su continente, viajaran a Europa donde compraran obras de arte en su mayoría contemporánea. Entre los artistas que coleccionarán se encuentra Fortuny, introducido en el mercado americano sobre todo gracias a W.H. Stewart, que en la segunda década del s. XIX se traslada junto con su familia a París, tras la guerra de secesión americana.

En lo referente al coleccionismo de la obra de Fortuny, únicamente quiero comentar que se da una clara diferencia entre los coleccionistas de sus grabados y los coleccionistas sus pinturas, que encontramos en mayor número. De todas las grandes colecciones revisadas, únicamente en la de Stewart y la de Avery reúne tanto grabado como pintura. Los dibujos de Fortuny están mayoritariamente en las colecciones públicas, únicamente unos pocos en manos de particulares.

Fortuny tuvo una vida breve, transcurrida entre rápidos viajes que le convirtieron en un cosmopolita, como comentan sus biógrafos. Con poco más de 30 años sus obras sobre temas árabes y sus paisajes luminosos deslumbraron a los coleccionistas, disparando su prestigio y también el valor económico de sus obras.

8. Imágenes.



Fig. 1 *Árabe velando el cuerpo de un amigo*, c. 1866. Aguafuerte y aguatinta. Núm. de catálogo: 007319. MNAC



Fig. 2 Detalle de *La Batalla de Tetuán*, 1862-1864. Óleo sobre tela. MNAC.

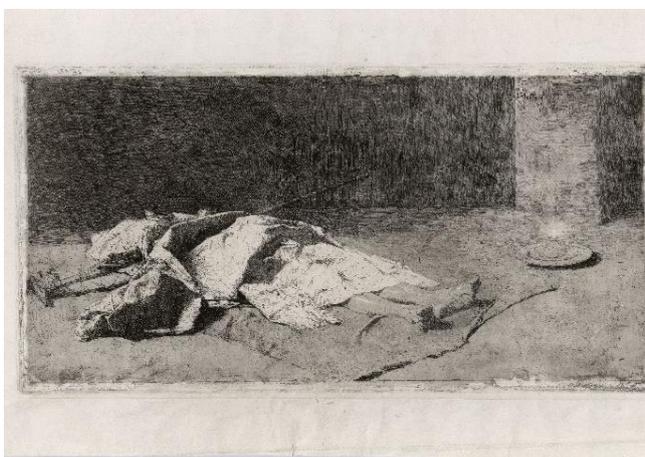


Fig. 3. *Cabileño Muerto*, 1867. Aguafuerte y Aguatinta. Núm. de Catálogo: 007314-G. MNAC



Fig. 3 Detalle de *La Batalla de Tetuán*, 1862-1864. Óleo sobre tela. MNAC.



Fig. 4. *El Idilio*, 1865. Aguafuerte
Nº Inventario: R-4869. Calcografía
Nacional



Fig. 5 *El Idilio*, 1868 Acuarela
sobre papel. de inventario
D07415. Museo del Prado
Número.



Figura 6. *Guardia de la Qasba en Tetuán*, hacia 1861. Aguafuerte. Núm. de catálogo: 007289-G. MNAC



Figura 7. *Árabe sentado*, antes de 1873. Aguafuerte y aguatinta. Núm. de catálogo: 007362-G. MNAC



Figura 8. *Marroquí sentado*, antes de 1873. Aguafuerte y muy ligero aguatinta. Nº Inv.: R-4847. Calcografía Nacional



Figura 9. *Poblado cabileño. Puesto de Vigía*, c. 1860-1862. Acuarela sobre papel. Colección de Hans Rudolf Gerstenmair



Figura 10. *Marroquíes*, 1872-74. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado



Figura 11. *Fantasía Árabe*, 1863. Óleo sobre lienzo. Colección Arango.



Figura 12. *Detalle de la Batalla de Wad-Ras. (Episodio de la guerra de África)*, 1860-1861. Óleo sobre papel pegado en cartón, Museo Nacional del Prado.



Figura 13. *Detalle de La Batalla de Tetuán*, 1862-1864. Óleo sobre lienzo. MNAC.



Figura 14. *Mendigo*, posterior a 1862. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 007271-G. MNAC



Figura 15. *Dos mendigos o Les médiants*, 1870-1872. Óleo sobre tela. MNAC

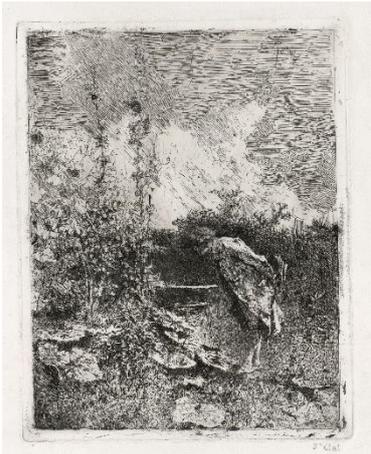


Figura 16. *El botánico*, c. 1868-1869. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 07301-G MNAC



Figura 17. *El coleccionista de estampas*, 1866. Óleo sobre lienzo. MNAC



Figura 18, *La Vicaría*, 1870 Óleo sobre tabla. MNAC.



Figura 19. *Elección de la modelo*, 1874. Óleo sobre tabla. The Corcoran Gallery of Art (Washington)



Figura 20. *Il Contino*, 1861. Acuarela sobre papel. MNAC.



Figura 21. *El Jardín de la casa de Fortuny en Granada*, 1872. Óleo sobre tabla. Museo del Prado.



Figura 22. *Meditación*. c 1869. Aguafuerte y toques de punta seca. Núm. de catálogo: 022024-G. MNAC



Figura 23. *Croquis (Marroquíes)*, antes de 1874. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 022031-G. MNAC



Figura 24. *El piojoso*, 1862. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 022025-G. MNAC



Figura 25. *Hombre tendido en el suelo*. Aguafuerte, antes de 1874. M.M.A. de Nueva York



Figura 26. *Hombre semidesnudo*, c. 1872-74. Museo Goya de Castres



Figura 27. *Una calle de Sevilla*, 1868-1873. Aguafuerte y ligera aguainta. B. M. de Londres



Figura 28. *La serenata*, c. 1863, Aguafuerte y aguainta. Colección Furió



Figura 29. *Escena de calle*, 1873. Aguafuerte y aguainta sobre papel Núm. de catálogo: 007265-G. MNAC.

