

# Novedades en torno a obras de Fortuny desaparecidas

Mireia Berenguer Amat  
Francesc Quílez Corella  
Museu Nacional d'Art de Catalunya  
mireia.berenguer@museunacional.cat  
francesc.quilez@museunacional.cat

Recepción: 03/10/2021, Aceptación: 18/01/2022, Publicación: 11/03/2022

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es rescatar un grupo de obras muy destacadas del pintor Mariano Fortuny (1838-1874) que quedaron en el olvido hace muchos años, algunas de ellas determinantes para forjar la leyenda del pintor. Gracias a la investigación realizada, hemos podido reconstruir la historia de unas obras que estuvieron en posesión de una clientela burguesa con alto poder adquisitivo y que ejemplifican la recepción internacional, especialmente la norteamericana, que tuvo la producción del artista. Los recursos digitales que muchas instituciones ponen al servicio de los investigadores han facilitado enormemente la labor y el acceso a muchos documentos y catálogos de la época. Años atrás, hubiera sido imposible estudiarlos sin un traslado a los consecuentes archivos, particularmente parisinos y americanos. Gracias a estas herramientas, hemos podido obtener los resultados deseados, que eran localizar el paradero de estas obras que estaban desaparecidas o en colecciones particulares desconocidas, muchas de ellas casi desde que salieron del taller del pintor. El artículo también permite comprobar el interés que sigue despertando la ingente actividad desarrollada por el que sin duda fue uno de los mejores pintores europeos de su tiempo, así como los avatares históricos de unas obras que formaron parte de algunas de las grandes colecciones de la época.

Palabras clave:

Fortuny; coleccionismo; obras desaparecidas; Granada; orientalismo; pintura; siglo XIX; dibujo; preciosismo; art pompier

## ABSTRACT

### News regarding missing works by Fortuny

The aim of this article is to track down a group of very notable works by the painter Mariano Fortuny (1838-1874) that have been lost for many years, some of which were decisive in forging the painter's reputation. Our research has enabled us to piece together the history of certain works that exemplify the artist's international reputation, especially in North America, and which were owned by a wealthy, bourgeois clientele. The digital resources that many institutions make available to researchers have greatly facilitated our work, giving access to many contemporary documents and catalogues that would once have been impossible to study without visiting each archive in person, particularly in Paris and America. Thanks to these tools, we have been able to identify the whereabouts of works that were missing or in unknown private collections, many of them almost since they left the painter's workshop. The article also reveals the interest that Fortuny, undoubtedly one of the greatest European painters of his time, continues to arouse, as well as the historical vicissitudes of works that were acquired by some of the great collections of the time.

Keywords:

Fortuny; Collecting; Missing Works; Granada; Orientalism; Painting; 19th Century; Drawing; Preciousness; Art Pompier



A medida que el pintor Mariano Fortuny (1838-1874) fue consolidando su reputación y que su obra fue gozando de gran reconocimiento internacional, fueron muchos los coleccionistas que demostraron un creciente interés por poseer producciones suyas<sup>1</sup>. Sin embargo, antes de su definitiva eclosión en el mercado internacional, la producción del reusense ya había despertado un auge del coleccionismo privado a escala local, que, lógicamente, tuvo unas características más modestas, un alcance mucho menor y, en buena medida, formó parte del marco de relaciones sentimentales y de amistad que estableció con colegas y amigos.

Sus obras obtuvieron una gran fortuna en un mercado que, además de valorarlas como objetos estéticos, también empezó a apreciar la plusvalía económica que generaban. La circulación de estas mercancías de arte fue posible gracias a la aparición de un sistema artístico abierto y de características transfronterizas.

## La obra de Fortuny y el mercado internacional

En una órbita diferente, la aparición y la posterior consolidación de un pujante mercado artístico internacional, en el que tuvo un papel determinante la figura del gran marchante de la época Adolphe Goupil (1806-1893), contribuyeron a la difusión de la obra de Fortuny entre los grandes coleccionistas norteamericanos de la época<sup>2</sup>.

La mayoría de ellos destinaron una parte de los beneficios obtenidos en los prósperos negocios que regentaban a la adquisición de bienes muebles, fundamentalmente pintura europea, con el objetivo, entre otros, de alcanzar una reputación y un elevado estatus social. La formación de

este tipo de colecciones, además de concederles una pátina de prestigio y reconocimiento, les ayudó a posicionarse socialmente y también les permitió dar visibilidad al alto poder adquisitivo del que disfrutaban.

En general, todas las colecciones respondieron a una tipología prácticamente idéntica. Estaban formadas por una representación de las figuras más icónicas y canónicas de la historia de la pintura europea, desde la época medieval hasta el último tercio del siglo XIX. A grandes rasgos, el contenido acabó por dibujar el perfil de un coleccionista con intereses y gustos eclécticos, cuyos criterios acabaron creando un fenómeno de contagio entre todos los nuevos ricos que querían deslumbrar con la imagen de sus abigarradas galerías pictóricas.

Salvo alguna honrosa excepción, como fue el caso de William Hood Stewart<sup>3</sup> (1820-1897) (figura 1), amigo personal de algunos artistas, entre ellos Fortuny, y persona que encarnó el modelo del *connoisseur*, amante y buen conocedor de la pintura de su tiempo, con formación, gusto y buen criterio, la mayoría de sus colegas no dejaron de hacer seguidismo de una moda de época apuntándose a una tendencia que impregnó las inclinaciones suntuarias de la gran oligarquía financiera.

Al fin y al cabo, muchos vieron en este tipo de prácticas una oportunidad para convertir la obra de arte en un negocio floreciente, con el que se podía especular y obtener ganancias rápidas. En este sentido, uno de los aspectos que mejor ayudan a entender la situación fue la constante movilidad de las colecciones. Sin apenas solución de continuidad, las obras fueron sometidas a un continuo vaivén, a un proceso de circulación, de cambio de propiedad, que incrementó su plusvalía y las convirtió en mercancías con las que era

fácil realizar prácticas especulativas, ya que, al pasar de mano en mano, con el cambio de propiedad fue incrementando su valor económico.

Al respecto, conviene tener presente que Fortuny fue uno de los artistas mejor considerados de su tiempo y su producción provocó la codicia de muchos coleccionistas deseosos de poseer creaciones suyas. Esto explicaría la alta cotización económica que alcanzaron las ventas de muchas de sus obras<sup>4</sup>, superior incluso a los precios que llegaron a alcanzar las realizaciones de algunos pintores impresionistas que con el paso del tiempo obtuvieron una notable reputación.

Precisamente, en este contexto presidido por la eclosión de un negocio floreciente, podemos realizar aportaciones inéditas que, en el caso de algunas obras de Fortuny, ejemplifican esta dinámica de trasiego permanente, y descubrir, detrás de estos coleccionistas, la existencia de grandes personalidades de la época. En este sentido, uno de los aspectos más novedosos radica en el hecho de que la investigación que llevamos tiempo realizando ha dado unos frutos excelentes y nos permite dar a conocer la actual localización de producciones emblemáticas del pintor, de cuyo paradero no teníamos noticias desde hace mucho tiempo. Además, de la mayoría de estas obras únicamente permanecía el recuerdo de las imágenes en blanco y negro que aparecieron reproducidas en publicaciones y monografías editadas a finales del siglo XIX y principios del XX.

Después de llevar a cabo un gran número de pesquisas y de rastrear noticias en archivos y hemerotecas, hemos conseguido contactar con los actuales propietarios de estas obras y estamos en condiciones de confirmar el hallazgo de las pinturas, así como de disponer —en algunos casos, por vez primera, y como una gran novedad— de una imagen en color. El seguimiento realizado también nos ha permitido reconstruir los avatares históricos de unas composiciones que han tenido una vida muy azarosa y que reflejan, sobre todo en el caso de las obras que acabaron en el mercado norteamericano, la existencia de una larga cadena de transmisión, cuyos eslabones acostumbraron a estar formados por las ventas en pública subasta de las colecciones que habían ido formando los más reputados coleccionistas.

Por otro lado, algunas de las novedades que ahora damos a conocer están relacionadas con algunas de sus producciones pictóricas más emblemáticas, realizaciones que, en algunos casos, formaron parte del repertorio de instantáneas fotográficas destinadas a difundir la imagen icónica del atelier romano, donde podemos identificar algunas de las obras citadas. Aunque no todas, sí que una buena parte de ellas son del período de actividad granadina, coincidiendo con los dos años en los que el pintor fijó su residencia en la



Figura 1.  
Retrato de William H. Stewart - Meadows Museum, Dallas.

ciudad de Granada, entre 1870 y 1872. A grandes rasgos, durante esa época<sup>5</sup> intentó dar rienda suelta a sus pulsiones más creativas, a la necesidad de trabajar de una forma más libre, sin estar sometido a las imposiciones de un mercado que, a través de su marchante, le seguía exigiendo la entrega de producciones estandarizadas —diríamos incluso mecanizadas—, adaptadas a los gustos estéticos de una clientela que no veía con buenos ojos cualquier atisbo de desviación de la línea más ortodoxa, aquella que lo alejaba de sus características estilísticas más reconocibles.

Otro elemento compartido como rasgo que las define es el hecho de que algunas de ellas pertenecen a la categoría de las denominadas obras inacabadas. Se trata de un aspecto que, como ya hemos señalado en alguna ocasión<sup>6</sup>, genera un efecto de perplejidad, ya que pone en entredicho la tradicional identificación del reusense como un artista perfeccionista. Sin duda, el coqueteo con una supuesta e inesperada, por sorprendente, pulsión al cultivo del *non finito* vendría a resquebrajar uno de los tópicos más extendidos y que ha gozado de una mayor fortuna historiográfica, ya que en esto no reconoceríamos el sesgo del pintor canónico.

De algún modo, esta inclinación a dejar las cosas a medio hacer se compadecería mal con el cliché establecido de pintor virtuoso, detallista, curioso, preciosista y con tendencia a dejar las obras impecablemente acabadas. Por otro lado, introduciría un principio de incertidumbre, de desasosiego, de imprevisibilidad al que el gran público no estaba acostumbrado, ya que desestabilizaba el horizonte



Figura 2.  
Mariano FORTUNY, *Procesión interrumpida por la lluvia*, 1868. Colección particular – Sevilla / Nueva York.

de expectativas, las claves de la receptividad estética de un autor que, si por algo se caracterizaba, era porque no sorprendía, era previsible y sus obras resultaban familiares, es decir, venían a satisfacer lo que se esperaba de ellas. En definitiva, cumplían con los prejuicios establecidos.

Desde este punto de vista, es indudable que las obras inacabadas, al situarse en una distancia entre el deseo y la realidad, o entre aquello que pretendieron ser y acabaron siendo, inauguran, por su complejidad, una faceta desconcertante del pintor, pero al mismo tiempo hacen necesaria la revisión metodológica del estudio de su obra, ya que abren la puerta a nuevas lecturas interpretativas sobre la supuesta fértil creatividad, en la que es imprescindible derrumbar los posicionamientos dogmáticos o las ideas preestablecidas.

Para facilitar la lectura de estas aportaciones, hemos realizado un ejercicio de agrupamiento de las mismas, en un intento de ordenarlas y sistematizarlas, de acuerdo con un criterio de ordenación cronológica y reunidas por etapas de actuación. En términos generales, en cada una de las obras presentadas, hemos puesto el acento en la reconstrucción de la biografía, de su historia, y hemos destacado su fortuna, el recorrido vital, su relación con los diferentes propietarios que las poseyeron y también el precio alcanzado en las diferentes ventas en las que participaron. Es indudable que toda esta información es relevante y constituye un buen indicador del prestigio y el reconocimiento tanto de la obra como de la reputación alcanzada por Fortuny. En algunos casos,

también hemos querido profundizar en aspectos formales del lenguaje, porque hemos considerado necesario realizar estos excursos formalistas para entender mejor el mérito atesorado por el artista y porque creemos que era un aspecto que ayudaba a entender algunas de las claves de su poética.

## Producciones madrileñas

Mariano Fortuny

*Procesión interrumpida por la lluvia* (figura 2)  
1868

Óleo sobre tela

63,5 × 109,2 cm

Firmado *Fortuny 68* en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular – Sevilla / Nueva York

Tanto Jean-Charles Davillier, en la primera catalogación de la obra de Fortuny<sup>7</sup>, como Ricardo de Madrazo, en sus memorias conservadas en un archivo particular<sup>8</sup>, confirman que el artista, igual que hizo en otras ocasiones, pintó dos versiones de esta misma obra. Por esta razón, reconstruir la historia de esta pintura no es una tarea nada fácil, dado que ha sido objeto de una cierta confusión y se ha visto sometida a distintas interpretaciones, a partir de la información que sobre las dos versiones ha aparecido en la bibliografía y en diversas imágenes fotográficas.

El hecho irrefutable es que Fortuny pintó las dos versiones en la ciudad de Madrid, delante de

la iglesia de Santa Cruz, cuya fachada fue demolida dos años más tarde de su realización, en 1867, cuando estuvo en esa ciudad para contraer matrimonio con Cecilia de Madrazo, según consta en las ya citadas memorias de su cuñado Ricardo<sup>9</sup>.

Hasta ahora, la versión que se conocía es la que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pintada en 1867<sup>10</sup> (figura 3). Después de pintarla, Fortuny decidió trasladarla a su taller de Roma y la conservó allí hasta su muerte. El sello de la testamentaria y la coincidencia de las medidas con las registradas en el catálogo de la venta corroboran que esta es la versión que fue comprada en la subasta del atelier por un tal Hedouin, por una suma de 20.000 francos<sup>11</sup>. Tras su paso por varias colecciones, en el año 1907 ingresó en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires para formar parte del legado de Parmenio T. Piñero.