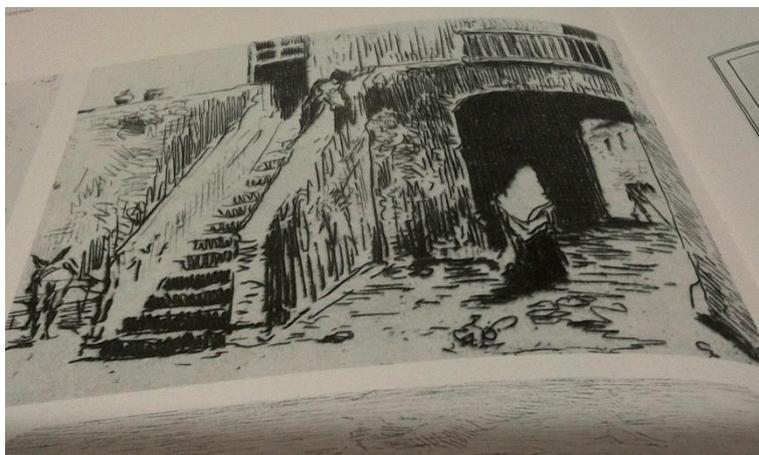


Figura 30. *Interior de un patio*, anterior a 1874. Vives i Piqué, Rosa. Fortuny, grabador. *Estudio Crítico y catálogo razonado. Op cit. Imagen 45.*



Figura 31. *Procesoión sorprendida por la lluvia*, 1868. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

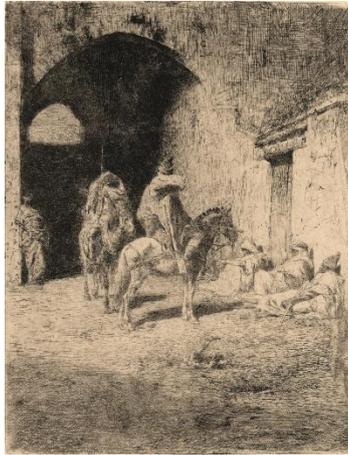


Figura 32. *Tánger*, 1861. Aguafuerte. M. A. M. de Barcelona



Figura 34. *Iglesia de San José en Madrid*, c. 1874. Agua fuerte y Aguatinta. M.A.M de Barcelona.

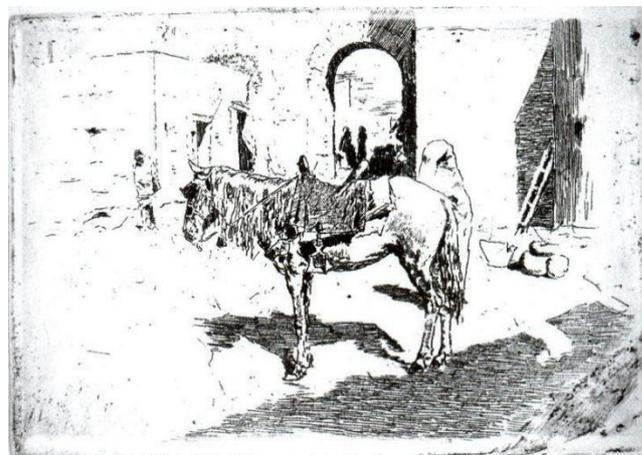


Figura 35. *Caballo Marroquí*, c. 1873-1874. Aguafuerte y ligera aguatinta. B. M. de Londres.

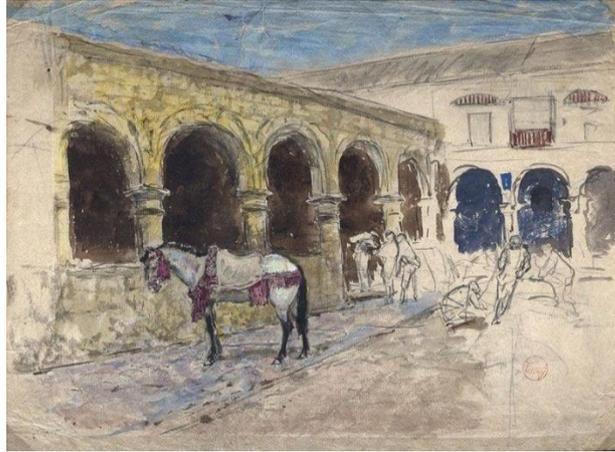


Figura 36 *Caballos*, c. 1871. Acuarela. Colección particular.



Figura 37. *Herrero Marroquí*, c 1866. Aguafuerte y aguainta. Nº Inventario R-4854. Calcografía Nacional.



Figura 38. *Herrador marroquí*, hacia 1870. Óleo sobre lienzo. Núm. de catálogo: 010703-000. MNAC



Figura 39. *Herrador Marroquí*, c. 1863. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

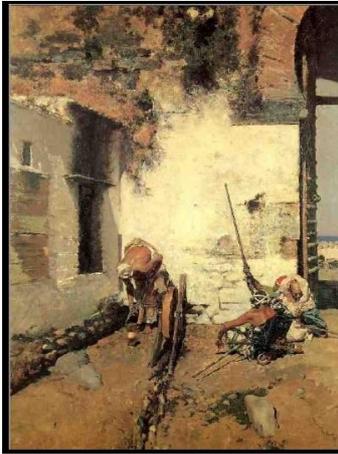


Figura 40. *Afilador de Sables*, 1862. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.



Figura 41. *Diplomático*, c 1868-1869. Aguafuerte y aguatinta. Nº Inventario: R-4862. Calcografía Nacional



Figura 42. *Retrato del pintor Zamacois*, 1869. Aguafuerte. Nº de inventario: 82/831. Museo de Bellas de Bilbao.



Figura 43. *Retrato de Inocencio X* (copia de Velázquez), 1650. Acuarela sobre papel. Núm. de catálogo: 251849-000. MNAC.



Figura 44. *Eclesiástico*, 1868 Óleo sobre tabla. The Walters Art Gallery (Baltimore).



Figura 45. *Barca en la playa*. Antes de 1874. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 022036-G. MNAC.



Figura 46. *Playa Africana*, c 1867. Acuarela sobre papel. Núm. de catálogo: 010696-D. MNAC.

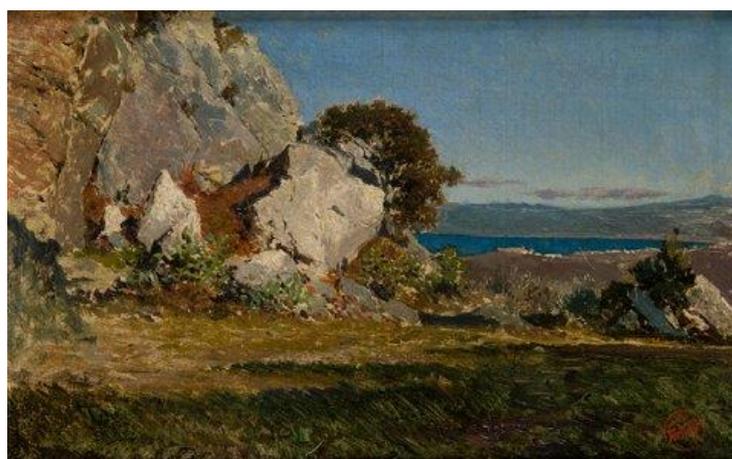


Figura 47. *Paisaje Napolitano*, 1874. Óleo sobre lienzo. Número de catálogo P008265. Museo del Prado.



Figura 48. *Mar, al fondo el Vesubio*, 1874. Acuarela sobre papel blanco. Museo del Prado.



Figura 49. *Anacoreta*, 1869. Aguafuerte, aguatinta y lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 007324-G. MNAC.



Figura 50. *Arena con línea de montaña*, c 1860. Acuarela, Trazos de lápiz sobre papel blanco. Museo del Prado.



Figura 51. *Marroquíes subiendo a una cumbre*, hacia 1872. Óleo sobre lienzo. Hispanic Society of America.



Figura 52. *Maestro de ceremonias*, antes de 1874. Aguafuerte sobre papel. Núm. de catálogo: 022066-G.

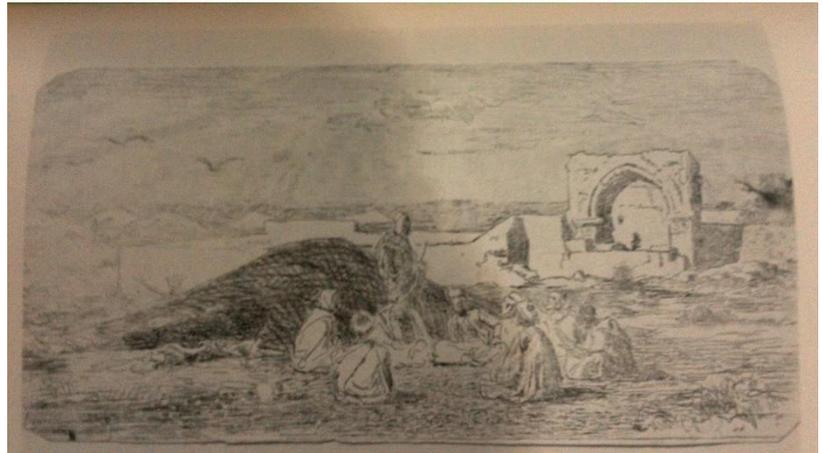


Figura 53. *Árabes en el desierto*, c 1860-1862. Aguafuerte y toques de punta seca. M.A.M. Barcelona.



Figura 54. *Perro durmiendo al lado de una maceta con flores*, Antes de 1874. Aguafuerte. B.N. de París.



Fig. 55. *Árabe a caballo visto de espaldas*, entre 1860-y 1862. Dibujo sobre papel rojizo Vitela. DIB/18/1/5636. Biblioteca Nacional de España



Fig. 56 *Guardia Arabe*, entre 1860 y 1862. Dibujo sobre papel vitela pajizo: lápiz grafito. DIB/18/1/5543. Biblioteca Nacional de España



Fig. 57. *Mendigo*, c 1862. dibujo sobre papel vitela pajizo: lápiz grafito. DIB/18/1/5561 Biblioteca Nacional de España.



Fig. 58. *Calle de Tánger*. 1869. Acuarela. The Corcoran Gallery of Art (Washington)



Fig. 59. *Mendigo*, c.1862. Dibujo sobre papel vitela pajizo: lápiz grafito. DIB/18/1/5561. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 60. *Meo Petaca*, entre 1863 y 1865. Dibujo sobre papel grisáceo: carboncillo, lápiz conté y toques de clarión. DIB/18/1/5677. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 61. *Tetuán: [arco de herradura]*, c. 1860. dibujo sobre papel blanco : lápiz grafito. DIB/18/1/5631. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 62. *Caballo de Marruecos*, c. 1871. Dibujo sobre papel vitela entramado blanco: lápiz grafito. DIB/18/1/5562. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 63. *Caballo*, entre 1860 y 1862. dibujo sobre papel grueso gris claro: lápiz grafito. DIB/18/1/5612. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 64. Estudio para el grabado *Caballo marroquí (anverso)*. Hacia 1860-1862. Lápiz grafito sobre papel (anverso). Núm. de catálogo: 104845-D. MNAC



Fig. 65. *Apuntes de figuras para interior de una iglesia*, entre 1866 y 1870. Dibujo sobre papel vitela blanco: lápiz grafito. DIB/18/1/5693, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 65. *Árabe agachado*, c. 1862. Dibujo sobre papel gris: lápiz conté y clarión. DIB/18/1/5637. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 66. *Árabe agachado*, c. 1862. Dibujo sobre papel tostado: lápiz conté y clarión. DIB/18/1/5638. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 66.1. *La batalla de Tetuán*. 1863-1865. Óleo sobre lienzo. Núm. de catálogo: 010695-000. MNAC.



Fig. 66.2 *La Batalla de Wad-Rass (Episodio de la guerra de África)*. Óleo sobre papel pegado en cartón, Museo del Prado.



Fig. 66.3. *Árabes caminando bajo la tormenta*, entre 1862-1864. acuarela sobre papel (papel vitela grueso). Dib/18/1/5653. Biblioteca Nacional de España



Fig. 67. Campo de batalla. Estudio para el cuadro *La batalla de Wad-ras*, c. 1860. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 046047-D. MNAC.



Fig. 68. *Peluquero, árabe y caballo muerto*, 1860. Dibujo sobre papel vitela: lápiz grafito. DIB/18/1/5616. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 69. *Cazadores*, entre 1860 y 1862. Dibujo sobre papel vitela amarfilado: lápiz grafito. DIB/18/1/5645. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 70. *Soldados españoles*, hacia 1860-1862. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 045984-D. MNAC.



Fig. 71. *Marroquí herido*. Estudio para el cuadro *La batalla de Tetuán*, hacia 1860. Lápiz conté y mina blanca sobre papel de colores. Núm. de catálogo: 105261-D. MNAC.



Fig. 72. Detalle de la batalla de Tetuán.