Por el contrario, la segunda versión, que es la que ahora damos a conocer y es objeto de nuestro comentario, está firmada por Fortuny un año más tarde, en 1868. La obra perteneció a la colección de Mariano Murrieta del Campo<sup>12</sup> (Londres, 1832-1906), un comerciante y banquero de origen vasco que residía en Londres. No poseía el título de marqués de Santurce, como se ha escrito en alguna ocasión, sino que quien ostentaba este título era su hermano José.

En el transcurso de su vida, Murrieta reunió una destacada colección de obras antiguas y modernas (pinturas, acuarelas y dibujos), y para presentarlas hizo construir una galería en su propio domicilio. La colección moderna estaba integrada por un destacado elenco de artistas internacionales, entre los que predominaba un nutrido grupo de representantes de la escuela inglesa moderna, aunque no debemos menospreciar la relevante presencia de pintores españoles de distinta índole, como era el caso de Eduardo Zamacois, León y Escosura, Ramon Tusquets, Josep Tapiró, Arcadi Mas i Fondevila y, especialmente, Fortuny, del que llegó a reunir un número importante de obras<sup>13</sup>. Se subastaron trabajos de esta colección en distintos años, pero fue la del mes de mayo de 1892, en la casa de subastas Christie, Manson & Woods, en Londres, la que reunió un mayor número de obras del pintor de Reus, con tres telas y 16 acuarelas, entre ellas *La biblioteca Mazarin*, titulada también *Los bibliófilos*, y la obra que nos ocupa, *Procesión interrumpida por la lluvia*<sup>14</sup>.

Desconocemos el momento en el que el siguiente propietario adquirió la obra, pero es bien plausible que pudiera ser en esa misma subasta del año 1892. Lo que sí sabemos es de quien se trataba: del conde de Heeren (figura 4). Nacido en Hamburgo, Christian Arturo Juan Antonio de Heeren (1844-1920) estudió en el colegio de Altona (Hamburgo) donde trabó amistad con



Figura 3.  
Mariano FORTUNY, *Salida de una procesión en un día de la iglesia de la Santa Cruz de Madrid*, 1867 - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

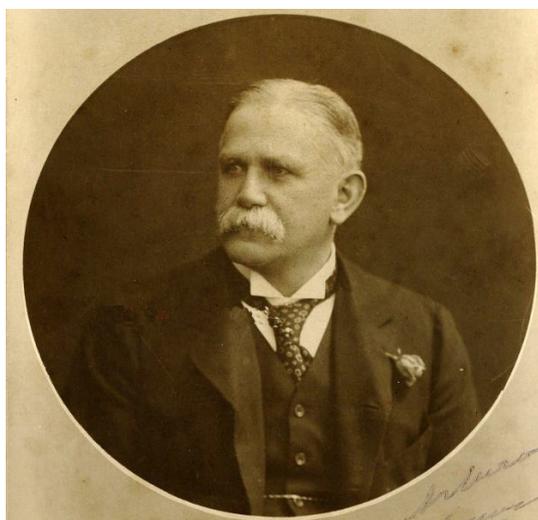


Figura 4.  
Christian Arturo Juan Antonio de Heeren en 1905.

Carlos González de Candamo e Iriarte (1843-1932)<sup>15</sup>, a quien conoceremos más adelante<sup>16</sup>. Años más tarde, se casó con su hermana, Virginia González de Candamo e Iriarte (1849-1929), hermana también de Manuel Candamo, que fue presidente de la República del Perú de 1903 a 1907. Este prusiano nacionalizado español era un comerciante que debía su fortuna al comercio de azúcar entre América Latina y la península Ibérica, aunque también se interesó por la ingeniería. Con su extensa familia —llegó a tener una descendencia de siete hijos—, estableció su residencia en París durante años, si bien fue en la década de los 80 cuando, como tantos otros aristocráticos de la época, adquirió una mansión en la localidad costera de Biarritz que enseguida decidió embellecer con obras de arte.

Especialmente atraída por la obra de pintores españoles tan encumbrados como Joaquín Soro-



Figura 5.  
Mariano FORTUNY, *El jardín de los poetas*, 1871-1874 - Paradero desconocido.

lla, Ricardo de Madrazo o el propio Fortuny, la familia llegó a reunir una notable colección.

Entre los excelentes ejemplos del pintor de Reus que el conde adquirió, aparte del que nos ocupa, no podemos olvidar el malogrado —al haber desaparecido en extrañas circunstancias— *Jardín de los poetas*, que Heeren compró al propio Goupil en junio de 1874<sup>17</sup>, meses antes del fallecimiento del pintor. Años más tarde, concretamente en 1931, cuando la obra ya formaba parte de la colección de su hijo, fue robada en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, en la plaza de España<sup>18</sup> (figura 5).

En una fecha desconocida, el cuadro fue depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No conocemos el motivo por el cual se llegó a realizar este depósito<sup>19</sup>, pero ya desde mediados del siglo XVIII esta institución ejercía una función consultiva en el momento en que se recibía una propuesta de venta de obras pictóricas por parte de particulares. La Dirección General de Bellas Artes era la que enviaba a informe la instancia de la persona interesada en vender el cuadro, y la Academia, la que la recibía y redactaba el informe para su aprobación o rechazo. Nos aventuramos a pensar que *El jardín de los poetas* pudiera encontrarse en la Academia por este motivo, para su valoración y posterior redacción del informe de su posible compra<sup>20</sup>.

Esta hipótesis nos encaja perfectamente con un dato inédito, a la vez que relevante, que sucedió el mes de marzo de 1925, unos años antes, cuando la condesa, ya viuda de Heeren, intentó vender el cuadro por 500.000 pesetas al Museo de Barcelona. Los hechos son conocidos porque fue Luis de Errazu la persona que informó a su amigo Mariano Fortuny Madrazo, hijo del artista, y este último se ocupó de alertar al Museo, con el fin de que intentara su adquisición, coincidiendo con la instalación de la nueva sala dedicada al artista. Al parecer, surgieron las discrepancias porque el elevado precio que pedía la

condesa por la venta de la pintura no coincidía con la valoración que estableció el dictamen de la comisión de la junta. Este organismo, lejos de aceptar las pretensiones de la propietaria, se alejó de las mismas y tasó un precio de 40.000 pesetas. Era obvio que se trataba de una cifra muy alejada de la que solicitaba la viuda Heeren. Es probable que esta diferencia fuera el escollo que impidió que el cuadro entrara finalmente a formar parte de las colecciones del museo y que, posteriormente, tras el fallecimiento de la condesa<sup>21</sup>, su hijo intentara venderlo por segunda vez, esta ocasión en Madrid.

Pocas semanas después de la proclamación de la Segunda República, ante la oleada de disturbios que precedieron a la quema de conventos y que habían comenzado en la capital durante la inauguración del Círculo Monárquico de la calle de Alcalá, el cuadro fue llevado al Convento de las Carmelitas, seguramente con el fin de protegerlo y preservarlo de una posible destrucción, ya que el edificio de la Academia se encontraba en la misma calle que había sido escenario de estos acontecimientos<sup>22</sup>.

La congregación de las carmelitas descalzas disponía en el convento de un amplio sótano donde centenares de familias guardaban sus muebles y otros objetos de valor. El 11 de mayo, apenas un mes después de la proclamación de la Segunda República, esta iglesia sufrió un desgraciado incendio, sin embargo, la dependencia donde se custodiaba el famoso cuadro de Fortuny no sufrió daño alguno. Es más, otro de los cuadros que pertenecían a la colección Heeren y que se encontraban en este mismo emplazamiento, concretamente un Sorolla, se halló intacto. No obstante, el *Jardín de los poetas*, de manera misteriosa, desapareció sin dejar rastro<sup>23</sup>.

El convento de Santa Teresa no fue el único incendiado y saqueado, sino que muchas otras iglesias también sufrieron los mismos daños, lo que supuso la pérdida de muchos objetos de gran valor artístico. Aunque existen noticias que indican que en agosto de 1931 el cuadro estaba en Portugal<sup>24</sup>, la última información documental que se tiene de la obra corresponde al 12 de septiembre de 1940. En esa fecha, el embajador de España en Washington, el Sr. Juan Francisco de Cárdenas, notificó que la pintura se encontraba de nuevo en poder de la familia Heeren<sup>25</sup>.

Sin embargo, en contra de lo que afirmaba el embajador, la familia nunca llegó a recuperar la obra, y aunque hemos intentado localizar su paradero, en esta ocasión nuestro esfuerzo ha resultado de momento infructuoso.

Christian Arturo Juan Antonio de Heeren murió en el año 1920 en San Sebastián, donde toda la familia se había trasladado tras vender la casa de Biarritz, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, cuando el conde puso su man-

sión a disposición de las autoridades francesas para acoger a los heridos de la contienda bélica<sup>26</sup>. Sin embargo, los rumores de qué a través de los subterráneos de la mansión se comunicaba la villa residencial con submarinos enemigos pusieron la opinión pública en contra de los Heeren. Además, la prensa de la época sometió la familia a una constante presión, hasta llegar a reprochar su conducta y a establecer una condena que les forzó a vender la casa y trasladarse a vivir a la capital de Guipúzcoa, donde el conde falleció.

Nueve años más tarde, y tras la muerte de su viuda, la colección de arte pasó a manos del mayor de los dos hijos varones que aún seguían con vida: Arturo Heeren y González de Candamo (1879-1939). Sus hermanas todavía vivían, pero los otros dos hermanos habían perdido la vida durante el estallido de la guerra de 1914.

Arturo Heeren fue diplomático en la embajada española en Francia y se casó con Fernanda Wanamaker, nieta del empresario norteamericano John Wanamaker (1838-1922), conocido por los famosos almacenes que llevan su nombre. Había inaugurado el primero en la ciudad de Filadelfia, para establecer poco tiempo después sucursales en Chicago, Nueva York, Londres y París<sup>27</sup>.

El único hijo de este matrimonio, Rodman Heeren Wanamaker (1910-1983), fue la persona que heredó la colección de su abuelo. Creció entre Palm Beach, Biarritz, San Sebastián y Nueva York, y se graduó en la Universidad de Harvard. Veterano de la Segunda Guerra Mundial, Rodman destacó por ser un ávido aficionado a la práctica de deportes, sobre todo en disciplinas como el esquí y el tenis. A parte de su afición por el arte, con una predilección especial por la obra de Sorolla, solía componer y acostumbraba a tocar la guitarra<sup>28</sup>.

En la década de los años 40 del siglo XX, contrajo matrimonio con la conocida *celebrity* brasileña Aimée de Sá Sotomayor. Su hija mayor, Cristina Fernanda Heeren de Sá Sotomayor (Nueva York, 1 de marzo de 1943), ostenta el título de quinta condesa de la casa familiar. Es también presidenta de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, una organización que promueve la preservación de la danza y la cultura flamenca. Ella es la actual propietaria de la pintura de Fortuny<sup>29</sup>.

En este caso, fue Joaquín Ciervo, uno de los biógrafos del pintor, quien difundió la primera imagen de la tela en la monografía publicada en 1921<sup>30</sup>. La pintura se inscribe en el grupo de las versiones o copias, a las que el pintor fue tan aficionado. Se trata de un ejercicio que formó parte de los hábitos de actuación del autor, quien a lo largo de su trayectoria, respondiendo a la creciente demanda de la clientela, que no le hizo ascas a este tipo de encargos, acostumbró a versionar un gran número de producciones. Así, creó una especie de mecanización del trabajo artístico, lo que

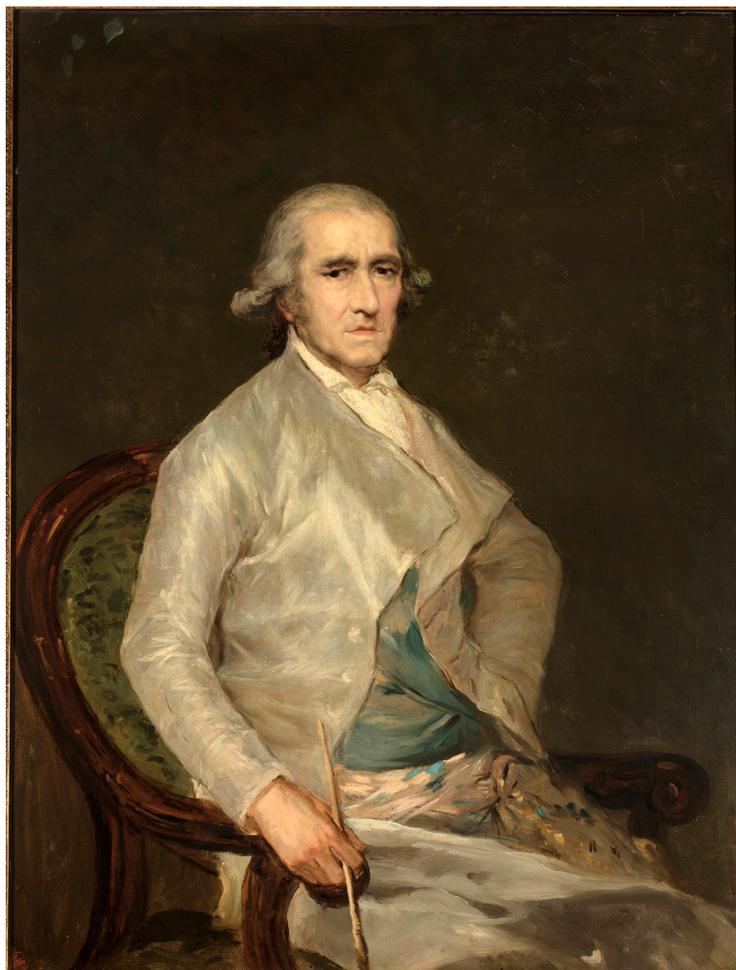


Figura 6.  
Mariano FORTUNY, *Copia del retrato de Francisco Bayeu por Francisco de Goya*, entre 1867-1868. Colección particular – Barcelona.

no dejaba de constituir un atentado al principio de la originalidad. Para incrementar la eficacia y la eficiencia de este método de trabajo, el pintor utilizó el recurso instrumental del calco, como un procedimiento destinado a facilitar el proceso creativo y agilizar la finalización de estas obras<sup>31</sup>.

Mariano Fortuny  
*Copia del retrato de Francisco Bayeu por Francisco de Goya* (figura 6)  
Entre 1867-1868  
Óleo sobre tela  
111 × 83 cm  
Sello de la testamentaría en el ángulo inferior izquierdo  
Colección particular - Barcelona

En el año 1874, fecha del fallecimiento del pintor, la obra se encontraba en el taller romano de Via Flaminia. En la venta del atelier, esta copia del retrato del suegro de Goya y la del retrato de María Luisa y sus dos hijos —fragmento parcial del retrato de la familia de Carlos IV—, creacio-



Figura 7.  
Gustave Ricard, *Retrato de Adèle Caussin, Marquesa Landolfo-Carcano*, 1868 - Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

nes ambas del pintor Francisco de Goya, fueron las dos copias de obras del maestro aragonés que mayor valor económico alcanzaron<sup>32</sup>. Tanto la una como la otra fueron adquiridas por una de las coleccionistas parisinas más adineradas y con el gusto más refinado del último tercio del siglo XIX: Mme Adèle Caussin (1831-1921)<sup>33</sup>, marquesa Landolfo-Carcano (figura 7). En concreto, por la del retrato de Bayeu llegó a pagar 10.000 francos<sup>34</sup>.

Mme Caussin empezó su colección ya antes de contraer matrimonio con el marqués, que por aquel entonces era el cónsul general de Italia en Marsella, en 1889, cuando ella ya tenía 59 años y él 47. A lo largo de su vida llegó a reunir una de las colecciones de pintura y artes decorativas más importantes de la capital francesa de la época. La colección incluía obras de nombres tan ilustres como Rubens, Rembrandt, Veronese, Rousseau, Delacroix, Corot, Fromentin y Regnault, del cual poseía una de sus obras más emblemáticas: *Salomé*. La coleccionista tuvo una predilección por la pintura de género y adquirió obras de artistas españoles asentados en París con los que se relacionó personalmente. Junto a Fortuny y su célebre *Vicaría* (que ya había comprado en 1870), reunió obras de Zamacois, Domingo, Martín Rico y Villegas.

Desde el inicio, abrió las puertas de su residencia en el hotel de la Rue Tilsitt, que se convirtió en un centro de reunión social donde fue habitual la celebración de tertulias y encuentros

de intelectuales y otros artistas contemporáneos, a los que, aprovechando la ocasión, no dudó en encargarles la realización de producciones.

Aunque la marquesa falleció en 1921 de forma aparentemente inesperada, unos años antes, concretamente en 1912, tomó la decisión de vender su amplísima colección en la subasta que tuvo lugar en la galería Georges Petit, celebrada en mayo de ese mismo año y que duró tres días<sup>35</sup>. A pesar de que no deja de constituir una mera especulación, parece bastante plausible pensar que esta repentina decisión pudo estar motivada por necesidades económicas que la obligaron a obtener liquidez. Gracias a esta venta, Adèle de Caussin pudo mantener el nivel de vida que la caracterizaba, a la vez que siguió ejercitando de benefactora en su ciudad natal, Commercy, en la región de Lorena, dedicada, entre otras labores, a costear por ejemplo la construcción de una escuela superior de niñas.

En la venta de la colección de la marquesa, el retrato de Bayeu lo adquirió un hombre apellidado Schoeller, por el que pagó 19.000 francos. El mismo Schoeller se quedó también con otro Fortuny, *La playa de Castellamare*, por el precio de 560 francos<sup>36</sup>. Es probable que detrás de este apellido se escondiera André Schoeller (1879-1955), experto en pintura francesa del siglo XIX, presidente del Art Editors Syndicate y tasador del Hôtel Drouot, que además ocupó el cargo de director de la galería Georges Petit en 1923 y que años más tarde abriría su propia galería en el número 13 de la Rue de Teheran de París<sup>37</sup>.

Sin embargo, su nombre no solo va ligado al mundo de las galerías y las subastas artísticas como experto que era, sino que también se le vinculó con notorios saqueadores de arte nazis, como Bruno Lohse, oficial de las SS, y Adolf Wuester, así como con un comerciante de arte bastante sospechoso llamado Petrides. Por su papel en el saqueo de arte nazi durante la ocupación, llegó a ser arrestado, ya que se le involucró directamente como informante en la confiscación de la colección Schloss. Esta era una de las principales colecciones europeas saqueadas y la mayoría de sus pinturas fueron enviadas directamente a Göring, el que fue el segundo hombre más poderoso del Tercer Reich<sup>38</sup>.

Aunque Schoeller murió en 1955, en esa fecha el retrato de Bayeu ya no pertenecía a su colección<sup>39</sup>, ya que había pasado antes a manos de alguna colección privada parisina o a varias, donde permaneció hasta el 28 de mayo de 2021, cuando fue subastado en el Hôtel Drouot de París y adquirido por un coleccionista particular de nuestro país.

Cabe congratularse del feliz redescubrimiento de una pintura de Fortuny que viene a confirmar el interés del reusense por la obra del maestro aragonés y la deuda contraída con la tradición pictórica hispánica, en la que la práctica de la copia



Figura 8.  
Mariano FORTUNY, *Desayuno en el patio o en un viejo convento de la Alhambra. Un alto en el camino*<sup>17</sup>, 1871. Colección particular – Texas (EE. UU.).

de pintores canónicos ocupó un lugar destacado, hasta el punto de haberla transformado en una de sus principales señas de identidad. Además de reconocer la influencia de los grandes maestros de la pintura española —especialmente Velázquez y Goya—, este tipo de ejercicios presentaban una dimensión formativa, una verdadera práctica de aprendizaje, ya que permitían reflejarse en modelos canónicos como una manera de querer formar parte de una cadena de grandes aristas. Así, la obra de Fortuny pretendía convertirse en un eslabón más de esta genealogía de personalidades ilustres. Como en tantas otras ocasiones, Fortuny utilizó las salas de la gran pinacoteca madrileña como estudio improvisado para copiar un retrato pintado por Goya en 1795 y que sigue formando parte de la colección del Museo Nacional del Prado.

## Producciones granadinas

Mariano Fortuny  
*Desayuno en el Patio o en un viejo convento de la Alhambra. Un alto en el camino* (figura 8)

1871

Óleo sobre tabla

26,67 × 34,29 cm

Firmado *Fortuny* en el ángulo inferior izquierdo  
Colección particular – Texas (USA)

Realizada en Granada en una fecha anterior al 28 de febrero de 1871, según consta en la carta<sup>40</sup> que Fortuny envió a su amigo Goyena y en la que incluyó un dibujo de la obra que acababa de pintar (MNAC/GDG 8725 D), la primera noticia de su adquisición la encontramos en los libros de registro de Goupil<sup>41</sup>. En abril de 1871, el marchante francés le pagó a Fortuny 10.000 francos por ella.

El 1 de mayo de ese mismo año, durante el transcurso de la guerra franco-prusiana, fue adquirida por William Hood Stewart, uno de los principales coleccionistas de obras de Fortuny, que llegó a pagar por ella la cantidad de 20.000 francos<sup>42</sup>. Stewart la compró en la galería que el anticuario y marchante francés poseía en la ciudad de Londres. El hecho de que el precio de la composición doblara la tasación inicial en tan corto plazo de tiempo da una idea del valor de mercado que tenían las creaciones del pintor reusense y de la condición especulativa de un negocio muy floreciente que mercadeaba con los bienes artísticos y obtenía grandes ganancias con estas operaciones.

El nuevo propietario fue un magnate del azúcar que vivía de la explotación de una gran plantación que tenía en Cuba, formada por una superficie de miles de acres y centenares de esclavos. El lucrativo negocio le proporcionó enormes beneficios, y una buena parte de los mismos los invirtió en la compra de pintura europea, lo que cristalizó



Figura 9.  
George Jay Gould I, h. 1902 – Getty.

en la formación de una gran colección pictórica. A pesar de poseer una gran mansión ubicada en su Filadelfia natal, Stewart pasó gran parte de su vida en París, donde pudo entablar una relación de amistad con artistas, como fue el caso de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) o del mismo Fortuny<sup>43</sup>. Ello explicaría por qué este rico terrateniente llegó a adquirir numerosas obras del reusense.

A pesar de que Stewart facilitó el préstamo de un buen número de obras para participar en la Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1878, en el catálogo de la muestra<sup>44</sup> no existe constancia de la presencia de ninguna obra de Fortuny. Así pues, la última vez que pudo verse la obra expuesta públicamente fue en la American Art Galleries<sup>45</sup> de Nueva York, en enero de 1898, transcurridos once meses desde la fecha de la muerte de Stewart, que había tenido lugar en París.

Más concretamente, el 3 y el 4 de febrero de ese mismo año, en la misma galería neoyorquina, se había subastado la amplia colección del magnate azucarero, integrada por 25 pinturas de Fortuny. En esta subasta, *Desayuno en el patio* fue adquirida por el financiero neoyorquino George Jay Gould I (1864-1923), quién, después de la muerte de su padre, había heredado la fortuna familiar y el negocio de las explotaciones ferroviarias (figura 9). Gould llegó a dirigir dos grandes

compañías ferroviarias: la Denver y Rio Grande Western y la Western Pacific Railroad. Murió en la Riviera Francesa en 1923, después de contraer una fiebre en Egipto, donde, movido por el espíritu de la época, se había desplazado para visitar la tumba de Tutankamón.

Gould llegó a poseer una gran colección artística en su casa de Nueva York, en la que estaban representados algunos de los más conspicuos autores de la pintura europea antigua, como era el caso de Ghirlandaio, Tiziano, Rembrandt —que estaba representado con un autorretrato—, Van Dyck o los ingleses Reynolds, Gainsborough y Constable. De los artistas pertenecientes al siglo XIX, la colección contaba con una buena presencia de los pintores de la escuela de Barbizon y de algunos de los pintores más célebres de esa época, como era el caso de Fromentin, Gérôme, Meissonier, e incluso poseyó una acuarela de Fortuny titulada *Los filósofos*. En la colección tampoco faltaban algunos de los nombres más representativos del primer impresionismo, como fueron los de Monet y Degas<sup>46</sup>.

Al parecer, Gould llegó a pujar por algunas obras de Fortuny que se pusieron a la venta en la subasta de la colección Stewart. Por ejemplo, se sabe que disputó a William A. Clark la compra de *La elección de la modelo* (The Corcoran Art of Gallery, Washington), aunque no la consiguió y, finalmente, la pintura fue adjudicada a Clark por la suma de 42.000 dólares<sup>47</sup>.

George Jay Gould acabó pagando 6.900 dólares por la compra de *Desayuno en el patio*<sup>48</sup>. Lo que resulta más chocante es que el 3 o 4 de febrero del mismo año 1898, es decir, a los pocos días de haberla adquirido, Gould tomó la decisión de vender el cuadro a un amigo suyo neoyorquino, Gustav Bruce Berckmans, según consta en una carta firmada por el hijo de Berckmans en el año 1965 donde explica algunos de los pormenores de la historia de la pintura adquirida por su padre<sup>49</sup>.

Gustav Bruce Berckmans (1859-1902) (figura 10) fue director de Tiffany's y el principal comprador de piedras preciosas para la firma. Vivió la mayor parte de su vida en Nueva York, y su principal actividad en el mundo de los negocios estuvo dedicada a la compra y venta de joyas. Para su desgracia, Berckmans pudo disfrutar poco tiempo de la compañía de la pintura, ya que, de manera inesperada, falleció en el año 1902 en el Hotel Savoy de Londres tras haber contraído una fiebre tifoidea, a la edad de 41 años<sup>50</sup>. Su mujer, Estelle Louise Fitz-Randolph, también se contagió, pero tuvo la suerte de salvarse.

El cuadro lo heredó su hijo, Bruce Berckmans Junior (1901-1968), que tenía solo un año de edad cuando murió su padre. Nacido en la localidad de Lier (Bélgica), fue un hombre de negocios que se dedicó a la actividad comercial y a las finanzas,

y que también fue miembro de la marina. Contrajo matrimonio en dos ocasiones: la primera con Hildegard Aldrich, en 1923, con quien tuvo dos hijos, Bruce y Nancy; al morir ella, volvió a casarse enseguida, esta vez con Mary Elizabeth Chamberlin, en 1962, con la que no tuvo descendencia. Al fallecer su primera esposa, rompió toda relación con sus hijos, Bruce y Nancy, y con sus respectivas familias<sup>51</sup>. La pintura permaneció en sus manos y a su muerte, en Detroit, en el año 1968, el cuadro lo heredó su segunda mujer. Cuando esta murió, también en Detroit, en el año 2004, la obra pasó de forma misteriosa a manos de un enfermero amigo llamado A. John Ragels, que la había estado cuidando durante los últimos meses de su vida. Este hombre, más conocido como Jack Ragels, también tuvo veleidades como coleccionista de antigüedades e hizo todo lo posible para convertirse en el ejecutor de todos los bienes de la Sra. Chamberlin, una mujer que en aquel momento era ya muy mayor, viuda, sin hijos y que estaba prácticamente sola<sup>52</sup>. *Desayuno en el patio* pasó a pertenecer al Sr. Ragels, quien pudo disfrutar de ella hasta el año 2015, cuando falleció. Actualmente, la pintura se encuentra en una colección privada de Texas<sup>53</sup>.