Fig. 73. *El cepo*, 1871. Lápiz sobre papel. DIB. 18/1/5617. Biblioteca Nacional de España



Fig. 74. Estudio para el cuadro *El Tribunal de la Alhambra*. Lápiz conté sobre papel. Núm. de catálogo: 105278-D MNAC

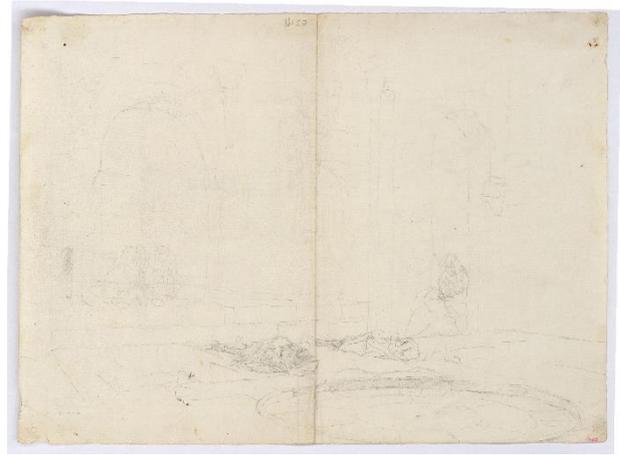


Fig. 75. Estudio para el cuadro *El tribunal de la Alhambra* (anverso) / (reverso), hacia 1871. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 104822-D. MNAC.

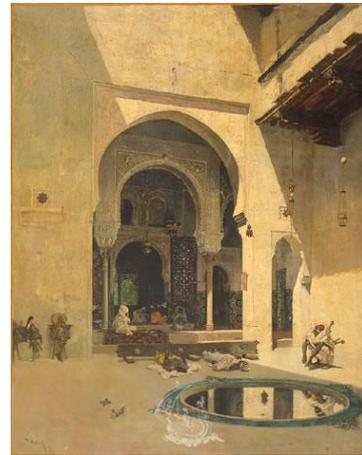
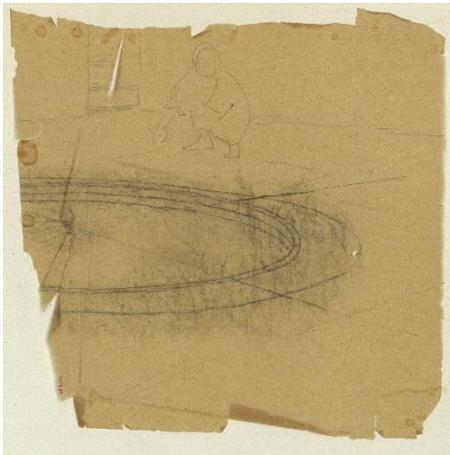


Fig. 76. Calco para el cuadro *El tribunal de la Alhambra*, hacia 1871. Lápis grafito sobre papel de calcar. Núm. de catálogo: 105978-D. MNAC.

Fig. 77. *El tribunal de la Alhambra*, c. 1871. Óleo sobre tela. Inv. 9204 Teatro-Museo Dalí.



Fig. 78. Estudio de camellos y figuras (anverso) / Camellos (reverso), hacia 1860-1862. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 046064-D MNAC



Fig. 79 *Cabeza de camello y boceto de marroquíes*, hacia 1860-1862. Lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 046062-D MNAC



Fig. 80. Estudio para la acuarela *El camellero*, hacia 1862-1865. Lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 104874-D. MNAC



Fig. 81. *Camellero marroquí y otras figuras*, hacia 1860-1862. Lápiz conté y mina blanca sobre papel coloreado. Núm. de catálogo: 105280-D. MNAC



Fig. 82. *El camellero o Camellos descansando*, 1865. Pincel y acuarela sobre dibujo subyacente de grafito negro. Sobre papel blanquecino. Número de Acceso: 87.15.76. MET.



Fig. 83. *Tánger*, c. 1865. Óleo sobre tabla. Colección particular.



Fig. 84. Estudio para las acuarelas *El vendedor de tapices* o *Amigos fieles*, hacia 1870. Lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 105859-032. MANC.



Fig. 85. Estudio para las acuarelas *El vendedor de tapices* o *Amigos fieles*, hacia 1870. Lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 105859-033. MNAC



Fig. 86. *Apuntes de perro*, entre 1869 y 1870. Dibujo sobre cartulina: lápiz grafito. Biblioteca Nacional de España



Fig. 87. *Amigos fieles* 1869. Acuarela sobre papel. Baltimore Art Museum.



Fig. 88. *El vendedor de Tapices*, 1870. Acuarela. Museo de Montserrat, Barcelona,



Fig. 89. *Interior con figuras*, 1871. Óleo sobre tabla. Colección particular



Fig. 90. *Almuerzo en la Alhambra*, 1872. Óleo sobre tela. Colección privada.

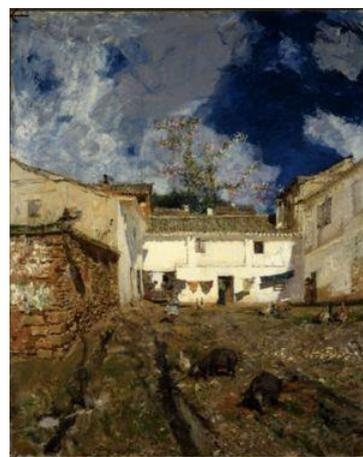


Fig. 91. *Un patio en Granada*, 1873. Óleo sobre lienzo. Harvard Art Museum.



Fig. 92. *Gallinas y figura femenina (reverso)*, hacia 1867-1872. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 105246-D. MNAC



Fig. 93. Estudio de figuras y elemento arquitectónico, entre 1870 y 1872. Dibujo sobre papel verjurado: tinta a pluma. DIB/18/1/5672. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 94. *Álbum de Granada. álbum 83 Estructura arquitectónica y tipos populares*. Dibujos: lápiz negro. Signatura DIB/18/1/5707. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 95. Estudio para el cuadro *El Ayuntamiento viejo de Granada*. Lápis conté sobre papel. Núm. de catálogo: 105099-D

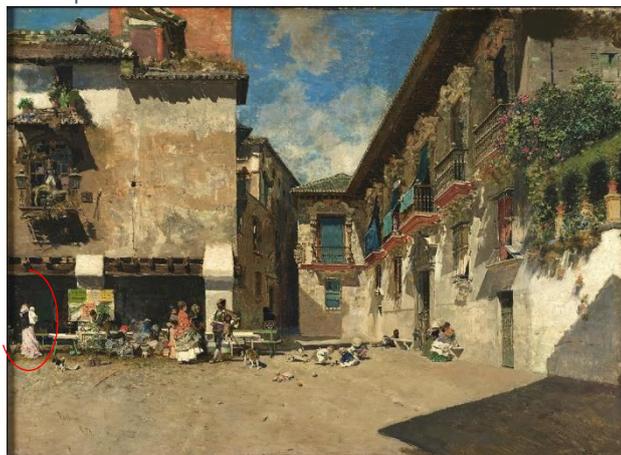


Fig. 96. *Ayuntamiento viejo de Granada*, 1872-1873. Óleo sobre madera. Granada, Museo de Bellas Artes