La obra fue publicada por primera vez en 1875<sup>54</sup>, y desde entonces hasta ahora, momento en el que hemos podido localizar su paradero, nunca se había podido ver una fotografía en color suya. De alguna manera, durante mucho tiempo, el principal recuerdo que conservábamos de esta importante realización pictórica había sido el del dibujo que forma parte de la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 8725 D) (figura 11). Como en otras ocasiones, el pintor utilizó el procedimiento del recurso del género epistolar para dar a conocer la obra que acababa de finalizar. En sí mismo, el dibujo, hecho a tinta, permite comprobar la habilidad y el virtuosismo de Fortuny para reproducir la imagen de la obra con tanta fidelidad y en un espacio tan reducido. Además de su contrastada calidad, en la que no faltan los ingredientes habituales, virtuosismo y preciosismo, que forman parte de su lenguaje visual, la composición se caracteriza por una descripción minuciosa y detallada de cada uno de los elementos figurativos que forman parte de la pintura.

Por otro lado, la producción pertenece a las denominadas pinturas de género, en las que el autor popularizó las figuras de personajes de época histórica (mosqueteros, espadachines, arcabuceros, etcétera), al estilo de Meissonier, y de las que durante la época de Granada llegó a realizar unas cuantas. Debido a sus características híbridas, a caballo entre el costumbrismo y la pintura de historia, deberíamos considerarla como una obra comercial que se adapta a los gustos y las con-

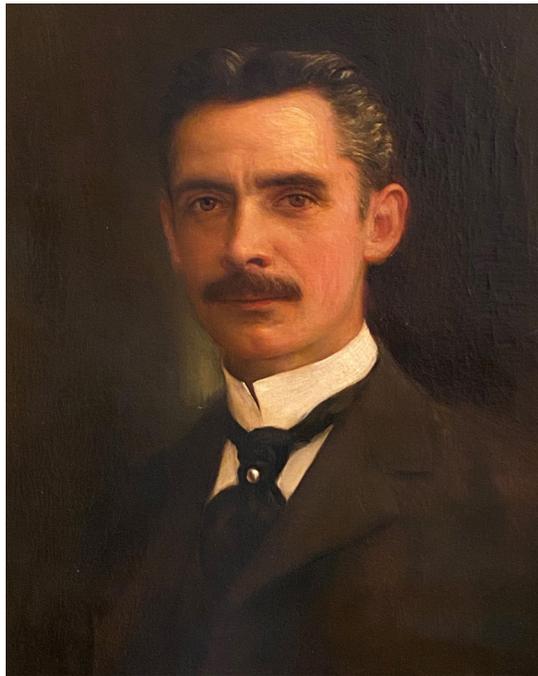


Figura 10. Retrato de Gustav Bruce Berckmans - Colección particular.



Figura 11. Mariano FORTUNY, *Carta (estudio para el cuadro Desayuno en el patio)*, 1871 - MNAC 008725-D0R.

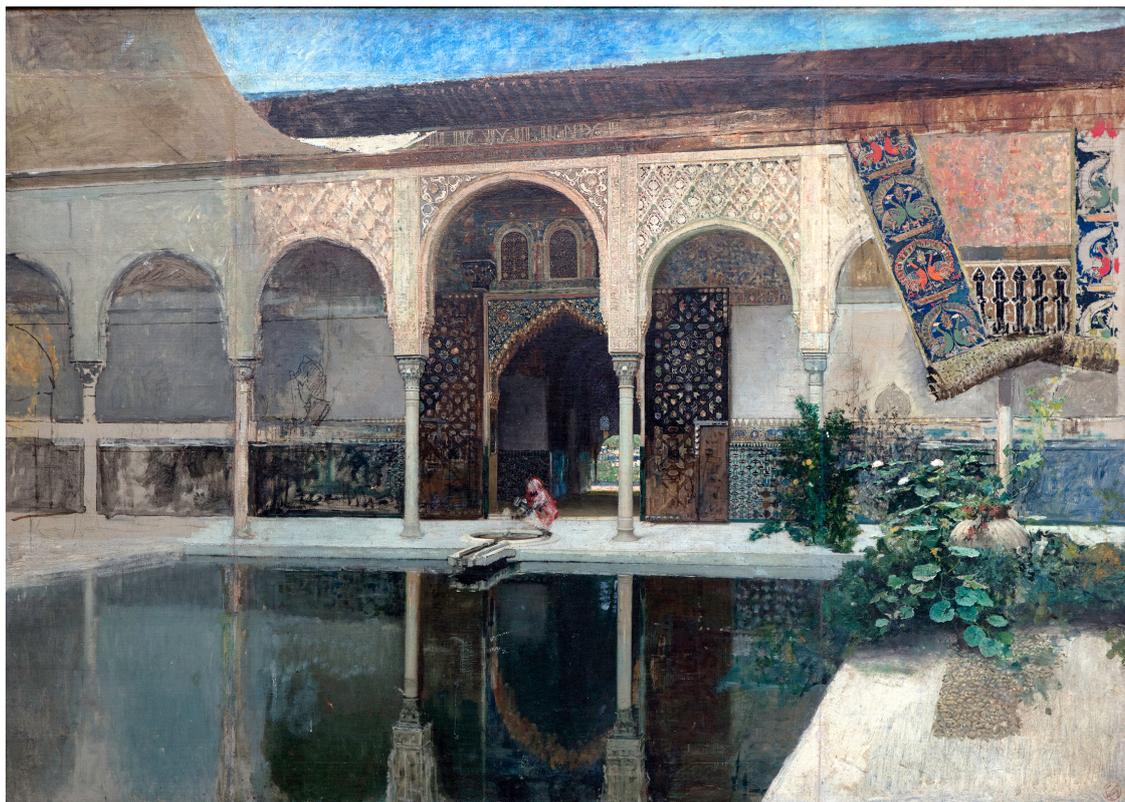


Figura 12.  
Mariano Fortuny, *El patio de la Alberca, Granada (patio de los Arrayanes)*, 1871. Colección particular – Warwickshire (Inglaterra).

venciones visuales tanto de su marchante Goupil como de la clientela de la época.

Mariano Fortuny  
*El patio de la Alberca, Granada (Patio de los Arrayanes)* (figura 12)

1871

Óleo sobre tela

48 × 67 cm

Sello de la testamentaria en el ángulo inferior derecho

Colección particular – Warwickshire (Inglaterra)

Realizada durante el período de actividad granadina, en una carta fechada el 27 de noviembre de 1871, publicada por Davillier en la biografía del artista, Fortuny le explicaba al barón algunos de los pormenores del proceso creativo y el concepto que quería plasmar. Fortuny decía:

(...) J'ai de plus, divers tableaux ébouchés; il y en a un dont j'espère obtenir un bon résultat, surtout parce que c'est une vue du Patio de los Arrayanes (Cour des Myrtes) de l'Alhambra; le motif et assez original: je voudrais représenter un corps de garde árabe, ou vestibule du palais, et pour cela j'ai besoin de documents sur les costumes (...)<sup>55</sup>.

La pintura inacabada podía verse en las fotografías del taller del artista en Roma, que fueron publicadas en la década de 1870. Después de su muerte, acaecida en esa misma ciudad en otoño del año 1874, la obra aún permanecía en ese mismo emplazamiento y acabó constituyendo una de las piezas más icónicas del atelier romano, ya que ocupaba un lugar bastante central de uno de los espacios en los que estaba compartimentado (figura 13).

En el inventario de bienes, realizado después de su defunción, el cuadro fue valorado en 5.000 francos<sup>56</sup>. En la famosa subasta que tuvo lugar en el Hôtel Drouot de París en abril de 1875, la obra fue adquirida por el marchante y editor francés Adolphe Goupil por la suma de 27.000 francos<sup>57</sup>.

Cinco años más tarde, adquirió el cuadro el magnate del azúcar William Hood Stewart, de quien ya hemos hablado en la historia de la pintura anterior. Stewart hizo varios viajes a París, donde conoció a muchos pintores, entre ellos algunos españoles conspicuos representantes de la pintura preciosista, de cuya obra quedó prendado y a los que ayudó dada su condición de mecenas. De esta manera, invirtió los beneficios de su negocio en la adquisición de pinturas europeas y se convirtió en un reconocido marchante y coleccionista de arte. En este sentido, conviene



Figura 13.  
Vista del estudio de Mariano Fortuny en Roma, h. 1873-1874 - Archivo del Instituto Amatlér de Arte Hispánico.

recordar que, como gran amante de la obra de Fortuny, Stewart participó en la subasta del atelier Fortuny, donde adquirió varias obras suyas.

El empresario americano compró el cuadro en París el 22 de marzo de 1880 por 18.000 francos, noticia que hemos podido localizar en los libros de registro de la casa Goupil & Cie<sup>58</sup>. El hecho de que, transcurridos cinco años, el valor económico de la obra hubiera sufrido una merma considerable puede explicarse porque se trataba de una producción inacabada, circunstancia que muy probablemente debió de tener una incidencia muy negativa.

Al parecer, Stewart decidió hacerse con la propiedad de la obra con el firme propósito de convencer a Raimundo de Madrazo (1841-1920) —cuñado de Fortuny—, y con quien también mantuvo una relación de amistad, de que añadiera algunas figuras con el fin de completarla. La composición permaneció en el estudio de Madrazo durante un tiempo, sin que este se sintiera capaz de asumir el encargo. Finalmente, llegó a la conclusión de que era mejor declinarlo y no alterar la que había sido la voluntad inicial de su autor, o sea, dejarla a medio hacer o permitirse, como había hecho en otras ocasiones, un receso para volver más adelante a reemprender el trabajo aplazado<sup>59</sup>.

De hecho, en la tela se aprecian las siluetas de diversas figuras en una disposición por grupos, lo que permite suponer que la intención de Fortuny era realizar una pintura de las denominadas de costumbres árabes, en la estela orientalista de otras producciones de esta misma época en las que utilizó los palacios nazaríes de la Alhambra como escenarios naturales, con el fin de dotar estos trabajos de un componente historicista más rigorista y de un mayor empaque escenográfico<sup>60</sup>. Sin embargo, por motivos que desconoce-

mos, las intenciones del pintor quedaron a medio camino y la tela pasó a engrosar las filas del grupo de las obras inacabadas, entre las que podemos incluir otros ilustres ejemplos, como *La matanza de los abencerrajes* (MNAC 44189) o *Paisaje de Granada* (MNAC 10701).

A la muerte de Stewart, en el año 1897, la obra apareció publicada con el número 127 en el catálogo de la venta de la colección del magnate americano, que tuvo lugar en febrero de 1898 en la American Art Galleries de Nueva York<sup>61</sup>. Allí la adquirió, por la cifra de 7.000 dólares, la Sra. Elizabeth Scriven Clark (1848-1909), viuda de Alfred Corning Clark (1844-1896), fallecido dos años antes, heredero de la fortuna de las máquinas de coser Singer y con el que tuvo cuatro hijos. Clark había sentido una gran predilección por la creatividad de Fortuny y había adquirido otras obras del pintor de Reus, entre las que se encontraba el *Retrato de Miropo Savati Gaye* (MET 89.22), fechado en 1865 y que fue donado al Metropolitan Museum of Art de Nueva York en el año 1889. Savati Gaye era la mujer de José Gaye (1827-1869), que fue secretario del duque de Riansares, segundo esposo de la reina regente de España María Cristina. También fue el propietario de *Tribunal de la Alhambra*, otra de las célebres producciones granadinas, que ahora pertenece a la colección del Museo Fundación Gala-Salvador Dalí. Parece plausible pensar que fuera el propio Clark el encargado de transmitir a su mujer la admiración por la obra de Fortuny, hasta el punto de que, a la muerte de su esposo, ella tomó la decisión de adquirir otra obra del pintor.

Curiosamente, en el año 1898<sup>62</sup>, la pieza estuvo expuesta en el Metropolitan Museum de Nueva York después de haber sido prestada por la viuda Clark, si bien la falta de documentación no permite precisar durante cuánto tiempo perma-



Figura 14.  
Gustave COURBET, *Marina*, h. 1869 - The Clark Art Institute.

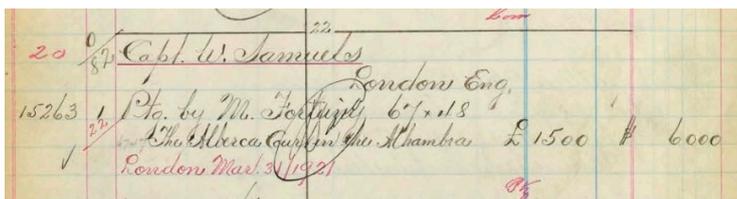


Figura 15.  
Sales book 12 - M. Knoedler & Co. - enero 1921 - diciembre 1926.

neció en el museo, aunque todo hace pensar que en 1900 debió de ser devuelta a su propietaria.