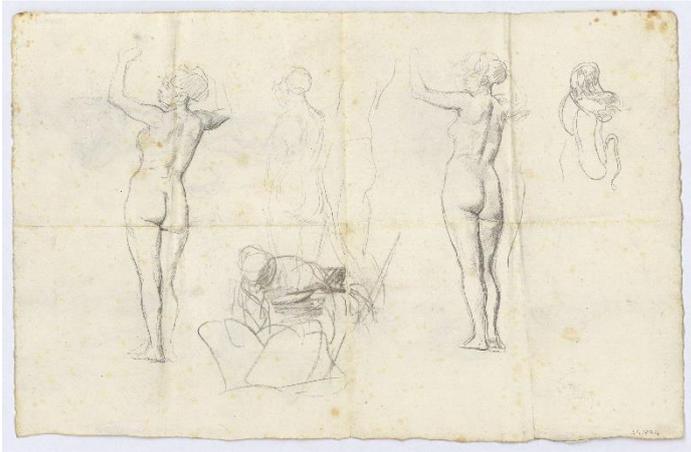


Fig. 97. Estudio para el cuadro *La elección de la modelo* (reverso), Hacia 1869. Lápis grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 104894-D. MNAC



Fig. 98. Estudio para el cuadro *La elección de la modelo*. Hacia 1868-1870. Lápis conté sobre papel coloreado. Núm. de catálogo: 104909-D. MNAC



Fig. 99. *Los Memorialistas* c. 1874. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido



Fig. 100. Una calle del Albarracín 1871 - 1872. Aguada, Lápis, Pluma, Tinta parda sobre papel amarillento. Museo Nacional



Fig. 101. *Calle con figura en el centro*, entre 1870 y 1872. dibujo sobre papel vitela amarfilado: lápiz grafito; Biblioteca Nacional de España.



Fig. 102. *Paisaje de Granada*, hacia 1871. Núm. de catálogo: 01h0701-000 Óleo sobre lienzo. MNAC

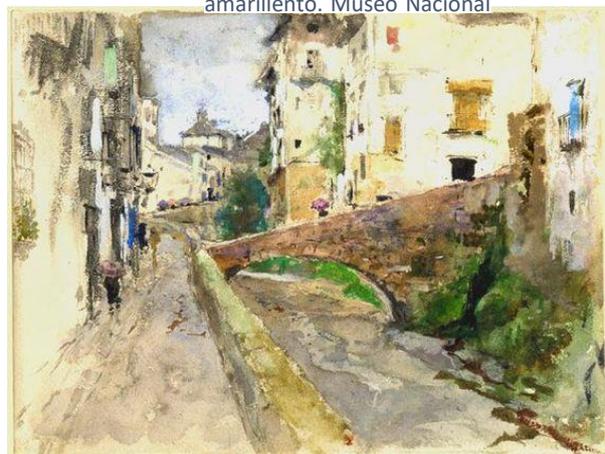


Fig. 103. *La carrera del Darro*. 1873. Acuarela. British Museum. Londres



Fig. 106. *Almuerzo en un viejo convento de La Alhambra*, ca. 1872. Albúmina. Inventario 82382. Museo Sorolla.



Fig. 104. *El río Darro*, hacia 1870-72. Lápiz grafito, guache y tinta al pincel sobre papel coloreado. MNAC



Fig. 105. *El Darro en Granada*, entre 1870 y 1872. Dibujo sobre papel vitela amarfilado: lápiz grafito. DIB/18/1/5670. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 107. *Juan Antonio Pujol al piano*, 1806. En álbum 12, fol. 19 r. Lápiz sobre papel. DIB/18/1/5706. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 107.1. *Fantasía sobre Fausto*. 1866. Óleo sobre lienzo. P- 2605. Museo Nacional del Prado.



Fig. 108. *Rincón de estudio estufa y olla*, entre 1860 y 1874. Dibujo sobre papel vitela pardo. DIB/18/1/5673. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 109. *Celosías*, entre 1869 y 1870. Dibujo sobre papel tostado oscuro: carboncillo y clarión. DIB/18/1/5691. Biblioteca Nacional de España.

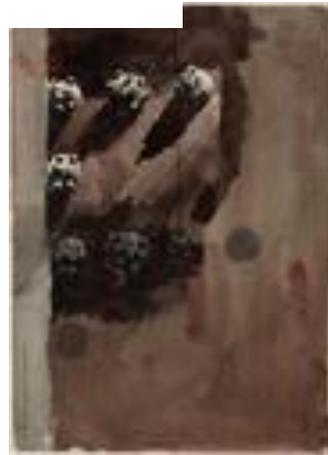


Fig. 110. *Clavos de una puerta de Toledo*, c. 1866. dibujo sobre papel vitela amarfilado claro. DIB/18/1/5662. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 110. *Puerta en Toledo*, 1867. Acuarela. Colección Particular



Fig. 111. *Botija*, c. 1867. Dibujo sobre papel pardo verdoso: aguada sepia y gouache. DIB/18/1/5663. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 112. *Campesina italiana*, 1867. Acuarela. Colección Particular



Fig. 112.1 Calco del soporte de un brasero, hacia 1863-1870. Lápiz grafito sobre pape. Núm. de catálogo: 104883-D. MNAC.

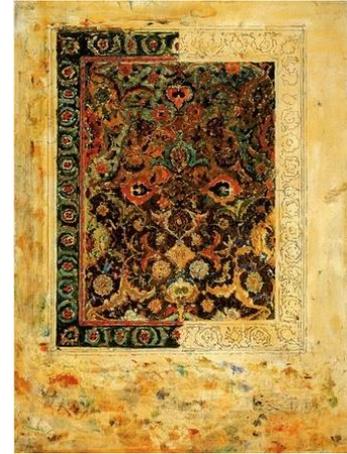


Fig. 113. Estudio de alfombra de las Alpujarras, Hacia 1868-1972, Óleo sobre madera. DIB/18/1/5691. Fundación Gala-Salvador Dalí.

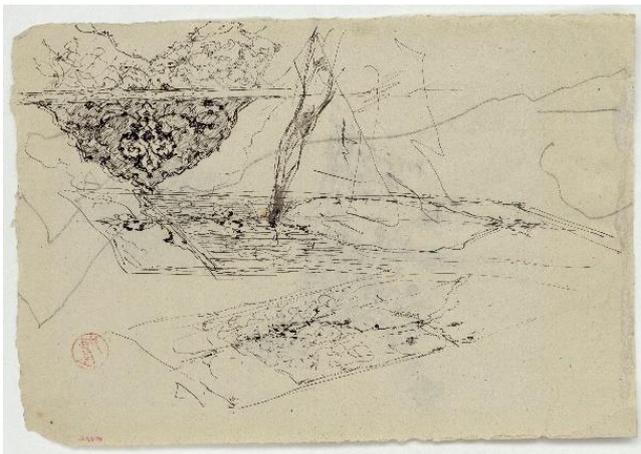


Fig. 114. Croquis de tapices (anverso) Hacia 1870-1872 Tinta a la pluma y lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo: 104898-D. MNAC.



Fig. 115. Lluvia. entre 1867 y 1868. dibujo sobre papel verjurado gamuza: aguada sepia. DIB/18/1/5666. Biblioteca Nacional de España



Fig. 116. Señora de Agrasot bordando, h. 1874, dibujo sobre papel vitela: tinta negra a pluma. DIB/18/1/5700, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 117. Cecilia Madrazo, 1874, acuarela y gouache sobre papel azulado The British Museum.



Fig. 118. Playa de Portici, 1874. Óleo sobre lienzo. Meadows Museum de la Southern Methodist University de Dallas,



Fig. 119. *Los hijos del pintor en el salón japonés*, 1874. Óleo sobre lienzo. P-2931 Museo del Prado.



Fig. 120. Emma Zaragoza, la mujer de Agrasot, sentada en un diván (anverso), 1874. Tinta a la pluma sobre papel (anverso) Núm. de catálogo: 035755-D. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 121. Estudio para el cuadro *Playa de Portici*, 1874. Lápiz grafito sobre papel. Núm. de catálogo:105017-D: MNAC



Fig. 122. *Desnudo sobre la playa de Portici*, 1874. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado.



Fig. 123. *Sevilla una tienta*, 1868. Dibujo sobre papel vitela grueso amarfilado: lápiz grafito; DIB/18/1/5598. Biblioteca Nacional de España



Fig. 124. *Toreros*, entre 1867 y 1872. dibujo sobre papel blanco fino: lápiz conté. DIB/18/1/5601 Biblioteca Nacional de España



Fig. 125. *Picador*, 1867. Acuarela- Colección particular

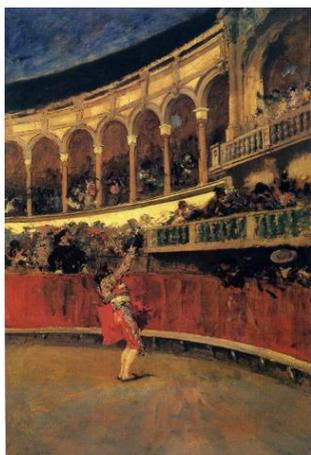


Fig. 126. *Brindis de la espada en Sevilla*, 1868. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Scotland.



Fig. 127. *Picador herido*, c. 1868. Acuarela. RF 29784, recto Museo del Louvre.



Fig. 128. *Plaza de toros*. entre 1867 y 1872. dibujo sobre papel vitela amarfilado: lápiz grafito. DIB/18/1/5582. Biblioteca Nacional de España



Fig. 128.1. *Toreros*, entre 1867 y 1872. dibujo sobre papel vitela grueso amarfilado: lápiz grafito; DIB/18/1/5602. Biblioteca Nacional de España



Fig. 130. *Toreros*, entre 1867 y 1872. Dibujo sobre papel vitela ahuesado: lápiz grafito. DIB/18/1/5607. Biblioteca Nacional de España



Fig. 131. *Toros, picador, caballo muerto y torero herido*. entre 1867 y 1872. Dibujo sobre papel satinado blanco: lápiz grafito. DIB/18/1/5599. Biblioteca nacional de España.



Fig. 132. *Apuntes de picadores con anotaciones de color*, 1867. dibujo sobre cartulina blanca: lápiz grafito. DIB/18/1/5569. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 133. *Toro, toreros y picadores*, entre 1867 y 1872, dibujo sobre papel verjurado gris azulado: lápiz grafito. DIB/18/1/5584. Biblioteca Nacional de España



Fig. 134. *Corrida de toros. Picador herido*, c. 1867. Óleo sobre lienzo sobre aluminio. CTB.1996.26 Museo Carmen Thyssen-Bornemisza



Fig. 135. *Picadores*, entre 1867 y 1872 dibujo sobre papel vitela rugoso: lápiz grafito y tinta a pluma. DIB/18/1/5592. Biblioteca Nacional de España



Fig. 136. *Apuntes taurinos*, c 1867. dibujo sobre papel blanco fino: lápiz grafito. DIB/18/1/5604. Biblioteca Nacional de España



Fig. 137. *Estudio para Mariposa*, c 1867. (Dorso de figuras Taurinas fig.) Dibujo sobre papel blanco fino: lápiz grafito. DIB/18/1/5604. Biblioteca Nacional de España