En 1902, Elizabeth contrajo matrimonio en segundas nupcias con Henry Codman Potter, obispo episcopal de Nueva York, con quien compartiría la vida tan solo siete años, ya que en 1909 ella murió. Su hijo, Robert Sterling Clark (1877-1956), heredó parte de la colección de sus padres, donde se encontraba el cuadro de Fortuny. Esta circunstancia despertó en él un activo interés por el arte, favorecido por la considerable fortuna familiar que acababa de recibir. Puede decirse que, una vez instalado en París, en el año 1910, decidió empezar a formar su propia colección. A Clark le atrajeron, sobre todo, los pintores italianos, holandeses y flamencos. Las pinturas francesas del último tercio del siglo XIX despertaron el interés de Clark y, después de 1920, constituyeron la piedra angular de una colección que acabó haciéndose pública en 1955 con la apertura en Massachusetts del Clark Art Institute, fundado juntamente con su mujer, Francine (1876-1960)<sup>63</sup>.

A pesar de ello, en contra de lo que hubiera resultado previsible, la pintura de Fortuny no se integró en las colecciones del Clark Art Insti-

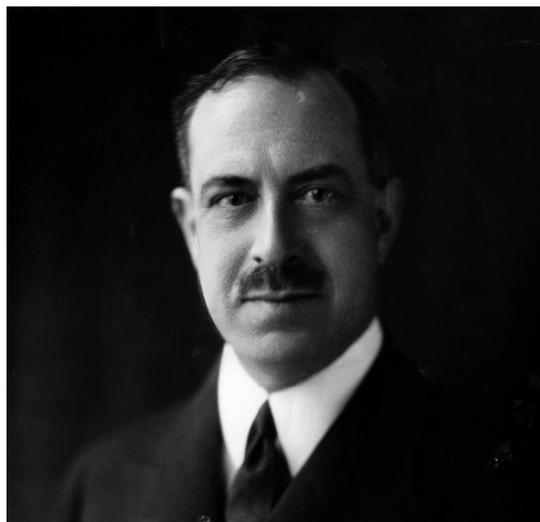


Figura 16.  
Walter Horace Samuel, 2.º Vizconde Bearsted - National Portrait Gallery, Londres.

tute. Aunque desconocemos las razones por las que no acabó ingresando, podemos suponer que fue porque en aquel momento la pintura francesa seguía cautivando el gusto del coleccionista, además, tampoco debió de ayudar el hecho de que fuera una obra inacabada. En cualquier caso, en marzo de 1921, Robert trasladó la pintura de Fortuny a la sucursal de París de la galería de M. Knoedler & Co. Fundada en 1846 en Nueva York, fue una de las galerías comerciales más antiguas de los Estados Unidos y permaneció abierta por espacio de 165 años.

Knoedler desembolsó 1.000 libras por la compra de la tela y Clark aprovechó para adquirir, al mismo tiempo, un paisaje marino de Gustave Courbet que aún se conserva en la colección Clark con el número de inventario 1955.690, por el que pagó 850 libras. Es decir, prácticamente, lo que hizo fue canjear una obra por la otra<sup>64</sup> (figura 14).

No sabemos en qué momento exacto, pero entre el mes de abril y el mes de agosto del mismo año 1921 el cuadro viajó de París a Londres, ciudad en la que existía otra sucursal de la misma galería. Según consta en los libros de registro de la galería Knoedler —que pueden consultarse en el Getty Research y donde se documentan las obras adquiridas por la sucursal londinense entre abril de 1912 y mayo de 1921—, fue en la capital inglesa donde el 22 de agosto fue adquirida por su nuevo propietario, que llegó a pagar por ella la cantidad de 1.500 libras, equivalentes a 6.000 dólares de la época<sup>65</sup> (figura 15).

El comprador fue el capitán Walter Horace Samuel (1882-1948), segundo vizconde Bearsted (parroquia del condado de Kent, Inglaterra), descendiente de una familia de origen judío y que fue presidente de la Shell Transport and Trading

Company, empresa de hidrocarburos fundada por su padre y su tío en 1897<sup>66</sup> (figura 16).

Lord Bearsted prosiguió coleccionando obras de arte tras heredar los títulos nobiliarios paternos y transformó Upton House, la casa familiar del siglo XVII, en Warwickshire (condado de Inglaterra, situado en la región Midlands del oeste), en un refugio para una colección que fue engrandeciendo. Sin embargo, el *Patio de la Alberca* no pasó a formar parte de la casa museo de Upton House, sino que lo compró para exhibirlo en su nueva villa del sur de Francia, situada en Saint-Jean-Cap-Ferrat, en la Riviera Francesa, conocida con el nombre de La Serena<sup>67</sup>.

Sus inquietudes e intereses artísticos lo llevaron a ser nombrado patrono de la National Gallery, de la Tate Modern, así como presidente de la Whitechapel Art Gallery, instituciones localizadas en Londres.

Entre las obras de arte que formaban parte de la colección, se encontraban piezas de conspicuos pintores, entre los que podemos mencionar los nombres de Rembrandt, Canaletto, George Stubbs, Hans Holbein el Joven y Hogarth. En 1948, año de la muerte del vizconde, la casa y su colección fueron donadas al National Trust con el fin de preservarlas y para que el público británico pudiera disfrutar de ellas.

El National Trust es una organización benéfica destinada a la conservación patrimonial, nacida en el año 1895 y fundada por Octavia Hill, Robert Hunter y Hardwicke Rawnsely. Todos ellos se unieron bajo el principio filantrópico de que la naturaleza, la belleza y la historia tenían que ser accesibles para todo el mundo y con este fin constituyeron la institución, para que los lugares naturales e históricos estuvieran protegidos para las futuras generaciones<sup>68</sup>.

Tampoco en esta ocasión la pintura de Fortuny llegó a formar parte de los fondos del National Trust y fue heredada por sus descendientes. En este caso, la imagen de la obra fue dada a conocer por primera vez en una exposición celebrada en Londres en el año 1920<sup>69</sup>.

Mariano Fortuny  
*El afilador de sables* (figura 17)

1872

Óleo sobre tabla

61 × 48 cm

Firmado *Fortuny/G/ 1872* en el ángulo inferior derecho

Colección particular – Barcelona

A partir de algunos apuntes tomados durante el último viaje que realizó a Marruecos, acompañado por Ferrándiz y Tapiró, en octubre de 1871, Fortuny decidió iniciar en Granada la ejecución de esta tópica estampa pintoresca orientalista. Si-

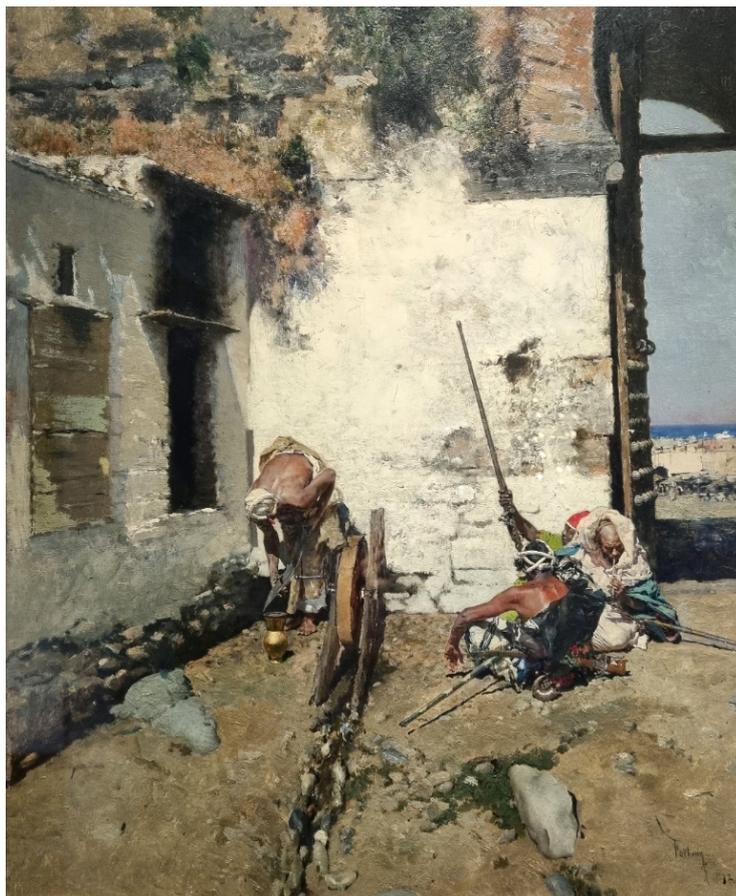


Figura 17.  
Mariano FORTUNY, *El afilador de sables*, 1872. Colección particular – Barcelona.

guiendo estos esbozos preliminares de carácter costumbrista, finalizó el cuadro y lo fechó en la capital nazarí en el año 1872.

En noviembre de 1872, la obra pasó a manos de Goupil con el título de *Le répanseur de sabres*. El 12 de diciembre de ese mismo año, el marchante la vendió a González de Candamo por la cantidad de 40.000 francos<sup>70</sup>.

Carlos González de Candamo (figura 18) era hermano también de Manuel Candamo, presidente del Perú, como ya hemos dicho anteriormente, y cuñado del propietario de *Procesión interrumpida por la lluvia*. Había contraído matrimonio en 1866 con Clotilde Ascencio y Salas de Rivero (1849-1933), y ambos eran descendientes de familias peruanas asentadas en Europa durante los años de la Belle Époque. Tuvieron diez hijos, de los que, a su muerte, únicamente sobrevivieron siete. González de Candamo, diplomático, fue enviado extraordinario y ministro plenipotenciario del Perú en París, y por un período más breve también en Londres. Este cargo, junto con el desarrollo de múltiples negocios, le permitió amasar una fortuna con la que adquirió una hermosa mansión privada de 1.943 m<sup>2</sup> en el 26 de la Rue Beaujon de París, donde fijó su residencia<sup>71</sup>.

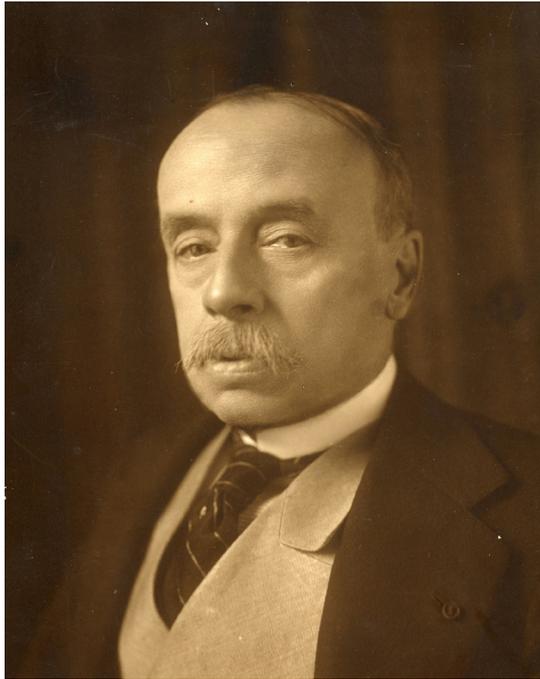


Figura 18.  
Carlos González de Candamo - Archivo de José Agustín de la  
Puentes Candamo.

Entre las actividades por las que destacó en su vida, está la donación de 3.000 libras esterlinas para la construcción de seis barcos torpederos para su país tras una suscripción abierta a la participación de ciudadanos peruanos. Desarrolló también con éxito las relaciones comerciales del Perú con los países europeos, y en 1919 fue signatario del Tratado de Versalles en el Salón de los Espejos en representación de los países del continente comprometidos con los aliados en la Primera Guerra Mundial.

Hombre de reconocido gusto, consiguió reunir una importante colección de pinturas y obras de arte que, a su muerte, fue subastada por sus herederos en la galería Jean Charpentier de París los días 14 y 15 de diciembre de 1933<sup>72</sup>. Sin duda, fue un gran evento que reunió a los más grandes coleccionistas, museos, fundaciones, etcétera.<sup>73</sup>

Durante el tiempo en que *El afilador* perteneció a González de Candamo, la obra formó parte de varias exposiciones. Queda constancia de su participación, por ejemplo, en la Exposición Universal de París, en el Champ-de-Mars, junto con otras 29 pinturas de Fortuny, del mayo al octubre de 1878<sup>74</sup>. Tres años antes, en 1875<sup>75</sup>, la pintura apareció reproducida por primera vez en la recopilación de obras del pintor que editó la casa Goupil.

A pesar de tener siete hijos y de haber fallecido en 1899, la venta de la colección Candamo por parte de sus herederos no tuvo lugar hasta el año 1933 en la galería Jean Charpentier de París,

concretamente el 14 de diciembre, donde el cuadro fue vendido por la cifra de 45.100 francos<sup>76</sup>. En aquella subasta, la pintura fue adquirida por J. Parcy<sup>77</sup>. Se desconoce quién podría ser este personaje, sobre cuya identidad no hemos obtenido ninguna información. Sin embargo, en esa misma subasta salió a la venta un cuadro de Sorolla, *Playa de Valencia*, que fue adquirido por la misma persona por 19.100 francos y traído a continuación a España, donde pasó a formar parte de la colección del marqués de Montortal, Fernando Núñez-Robres y Galiano (1841-1902), que vivía en Valencia<sup>78</sup>. Su querencia por las creaciones de los pintores españoles le condujo a la adquisición en esa misma venta de otras obras, entre ellas una acuarela del propio Fortuny (un joven veneciano de época medieval, con el sello de la testamentaria)<sup>79</sup>. Aunque no existe una certeza absoluta ni tampoco disponemos de pruebas documentales, no es descartable que Parcy pudiera haber ejercido las funciones de representante de algún coleccionista español.