Fig. 138. *Libélula*, 1867. Óleo sobre lienzo. Colección Particular

9. Bibliografía:

- AA.VV. *Fortuny: 1838-1874*. Cat. Exp. Ed. Centre Cultural de la Fundació de la Caixa de Pensions. Barcelona, 1989.
- Ainaud de Lasarte, Juan. *La Fortuna de Fortuny, Fortuny 1838-1874*. Barcelona, Fundació la Caixa, 1989
- Ainaud de Lasarte, Juan. *Primer centenario de la muerte de Fortuny*. [Catálogo exposición]. Ed. Gráficas Reunidas. Madrid, 1975.
- Alcolea Blanch, Santiago. *Cronología biográfica*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Págs. 427-445.
- Alcolea Blanch, Santiago. *Les repeticions de Fortuny*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 363-377.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M.^a Dolores (directora). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid Editorial Universitaria Ramón Areces 2011.
- Argán, G. C. *El arte moderno:1770-1970*. [Traducido por: Joaquín Espinosa Carbonell]. Valencia. Fernando Torres, Edit. 1975.
- Baron, Javier. *La personalidad artística de Mariano Fortuny*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Págs. 15-60.
- Beaumont, Edouard de y otros, *Atelier de Fortuny : oeuvre posthume objets d'art et de curiosité : armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, Paris, J. Claye, 1875.
- Berardi, Gianluca. *Fortuny e Italia*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Págs. 61-83.
- Carbonell, Jordi À. *Fortuny Orientalista*. En el catálogo de Doñate, Mercè y otros. *Fortuny (1838-1874)*. Barcelona, MNAC 2003-2004, Págs. 355-362.
- Carbonell, Jordi À. *Fortuny y el itinerario orientalista tangerino*. En el catálogo J. À Carbonell y Francesc M. Quilez. *Fortuny y el Mito*. Reus, Ajuntament de Reus. 2013, Págs. 57-72
- Carbonell, Jordi A. *Fortuny y Tapiró. Pintura orientalista de tema marroquí*. Barcelona, IEmed., 2015.
- Carbonell, Jordi A. *Mforarià Fortuny: De l'idealisme natzarenista a l'escenari Africà*. Cat. Exp. Carbonell, Jordi A. (director) *Dibujos y grabados en el Museo Salvador Vilaseca*. Barcelona. Lunwerg Editores, 1997. Págs.21-33.
- Carbonell, Jordi A. (director) *Marià Fortuny. Dibuxos i gravats al Museu Salvador Vilaseca*. Barcelona. Lunwerg Editores, 1997.
- Carbonell, Jordi À *La Alhambra y la nostalgia del oriente desaparecido en la obra de Fortuny y sus colegas franceses*. En F. Quilez ed.: *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, Fundació La Caixa, Patronato, 2017.
- Carbonell, Jordi A.; Quilez i Corella, Francesc M. (eds.) *Fortuny. El mite*. Reus, Ajuntament de Reus, 2013
- Carbonell, Jordi A.; Vives, Rosa y Otros. *Fortuny*. Barcelona. MNAC, 2004.
- Ciervo, Joaquín. *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, Editorial y Librería de Arte M. Bayes, s.f. 1921.
- Costa Clavell, Javier. *Dibujos y grabados de Fortuny*. En: *Fortuny*. Mundilibro. Barcelona, 1973.
- Cuenca, M. L. y Vives, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Dibujos y grabados*. Madrid. Editorial Electa España, 1994.
- Davillier, Charles : *Fortuny, sa vie, son ouvre, sa correspondance*. París,1875.
- Davillier, Charles y Doré, C. *Viaje por España*. 2 Vol. Sevilla. Editorial Renacimiento, 2009.

- De la Puente, Joaquín: *Dibujos y grabados de Fortuny*. Ed. Escuela superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1971.
- Doñate, Mercè. *Fortuny en les col·leccions del segle XIX*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 407-415.
- Doñate, Mercè. *Fortuny i la pintura de gènere*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 33-47.
- Fol, W.: *Fortuny*. Paris, 1875. / Ch. Yriarte. *Fortuny*. Paris, 1875.
- Fontbona, Francesc. *Història de l'art català. Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, Barcelona, Edicions 62, 1983. Pàg. 208
- Guégan, Stéphane. *Fortuny y los Fortunystas: ¿Una consagración francesa?* Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Págs. 83-98.
- Gimferrer, Pere. *Un sol traç Pur*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 351-355.
- González López, Carlos. *Fortuny i el fenomen del fotunyisme a Europa*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 387-396.
- González López, Carlos; Martí Ayala, Monserrat. *Mariano Fortuny, grabador*. En: *Mariano Fortuny Marsal*. Vol II, pág. 96-209. Edicions MestCatalanes, Barcelona, 1989.
- González López, Carlos, y Martí, M.: *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona. Colección Maestros del Arte del s. XIX y XX. Ediciones Catalanes – Diccionario Rafols, 1989. Vol II, Pág. 96-209.
- Jiménez-Blanco, M^a. Dolores. *Cuadernos, Arte, Mecenazgo. El Coleccionismo en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona, Fundación de arte y Mecenazgo, 8013.
- Maragall, J.A. *Historia de la sala Parés*. Barcelona, Editorial Selecta. 1975. Pág. 241-242
- Marqués de Lozoya. *Mariano Fortuny*. Madrid, Fundación universitaria española. 1975.
- Martí Aixela, Montse. *Crònica de la guerra d'Àfrica a través dels dibuixos de Marià Fortuny del Museu de Salvador de Vilaseca*. Cat. Exp. Carbonell, Jordi A. (director) *Dibujos y grabados en el Museo Salvador Vilaseca*. Barcelona. Lunwerg Editores, 1997. Págs.35-44.
- Martí Aixela, Montse. *Marià Fortuny intèrpret visual de textos*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 397-407.
- Mendoza Cristina. *De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 47-61.
- Mestres, A. *La Vicaría de Fortuny notas històricas*. Barcelona. Academia Provincial de Bellas Artes, 1927.
- Navarro, Carlos G. *La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades*. Cat. Exp. Baron, Javier (ed.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. Págs. 373-397.
- Novotny, F. *Pintura y Escultura en Europa, 1780-1860*. Madrid 1978. Págs. 380.
- Quilez i Corella, Francesc M. *Fortuny Grabador*. En cat. Doñate, Mercè y otros. *Fortuny 1838-1874*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 324-347.
- Francesc M. Quilez i Corella. *Fortuny y la pintura de género*. En el catálogo J. À Carbonell y Francesc M. Quilez. *Fortuny y el Mito*. Reus, Ajuntament de Reus. 2013, Págs. 39-56
- Quilez i Corella, Francesc M. y Otros. *La batalla de Tetuán de Fortuny. De la trinchera al museo*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2013.