En una fecha desconocida, y de forma también ignota, la pintura llegó a manos del propietario de las Galerías Layetanas, Salvador Burguet Vivó (1881-1976)<sup>80</sup>. El nuevo propietario la tuvo expuesta en sus salas en los meses de enero y febrero de 1935<sup>81</sup> (figura 19). Según la noticia publicada en el periódico *La Vanguardia*, el 28 de febrero de 1935 la obra debió de ser adquirida por J. Amat, si bien el redactor no llega a identificar la identidad de un coleccionista privado que, además de comprar *El afilador de espadas* de Fortuny, también adquirió *Vendedoras de pescado en la playa del Grau* de Sorolla<sup>82</sup>.

En mayo de ese mismo año, varias obras de Fortuny procedentes de colecciones barcelonesas fueron expuestas en las mismas galerías, a la vez que se aprovechó la ocasión para rendir un homenaje al pintor de Reus, organizado por el crítico de arte Joaquín Ciervo<sup>83</sup>. *El afilador de sables* formó parte de esa muestra, tal y como consta en una noticia aparecida en *La Humanitat* el 24 de agosto de 1938, donde además se informa del nombre de su comprador (unos meses antes) y se da noticia del agradecimiento que le hicieron llegar centenares de artistas por el altruista gesto que tuvo al comprar la obra y haber evitado que saliera del país:

Allà, *L'esmolador d'espases*, obra que amb el propòsit d'evitar que sortís de Catalunya, fou adquirida pel benemèrit ciutadà senyor J. Amat, el qual, en document signat per centenars d'artistes, fou adreçat un testimoni d'agraïment i simpatia, per tan delicada i noble acció<sup>84</sup>.

Años más tarde, en 1940, la obra participó en la exposición que tuvo lugar en el barcelonés Pa-

lacio de la Virreina<sup>85</sup>. El Sr. J. Amat no era otro que José Amat Sormani (hermano del que había sido alcalde de Barcelona, Joan Amat Sormani) (figura 20). A su muerte, en el año 1943, el cuadro lo heredó su hijo Juan Amat Vidal, propietario, junto con Antonio Rosich, de Tíbur, una sociedad catalana de carácter familiar que adquirió el edificio del teatro Tívoli en 1947. A la muerte de este, el cuadro pasó a pertenecer a su viuda, Teresa Cortés Basté, de quien lo heredó su hijo Juan Amat Cortés (1924-2019). Actualmente, el cuadro es propiedad de sus descendientes<sup>86</sup>.

Sin embargo, a la muerte de Fortuny, en el taller se encontraba otro *Rémouleur arabe*. Pintado en Tánger, se trata de un estudio para el *Afilador de espadas*. De dimensiones más reducidas, 25 x 16 cm, y realizado sobre tabla, se identifica porque lleva el sello de la testamentaria en la parte inferior de la derecha. Puesto a la venta en la subasta del atelier Fortuny, la obra fue adquirida por una cantidad de 8.550 francos por Goupil<sup>87</sup>.

En esa misma subasta, también se vendió por 1.350 francos un apunte del cuadro<sup>88</sup>. En el catálogo se especifica que se trata de un estudio del otro *Afilador*, el que pertenecía a la colección González de Candamo. La composición fue adquirida por M. Ernest Berthelin (1846-?), comisario *priseur* parisino<sup>89</sup>. Curiosamente, en febrero de 1892, este mismo estudio volvió a salir a subasta en el Hôtel Drouot de París<sup>90</sup>. El lote fue adjudicado al pintor y experto en arte Eugène Féral (1832-1900). Nacido en Toulouse en el año 1832, Féral, a la edad de 14 años, fue enviado por sus padres a estudiar pintura en París. De joven pasó largas temporadas en el Louvre realizando copias y aprendiendo del estudio de las obras de los grandes maestros. Precisamente, allí conoció a Louis Lacaze (1798-1869), generoso coleccionista a quien el museo del Louvre debe muchas de las magníficas obras que integran la colección. Lacaze, gran experto en la localización de algunas de las mejores antigüedades, se convirtió en uno de los más reputados *connaisseurs* de su tiempo.

Desde 1865, Féral se consagró por entero al expertizaje y más adelante decidió abrir una pequeña galería primero en el número 23 de la Rue de Buffault y más tarde en el 54 de la calle del Faubourg Montmartre, por la que pasaron durante cerca de treinta años auténticas maravillas. El número de ventas importantes que lideró fue muy considerable. Al respecto, es necesario remarcar su participación como asistente de M. Charles Pillet, que fue el *commissaire-priseur* en la venta del atelier Fortuny, y allí debió de ver esta pintura del *Afilador*. Murió en el año 1900<sup>91</sup>.

En abril de 1901, *Le Rémouleur*, que formaba parte de la colección de Féral volvió a salir a la venta en el Hôtel Drouot<sup>92</sup>. La obra fue adquirida

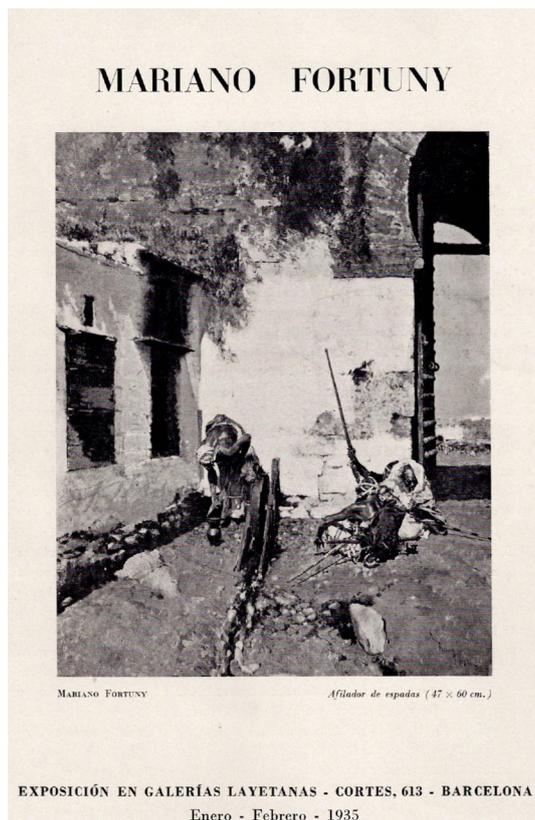


Figura 19. Portada del folleto monográfico sobre la obra que se editó con motivo de su exposición en las Galerías Layetanas, enero-febrero 1935 - Colección particular.

por una persona apellidada Straus, de quien no conocemos su identidad. Un poco más adelante, en una fecha desconocida pero no más tardía a 1911, pasó a manos de un corredor de bolsa de París, Ernest Dreux (1826-1911). En 1911, después de su fallecimiento, la obra volvió a ser vendida, en diciembre, en la Galerie Georges Petit de París. Dreux era propietario de una colección formada por objetos artísticos procedentes de los últimos dos siglos. La persona que se lo quedó, cuya identidad desconocemos, pagó la suma de 4.300 francos, tal y como consta en una noticia publicada en *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, del 9 de diciembre de 1911<sup>93</sup>.

Lo cierto es que años más tarde la obra se encontraba en manos del coleccionista catalán Ròmul Bosch i Catarineu (1889-1936), quién pudo haberla adquirido en la mencionada subasta de 1911, a la temprana edad de 22 años. En noviembre de 1934, la colección de Bosch ingresó en los museos de la ciudad de Barcelona para formar parte del depósito efectuado por el Instituto contra el Paro Forzoso, el cual había recibido una especie de aval o garantía de la empresa Unión Industrial Algodonera, propiedad de Bosch i Catarineu. Todas las piezas de la colección fueron inventariadas, y a esta tabla se le adjudicó el número 35.499.



Figura 20.  
José Amat Sormani - Colección particular.



Figura 21.  
Mariano FORTUNY, *Estudio para el cuadro El afilador de sables* (anverso) - MNAC 104812-D0A.

El conjunto estaba formado por piezas de arqueología, artes decorativas, tejidos, miniaturas, esculturas, dibujos y pinturas sobre tela y tabla. A la muerte de Bosch, en 1936, tanto la empresa como el capital avalador (entre el que figuraba la colección depositada en los museos de Barcelona) pasaron a manos del nuevo propietario, Julio Muñoz Ramonet (1912-1991).

Tal y como consta en un inventario que conserva el archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, referente al depósito Bosch i Catarineu, no será hasta 1950 cuando se decide el retorno de las obras a Julio Muñoz Ramonet, entre ellas, este estudio del *Afilador*<sup>94</sup>.

El estudio fue expuesto en 1999 en una exposición sobre Fortuny que tuvo lugar en Granada<sup>95</sup>. Poco tiempo después, apareció en venta, y es que las hijas de Muñoz, haciendo caso omiso del testamento de su padre —que había decidido crear una fundación a su nombre y legar a la ciudad de Barcelona su colección de obras de arte—, actuaron por su cuenta y fueron vendiéndose el patrimonio. Este litigio hace ya años que dura y, a pesar de que todavía está por resolver, han ido apareciendo en el mercado del arte algunas de las obras que formaban parte de la colección que creó Julio Muñoz. Las obras que faltan se las han ido vendiendo sus hijas durante los últimos años<sup>96</sup>.

Sin lugar a dudas, la pintura comentada es una de las mejores producciones orientalistas de Fortuny. Se trata de una obra tardía que puede considerarse un auténtico *tour de force*, un reto que el pintor superó con la solvencia que le caracterizó y donde demostró la habitual capacidad para generar efectos estéticos de una gran calidad, con un dominio virtuoso y primoroso de la técnica. Ambientada en una de las puertas que dan acceso a la medina de Tánger, la pintura desprende el aroma de las estampas tradicionales, de aquellas composiciones que reproducen los tópicos y los estereotipos de la visión colonial occidental, tan gratas a una clientela satisfecha con el consumo de este tipo de imágenes pintorescas que recrean el imaginario orientalista.

No podemos descartar que durante el proceso creativo de una obra que fue realizada en Granada utilizara tanto esbozos, bocetos y dibujos preparatorios sobre papel, algunos de los cuales forman parte de la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC<sup>97</sup>, como imágenes fotográficas, instantáneas que le pudieron servir de recurso instrumental (figura 21).

Mariano Fortuny  
*Patio en Granada* (*Corrala de Santiago*) (figura 22)  
1870-1871  
Óleo sobre tabla  
50 × 27 cm  
Sello de la testamentaria en el ángulo inferior derecho  
Colección particular – Barcelona

Con el título *Cour à Grenade*, la obra formó parte de la venta del atelier Fortuny y fue adquirida, por la cifra de 9.000 francos, por Mme Normand<sup>98</sup>, quien, además de la mencionada

pintura, en la misma subasta adquirió otras obras de Fortuny. La compradora fue la esposa de Jacques Normand (París, 1848-1931), un reputado escritor francés que empezó su carrera siendo abogado, pero enseguida sintió inclinación por la literatura y cultivó diversos géneros, como la novela, el periodismo y el teatro. Su mujer era hija del académico Joseph Autran y juntos tuvieron una hija, Jacqueline, que en el año 1907 se casó con el conde Bérenger de Miramon Fitz-James<sup>99</sup> (figuras 23 y 24).

La dispersión de su colección artística tuvo lugar el 7 de marzo de 1923<sup>100</sup> y, según la prensa de la época, reportó grandes beneficios económicos a Lair-Dubreuil, Jules Féral y Leman, los comisarios, ya que obtuvieron unas ganancias de 657.000 francos<sup>101</sup>. El precio de salida del cuadro fue de 1.000 francos, y finalmente la obra fue adquirida por M. Jacobi por la cantidad de 2.300 francos. Los resultados de dicha subasta fueron publicados en *La Gazette de l'Hôtel Drouot* de la época<sup>102</sup> con el nombre del comprador: Monsieur Jacobi. Poco se sabe de este personaje, pero existe la coincidencia de que en la subasta del atelier Fortuny ya consta un Jacobi que adquirió varios objetos del pintor de Reus, entre ellos un tapiz.

Consultando los anuarios comerciales de la época, encontramos la referencia de un *Jacobi. Tableaux*, sito en el número 15 de la Rue Laffitte<sup>103</sup>, justo al lado (concretamente en el número 16) donde en 1867 el marchante Paul Durand-Ruel abrió su galería de arte.

En junio de 1922, un año antes de la subasta de Normand, Folch i Torres, el director del Museo de Barcelona, se había trasladado a París para gestionar la adquisición de *La vicaría* al conde de Pradere<sup>104</sup>, y aprovechó el viaje para comprar tres obras más del pintor de Reus, precisamente en la Maison Jacobi<sup>105</sup>. Por la proximidad de fechas y por los gustos análogos, cabe suponer que pudo tratarse, sin duda, del mismo personaje.

El motivo pictórico representado se convirtió en una temática recurrente en la producción granadina de Fortuny. Durante estos dos años, el reusense mostró una predilección especial por trabajar al aire libre utilizando como escenario este tipo de patios, la mayoría localizados en el barrio del Albaicín. Sin embargo, en esta ocasión optó por ubicar la escena en la popular Corrala de Santiago, situada en el barrio del Realejo, próxima a la Fonda de los Siete Suelos, que fue el primer emplazamiento en el que se alojó la familia Fortuny.

En este peregrinaje por el paisaje patrimonial de la ciudad, solía ir acompañado por su cuñado Raimundo de Madrazo, quien también mostró un gran interés por el cultivo de una temática que aunaba pintoresquismo y trabajo al aire libre. Sin duda, este tipo de motivos les permitió a ambos afrontar el reto de pintar fuera del estudio, dis-



Figura 22.  
Mariano FORTUNY, *Patio en Granada (Corrala de Santiago)*, 1870-1871. Colección particular - Barcelona.

frutar de la atmósfera de la ciudad y afrontar los grandes retos y las dificultades que entrañaba una práctica de estas características, ya que los obligaba a adaptarse a los repentinos cambios atmosféricos y a la incidencia de la luz solar.

Del mismo modo, este tipo de producciones también ayudó a fijar la imagen icónica de una ciudad que empezaba a resultar muy atractiva para los artistas que buscaban nuevas experiencias, especialmente porque todavía conservaba un aura de misterio y cierto primitivismo virginal. Algunos espacios de la ciudad se convirtieron en citas patrimoniales de visita obligada y prefiguraron la aparición de una corriente de viajeros deseosa de visitar lugares pintorescos, con los que ya empezaba a familiarizarse gracias a las aportaciones de los diferentes pintores que visitaron Granada y que contribuyeron a trans-

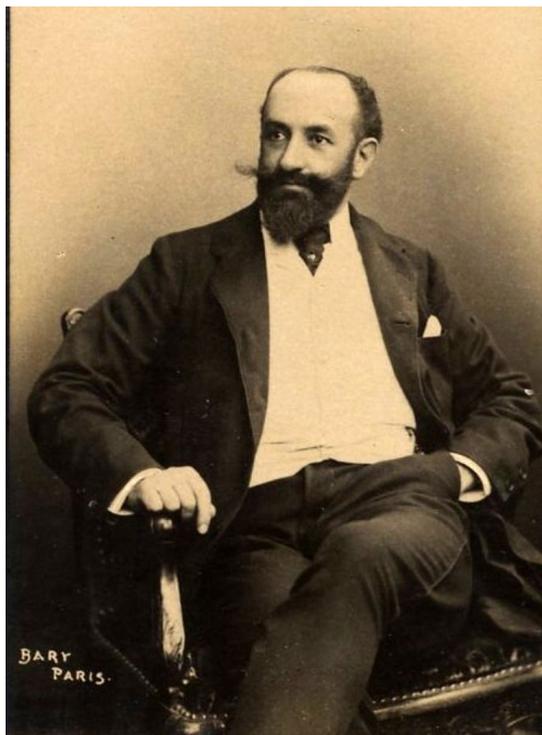


Figura 23.  
Jacques Normand - Colección Félix Potin, Musée d'Orsay.

formar la ciudad en un escenario quimérico, repleto de connotaciones orientales<sup>106</sup>.

Por otro lado, esta pintura también forma parte de las producciones integradas en la categoría de las clasificadas como inacabadas, ya que debajo de los soportales, cerca de las paredes que cierran la composición, observamos la presencia de figuras silueteadas, entre las que intuimos la aparición de un músico que sostiene un instrumento. Por el perfil y la indumentaria de los personajes abocetados, podemos deducir que estamos ante una nueva producción orientalista que también formaría parte del repertorio costumbrista y en la que, como en el caso de todas las realizadas en el Palacio de la Alhambra, se valió de un escenario natural para proporcionar a la composición mayor entidad y autenticidad. Sin lugar a dudas, el planteamiento conceptual de la obra y el hecho de que quedara a medio hacer la sitúan como una producción estilísticamente muy cercana a la ya mencionada *Patio de la Alberca*.

Mariano Fortuny

*Dos mendigas o Les méndiants* (figura 25)

1870-1872

Óleo sobre tela

22,5 × 15,5 cm

Sello de la testamentaria en el ángulo inferior derecho

MNAC 254430 - Barcelona



Figura 24.  
Etiqueta con el nombre del primer comprador.

Si bien la pintura se encontraba en el taller de Fortuny en el momento de su muerte, en el inventario que se hizo de los objetos no consta explícitamente. Sin embargo, en la venta del atelier Fortuny del año 1875 sí sale referenciada<sup>107</sup>. En dicha subasta, el cuadro fue adjudicado a W. H. Stewart por la suma de 850 francos<sup>108</sup>. Como ya hemos explicado anteriormente, en la misma subasta Stewart adquirió otras muchas obras de Fortuny.

Sin embargo, como en el catálogo de la venta de la colección Stewart, de 1898<sup>109</sup>, no encontramos ninguna referencia de la obra, se presupone que Stewart la vendió antes de su muerte, en 1897. Dónde la vendió y a quién es un dato que desconocemos, ya que no encontramos rastro de ella hasta unos años más tarde. Concretamente, el 15 de junio de 1914, fue vendida en una subasta que tuvo lugar en el Hôtel Drouot (*commissaire-priseur* Me Georges Tixier, *expert* M. Max Bine)<sup>110</sup>. Esta subasta, junto con otras que se sucedieron entre enero y julio de ese mismo año, fue efectuada a petición de Maxime Doll, representante de varios propietarios de muebles y objetos. Los propietarios de los bienes puestos a la venta se reservaron el derecho de recomprar los objetos que no llegaron a alcanzar un precio suficientemente favorable, como fue el caso del cuadro de Fortuny. Por lo tanto, *Les méndiants* fue devuelto a uno de los nueve vendedores en cuyo nombre se organizó la venta del 15 de junio de 1914: M. Terrisse, M. Bine, Madame de Bogatoff, M. Van Suyck, M. Bernheim, M. Delloue, M. Louvet, M. Regnault y M. Boulier. Uno de ellos fue el propietario de la obra de Fortuny, pero desgraciadamente desconocemos cuál, ya que las actas conservadas no especifican quién fue el vendedor de cada artículo<sup>111</sup> (figura 26).

Nada más sabemos de la historia de una obra que en 2020 salió de nuevo en una subasta y fue adquirida por un galerista de Barcelona. Este la vendió a la Generalitat, que, a su vez, la depositó en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde se encuentra desde el mes de octubre de 2020<sup>112</sup>.

Aunque pueda ser calificada como una producción menor, debido a su tamaño, lo cierto es

que su ingreso en las colecciones del Museu Nacional contribuye a reforzar la importante presencia de un artista troncal y muy bien representado, ya que el museo cuenta con algunas de sus composiciones más icónicas y representativas de su virtuoso quehacer. Por otro lado, debido a su vinculación con la ciudad de Granada, lugar en el que debió de realizarla, la incorporación de la pintura viene a estrechar los lazos sentimentales del pintor con una ciudad en la que, durante los dos años, entre 1870 y 1872, fijó su residencia, realizó un gran salto cualitativo y profundizó en la búsqueda de nuevos estímulos visuales, donde estuvo muy presente el influjo de la capital nazarí<sup>113</sup>.

Sin embargo, lejos de evocar el paisaje patrimonial granadino, la composición bebe en las fuentes de la tradición pictórica española y, más concretamente, muestra la deuda contraída con la obra de Goya, en la que parece estar inspirada una escena que, temáticamente, se sitúa en un terreno ambiguo, a caballo entre el costumbrismo y el miserabilismo, sin renunciar a las características estilísticas más reconocibles de un lenguaje visual en el que prima una estética fiel a los principios que sostiene su poética. En cualquier caso, este tipo de producciones de pequeño formato fue muy utilizado por el pintor, especialmente durante el período de actividad granadina, con el objetivo de realizar ensayos, pruebas destinadas al estudio de determinados motivos que despertaron su interés. En general, acostumbró a representar aspectos humildes, visiones de una realidad alejada de sus habituales trabajos, ya que buceó en el uso de un repertorio bastante inusual. Algunas características tipológicas sí son reconocibles, ya que en muchos de sus relatos pictóricos solía incluir citaciones de grupos figurativos formados por personas de condición pobre que vivían de la caridad, en situaciones de miseria, y que padecían las consecuencias de una existencia de alienación social de la que fueron incapaces de sustraerse.

Por último, destacaremos que, tanto por las características formales como por el tipo de soporte y formato, la obra comentada presenta un gran número de coincidencias estilísticas con una pintura sobre tabla, actualmente en paradero desconocido, que había formado parte de la antigua colección Bosch i Catarineu<sup>114</sup>. La mencionada obra también debería de ser adscrita al catálogo de actividad granadina (figura 27).

La solución adoptada en la utilización de un muro que sirve como elemento de cierre de la pintura presenta evidentes analogías con la obra que actualmente está en paradero desconocido, y que únicamente conocemos a partir de una fotografía. Como ya hemos señalado, la pintura formó parte de la colección formada por Bosch i Catarineu<sup>115</sup>, que en gran parte, al cabo de unos años, pasó a engrosar la colección de Muñoz



Figura 25.  
Mariano FORTUNY, *Dos mendigas o Les mendiants*, 1870-1872. MNAC 254430 – Barcelona.

Ramonet. La pintura pudo verse en la exposición antológica dedicada al pintor que tuvo lugar en el año 1940 en el Palacio de la Virreina de Barcelona, aunque curiosamente en aquella ocasión el expositor fue la Biblioteca de la Junta de Museos. El catálogo de la muestra recogía un detalle documental interesante referido a la existencia de un papel pegado en el reverso de la tabla donde se podía leer una inscripción, una supuesta autenticación en la que el autor de la nota, Ricardo de Madrazo, revelaba información interesante sobre la historia de la pieza, como que había pertenecido a su padre, Federico de Madrazo, después de recibirla como obsequio de su yerno. El texto de la inscripción rezaba así: «Esta tablita la pintó mi cuñado Mariano Fortuny en Granada en 1872, en la puerta de la iglesia del Convento de Santa Isabel (Albaicín) y se la regaló a mi padre el mismo año, y para que conste firmo poniendo también el sello. Ricardo de Madrazo»<sup>116</sup>.

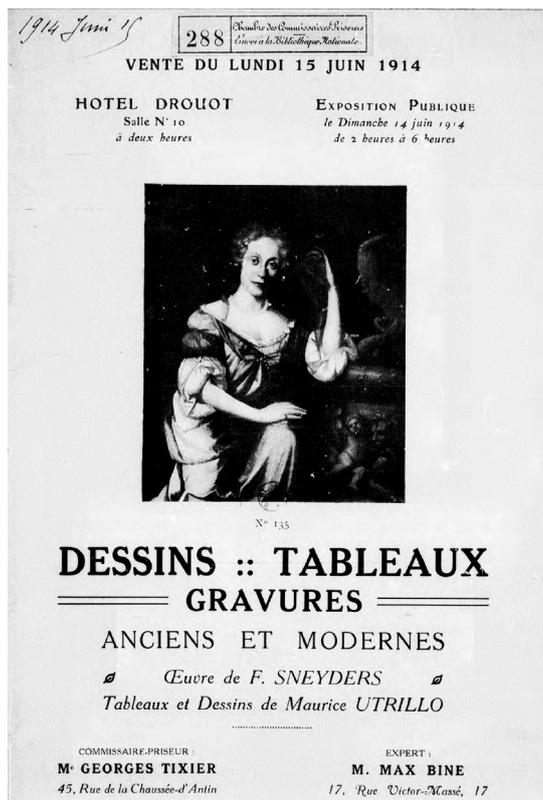


Figura 26.  
Catálogo de la venta en el Hotel Drouot, 1914.

## Epílogo

Esperamos que las anteriores aportaciones contribuyan a conocer mejor la actividad de uno de los representantes más conspicuos de la pintura española del siglo XIX. Sin duda, estos descubrimientos pueden facilitar el objetivo de rescatar, del desván del olvido, un grupo de obras muy destacadas, algunas de las cuales fueron determinantes para forjar la leyenda del pintor. El

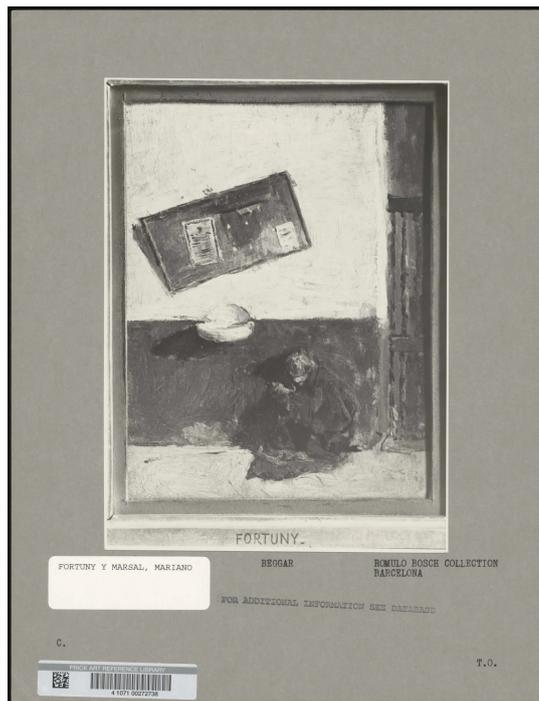


Figura 27.  
Mariano FORTUNY, *Mendigo* - Antigua colección Bosch i Catarineu.

artículo también permite comprobar el interés que sigue despertando la ingente actividad desarrollada por el que sin duda fue uno de los pintores europeos más internacionales de su tiempo. Podría decirse que la investigación sobre todo lo que rodea la figura de Fortuny sigue deparándonos continuas sorpresas y resultados muy gratificantes, y permite aventurar que es posible que a la vuelta de la esquina, y más pronto que tarde, nos encontremos con nuevos descubrimientos que incrementen nuestro interés por un sujeto convertido él mismo en objeto permanente de estudio.