- Quilez i Corella, Francesc M. *Marià Fortuny Marsal. Els anys de Formació*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. Fortuny 1838-1874. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 17-31.
- Quilez i Corella, Francesc M (dir.) *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*. Barcelona: Obra Social «La Caixa», Patronato de la Alhambra y Generalife y Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016
- Quilez i Corella, Francesc M. *Una colección singular: la obra de Mariano Fortuny del gabinete de dibujos y Grabados del MNAC*. Museo Nacional de Barcelona. 2012.
- Reyero, Carlos. *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid. Ediciones Catedra, 2017.
- Sanchez, Alicia. *Marià Fortuny i Marsal: Artista y coleccionista, creaciones complementarias*. en García García, I. y Chaves Martín, MA, AC-RESEARCH. Madrid: Universidad Complutense, 201 págs. 183–202
- Sullivan, E. J. *Fortuny en América: coleccionistas y discípulos*. En el catálogo de AAVV 1838 Fortuny 1874. Barcelona, Centro Cultural la Caixa de Pensiones, 1989. Págs.99-118.
- Thompson Walters, Williams. *Collection of W. T. Walters, 65 Mt. Vernon Place, Baltimore 1884*. Baltimore, BiblioBazaar LLC. 1984.
- Vives, Rosa. *Apunts sobre els elements avantguardista en l'obra de Fortuny*. Cat Exp. Doñate, Mercè y otros. Fortuny 1838-1874. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2003. Págs. 377-387.
- Vives i Pique, Rosa. *Fortuny grabador: aportaciones al conocimiento de su obra*. Ed. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1985.
- Vives i Pique, Rosa. *Fortuny grabador: ecléctico y experimental*. Ed. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1990.
- Vives i Pique, Rosa. *Fortuny gravador. Estudi crític i catàleg raonat*. Ed. Rosa de Reus. Reus, 1991.
- Vives i Pique, Rosa. *Marià Fortuny*. En: *El gravat en el temps, del segle XV als nostres dies*. Ed. Museu D'Art de Girona. Gerona, 1992. Págs. 39-44.
- Vives i Pique, Rosa. *Mariano Fortuny Marsal: grabados y dibujos*. Ed. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 2000.
- Vives i Pique, Rosa. *Fortuny, un Reusenc gravador universal*. Cat. Exp. Carbonell, Jordi A. (director) *Marià Fortuny. Dibuxos i gravats al Museu Salvador Vilaseca*. Barcelona. Lunwerg Editores, 1997.
- Yriarte, Charles. *Fortuny*. Ed Casimiro Libros. Madrid, 2017.

Artículos:

- Alcolea Blanch, Santiago. *Fortuny, puntualizaciones al catálogo de una exposición*. I. Archivo español de arte, Tomo 63, N° 249, 1990, págs. 43-58. <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea>
- Arnavat, Albert. Fortuny i Reus. *La construcció d'un mite (I)*. LOCVS AMENVS 11, 2011-2012 257 – 282. https://www.academia.edu/27838745/Fortuny_i_Reus_La_construcci%C3%B3_d_un_mite_I
- Arnavat, Albert. Fortuny i Reus. *La construcció d'un mite (II)*. LOCVS AMENVS 12, 2013-2014 177 – 207. https://www.academia.edu/23531243/Mari%C3%A0_Fortuny_i_Reus_La_construcci%C3%B3_d_un_mite_II
- Barcia y Pavón, Ángel María. Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Tip. de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174008&page=1>
- Cano Díaz, Emiliano. *Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal*. Cartas Hispánicas, 009.20 de junio de 2018.

- http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/carhis/descargas/Cano-Diaz_Los_ultimos_dias_de_Mariano_Fortuny_y_Marsal.pdf
- Carol Geronès, Lidia. *Fortuny y el imaginario Fortuny*. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-435-6/978-88-6969-435-6-ch-04.pdf>
 - Crespo, F. (1996). *El costumbrismo exótico de Mariano Fortuny*, en Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico. Nápoles, 27-30 marzo 1996. Roma: Bulzoni editore, 103-108. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-costumbrismo-exotico-de-mariano-fortuny/>
 - Fontbona, F. *Un Fortuny joven, nacionalista y romántico*. Barcelona, Revista de Cataluña, 4/1989 29 p.101-118. https://www.google.com/search?q=%E2%80%A2+Fontbona%2C+F.+Un+Fortuny+joven%2C+nacionalista+y+rom%C3%A1ntico.+Barcelona%2C+Revista+de+Catalu%C3%B1a%2C+4%2F1989+29&rlz=1C1ONGR_esES934ES934&oq=%E2%80%A209Fontbona%2C+F.+Un+Fortuny+joven%2C+nacionalista+y+rom%C3%A1ntico.+Barcelona%2C+Revista+de+Catalu%C3%B1a%2C+4%2F1989+29&aqs=chrome..69i57.2251j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8
 - Gaya Nuño, Juan Antonio. *Fortuny en el primer centenario de su muerte*, Revista Goya. Ed. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1974. Págs. 150-159. <https://www.cdaea.es/adultranir1986/zptidamk-233682/>
 - Mendoza, Cristina; Quilez i Corella, Francesc M. *Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística*. Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 9, Barcelona, 2008. Pág. 113-133. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2915853>
 - Mendoza Yusta, Rafael. *Fortuny y Marruecos. El trabajo del pintor sobre la guerra de África (1859-60)*. Arte, arqueología e historia, N°. 20, 2013, págs. 115-122 http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/Fortuny_y_Marruecos.pdf
 - Navarro, Carlos G. *Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma*. Locus Amoenus 9, 2007-2008. Págs. 319-349. <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v9-navarro>
 - Panera Martínez, Pedro. *Endavant, catalans!: Voluntarios de Cataluña para la guerra de África (1859-1860)*. <http://www.guerracolonial.es/medias/files/1.5.-endavant-catalans-voluntarios-de-cataluna-para-la-guerra-de-africa-1859-1860--1>
 - Quilez, Francesc. *Carmen Bastián de Fortuny: problemas de recepción e interpretación*. Blog del Museo de Arte Nacional de Cataluña. <https://blog.museunacional.cat/es/carmen-bastian-de-fortuny-problemas-de-recepcion-e-interpretacion/>
 - Quilez i Corella, Francesc M. *Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes de Fortuny*. Locus Amoenus, 10, Bellaterra 2009-2010, p. 243-258. <https://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/242052/324652>
 - Vázquez, Oscar E. *Fortuny*, Revista Quarterly Publications, vol X, nº 3, 1993. London. Págs. 297-299. <https://www.jstor.org/stable/41824790>.
 - Vives, Rosa. *Fortuny visto por Van Gogh*. Revista: Goya no. 274 10-16 Ja/F 2000. https://www.researchgate.net/publication/307167644_Fortuny_visto_por_Van_Gogh

Webgrafía.

- Biblioteca digital hispánica. <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Fortuny&languageView=es&pageNumber=1&pageSize=30&language=>
- Fantasía sobre Fausto: los sonidos de Fortuny <https://masdearte.com/especiales/fantasia-sobre-fausto-los-sonidos-de-fortuny/>

- *Los múltiples talentos de Fortuny: artista de éxito internacional y hábil coleccionista*, en <https://www.rtve.es/noticias/20171120/multiples-talentos-fortuny-artista-exito-internacional-habil-coleccionista-antiguedades/1637030.shtml>
- Museo Carmen Thyssen Málaga.
- <https://www.carmenthyssenmalaga.org/actividad/conferencia-enrique-juncosa-fortuny-grabador>
- Museo del Prado, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del s. XIX. Madrid, 1985. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/cason-del-buen-retiro-catalogo-de-las-pinturas/d3fe7b70-a221-4f7e-88cf-c286d85010f3#>
- MNAC <https://www.museunacional.cat/es/coleccion/dibujos>