1. E. J. SULLIVAN (1988), «Fortuny a América: coleccionistas i deixebles», en *Fortuny. 1838-1874*, Barcelona, p. 99-117; D. E. MACINTOSH (2000), «Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme», en *Gérôme & Goupil. Art et Entreprise*, Burdeos, p. 31-43; M. A. ROGLÁN (2001), *La pintura española del siglo XIX en las colecciones públicas norteamericanas. Una primera aproximación*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma; M. DOÑATE (2003), «Fortuny en las colecciones del siglo XIX», en *Fortuny (1838-1874)*, M. Doñate; C. Mendoza; F. M. Quílez Corella, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 407-415; J. L. COLOMER (ed.) (2012), *Collecting Spanish Art. Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Nueva York y Madrid; E. TRENCH BALLESTER (2015), «La recepció dels orientalistes catalans a Europa i als Estats Units», en *Camins del Sud. El Marroc i l'orientalisme peninsular*, dir. J. À. Carbonell, Barcelona, p. 212-231.
2. D. E. MACINTOSH, Gérôme & Goupil. Art..., op. cit., p. 31-43.
3. Sobre la relación que el coleccionista mantuvo con el pintor, véase W. H. STEWART (1885), «Reminiscences and Notes», en *Life of Fortuny with his Works and Correspondence, from the French of Baron Davillier, with Notes and Reminiscences by a Friend*, J. C. Davillier, Filadelfia, p. 197-216.
4. Sin duda, el indicador que mejor permite valorar la fortuna y el impacto económico de su obra en el mercado artístico de su época es el clásico diccionario de H. MIREUR (1911), *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII et XIX siècles*, París, p. 184-188. Una de las aportaciones más celebradas es que la obra incluye una relación de las ventas de las obras, desde la famosa venta del atelier Fortuny hasta el año 1900, lo que permite comprobar que bien entrado el siglo XIX, y transcurridos varios años después de su muerte, el pintor aún despertaba el interés de los grandes coleccionistas y su obra seguía alcanzando precios muy elevados. Sin ir más lejos, en 1887, una de las versiones de *El encantador de serpientes*, la que era propiedad de Stewart, fue vendida por 65.000 francos. Ahora bien, el precio más alto fue el que alcanzó *La elección de la modelo*, vendida en 1898 por la escalofriante cifra de 210.000 francos.  
Si se comparan estos precios con los que alcanzaron en aquel momento obras míticas de pintores impresionistas destacadísimos, aún sorprende más este hecho. Por ejemplo, *La pensée* de Renoir fue vendida en 1899 por 22.100 francos y una segunda versión del famoso *Au moulin de la Galette* (no el del Musée d'Orsay) que procedía de la colección Chocquet se vendió por 10.500 francos. Otro claro ejemplo es *Olympia* de Manet, que en 1884 se vendió por tan solo 10.000 francos.  
Este contexto cultural de apreciación del trabajo artístico desarrollado por los artistas de la época, así como el valor económico de estas mercancías, ha sido analizado por O. FIGES (2020), *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Londres.
5. El lector puede acercarse a la trascendencia que tuvo este período en su evolución como pintor en C. MENDOZA, «De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic», en *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., p. 47-61; F. M. QUÍLEZ CORELLA (2016), «Balance de un tiempo feliz», *Tiempo de ensoñación. Andaluía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, p. 23-31.
6. Sobre este particular, ibídem, p. 23-31 y también F. QUÍLEZ, «“Non Finito”. Fortuny y la paradoja del perfeccionista/1», 19 de noviembre de 2020 <<https://blog.museunacional.cat/es/non-finito-fortuny-y-la-paradoja-del-perfeccionista-1/>>, y «“Non Finito”. Fortuny y la paradoja del perfeccionista/2», 3 de diciembre de 2020 <<https://blog.museunacional.cat/es/non-finito-fortuny-y-la-paradoja-del-perfeccionista-2/>>.
7. J. C. DAVILLIER (1875), *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance avec cinq dessins inédits en fac-simile et deux eaux-forte originales*, París, p. 150; M. MURRIETA, *La sortie de la procession*, Londres; *Répétition du même tableau*.
8. Ricardo de MADRAZO, *Memoirs inédites*, sin foliar, Archivo Madrazo, Madrid.
9. Ibídem.
10. N. inventario 2.587.
11. *Atelier de Fortuny, Œuvre posthume: Objects d'Art et de Curiosité [...] dont la vente aura lieu les 26 Avril et jours suivants, à 2 heures [...] Hôtel Drouot...*, París, Imprimerie de J. Claye, 1875, n. 33, p. 23.
12. M. DOÑATE, «Fortuny en las colecciones...», op. cit., p. 412.
13. Entre ellas, podemos destacar una obra tan significativa como la acuarela del Museo de Montserrat el *Vendedor de tapices*, por la que le pagó a Goupil 20.000 francos. *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., p. 228.
14. *Catalogue of the second portion of the valuable collection of ancient & modern pictures, and water-colour Drawings, lately the property of the Messrs. Murrieta: which will be sold by Auction (without reserve) by Messrs. Christie, Manson & Woods, at their great rooms, 8, King Street, St. James Square, on Saturday, May 14, 1892, and, Monday, May 16, 1892, at one o'clock precisely*, Londres, 1892. *A sudden squall: procession entering a church* salió con el número 57 del catálogo, p. 11.
15. En el Perú del siglo XIX fue frecuente que los apellidos compuestos se redujeran o simplificaran. Este es el motivo por el que el apellido de una misma familia aparece citado de diferentes maneras, como es el caso de los González de Candamo. Carlos mantuvo el apellido compuesto (aunque en alguna ocasión también se le nombró con el apellido reducido), no así su hermano Manuel, el que fue presidente del Perú. Agradecemos esta información a José de la Puente Brunke, biznieto de Manuel Candamo.
16. J. A. de la PUENTE y J. de la PUENTE (2016), *El Perú desde la intimidad. Epistolario de Manuel Candamo (1873-1904)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, p. 613.
17. *Goupil Livre*, n. 7 (1873-1875), p. 145-146 – The Getty Research Institute.
18. «Un cuadro de Fortuny, desaparecido», *ABC*, 17 de junio de 1931, p. 46.
19. En el Archivo General de la Administración no se han localizado referencias relativas a dicha obra como oferta dirigida al Estado. Agradecemos esta información a Daniel Gozalbo, jefe del Departamento de Referencias del Archivo General de la Administración.
20. Para saber más sobre el tema, recomendamos la lectura de E. NAVARRETE (2013), «El Estado comprador: ofertas de venta de obras de arte de particulares informadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1936 y 1950», en I. Socías; D. Gkozkou, *Nuevas contribuciones*

en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX, Gijón, p. 315-328.

21. Virginia González de Candamo e Iriarte había fallecido en 1929.

22. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ocupa y ocupaba el n. 13 de la calle de Alcalá, mientras que el Círculo Monárquico estaba situado en el n. 67 de la misma calle.

23. Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 22 de junio de 1931, fol. 542 y legajo signatura 5-12-1 – Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Agradecemos a Esperanza Navarrete, archivera de esta institución, el envío de esta documentación. «El cuadro “El jardín de los poetas”, de Fortuny, desaparecido», *La Época*, 16 de junio de 1931, p. 1.

24. *El Sol*, 25 de agosto de 1931, p. 1.

25. Qué relación tenía el Sr. Juan Francisco de Cárdenas en todo este asunto la desconocemos. Es posible que, coincidiendo con la exposición dedicada a Fortuny que se celebraba por aquel entonces en la Virreina, en Barcelona, algún periodista sacara el tema a relucir nuevamente y el Sr. de Cárdenas se viera obligado a pronunciarse sobre el mismo. Lo que desconocemos es en qué medio, ya que no hemos localizado ninguna noticia al respecto en la prensa de aquel momento. Expediente *Pérdida del cuadro de Fortuny “El jardín de los poetas”*, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Sección de Relaciones Culturales, registro 2,758, n. 68, año 1931.

26. *Le Petit Parisien*, 23 de octubre de 1914, p. 4.

27. «John Wanamaker, Merchant, Is dead», *The Washington Times*, 12 de diciembre de 1922, p. 1-2.

28. <[https://es.findagrave.com/memorial/181667380/rodman-arturo-de\\_heeren](https://es.findagrave.com/memorial/181667380/rodman-arturo-de_heeren)>.

29. Agradecemos la amabilidad y disponibilidad en todo momento de Cristina Heeren de Noble, así como de Robert y Emanuel von Heeren.

30. Véase J. CIERVO (1921), *El arte y el vivir de Fortuny*, Barcelona, M. Bayés, p. 47.

31. Para profundizar en el tema, es recomendable la lectura de S. ALCOLEA, «Las repeticiones de

Fortuny», en *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., p. 363-375.

32. Ambas obras se vendieron por 10.000 francos cada una. Proceso verbal de la *Vente Fortuny*, 26-30 de abril de 1875, n. 125 y 127 – D48E3 65, Archives de Paris. Agradecemos la amabilidad de Boris Dubouis, encargado de estudios documentales de los Archives de Paris, para facilitar esta y otra documentación.

33. Su nombre completo era Anne Marie Adèle Caussin y no Cassin, como ha aparecido siempre erróneamente en la bibliografía. Así consta en la publicación de su enlace con el marqués en el diario *Le XIX Siècle* del martes 29 de octubre de 1889, en la página 4, y también en su partida de defunción, consultada en *Tables décennales, décès*, Arrondissement 8, 1913-1922, État civil de Paris, Archives de Paris. Para conocer más datos sobre la marquesa, G. JUBERÍAS (2020), «Adèle de Cassin (1831-1921), entre la “salonnière” y la “demi-mondaine”: distintas facetas de una coleccionista parisina», en *Las mujeres y el universo de las artes. Actas XV Coloquio de Arte Aragonesés*, eds. Concha Lomba; Carmen Morte; Mónica Vázquez, p. 305-315; A. FERNÁNDEZ (2021), «Anne Marie Adèle Caussin, (1831-1921). Coleccionismo y mecenazgo en París durante el Segundo Imperio», *Liño 27. Revista Anual de Historia del Arte*, p. 77-90.

34. *Atelier de Fortuny, Œuvre...*, op. cit., n. 127, p. 49.

35. *Catalogue des tableaux modernes, tableaux anciens, objets d'art & d'ameublement appartenant à Madame la Marquise Landolfo Carcano*, Galerie Georges Petit, le jeudi 30, vendredi 31 mai et samedi 1<sup>er</sup> juin 1912.

36. *Ibidem*, n. 40, p. 30.

37. <<http://www.secretmodigliani.com/ctl-schoellermi.html>>.

38. <<https://www.openartdata.org/2019/07/andre-schoeller.html>>.

39. En el catálogo de la venta de la su colección (*Collection André Schoeller. Tableaux et sculptures modernes, objets d'art et d'ameublement, objets d'art d'Extrême Orient*, Hôtel Drouot, n. 6, 14, 15 et 16 mai 1956) tras su muerte, ya no aparece la obra de Fortuny.

40. «Contribución al epistolario de Fortuny», *Anales y Boletín de los*

*Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, Barcelona, I, 2 (1942), p. 27-34.

41. *Goupil Livre*, n. 5 (1868-1870), p. 125 – The Getty Research Institute.

42. *Ibidem*, p. 125.

43. L. H. HOOPER, «Private American Art-Galleries in Paris. II. The Collection of William Stewart, Esq.», *The Art Journal (1875-1877)*, New Series, I, p. 283-285.

44. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878*, París, 1878.

45. *Catalogue de luxe of the Modern Masterpieces Gathered by the Late Connoisseur William H. Stewart*, The American Art Association, Nueva York, 1898, s/p.

46. «The Collection of George J. Gould, esq. Lakewood, N. J.», *American Collections XXI. The collector and Art Critic*, vol. II, n. 12 (15 de abril de 1900), p. 200-201.

47. La batalla que libraron los dos coleccionistas por el cuadro fue publicada en *The New York Herald*, 5 de febrero de 1898.

48. Ficha de la obra en la Frick Digital Collection: <<https://digitalcollections.frick.org/digico/#/details/bibRecordNumber/b10747539/Photoarchive>>.

49. Carta de Bruce Berckmans a Parke-Bennet Galleries de Nueva York, 11 de febrero de 1965 – archivo particular

50. «Death list of a day; Gustav Bruce Berckmans», *The New York Times*, 10 de julio de 1902.

51. Agradecemos la amabilidad y disponibilidad en todo momento de los nietos del Sr. Berckmans: Bruce Berckmans, Leslie B. y Alle Cutler.

52. Agradecemos estas y otras informaciones a Jay Farwell Brand de Michigan, ahijado de la Sra. Chamberlin.

53. Agradecemos la ayuda en la localización final de dicha obra a Robbin McCarter, de McCarter Gallery en Herdensonville, Carolina del Norte.

54. Véase *Oeuvres choisies de Fortuny: reproduites en photographie*, Goupil et Cie, París, 1875, Pl. xxxi.

55. Carta reproducida en J. C. DAVILLIER, *Fortuny, sa vie...* op. cit., p. 71.
56. Inventario de bienes efectuado a la muerte de Mariano Fortuny. Legación de España en Ytalia. Ynventario de los efectos y bienes dejados por Don Mariano Fortuny y Marsal, fallecido en esta Ciudad el 21 de Noviembre de 1874, hecho ante mí, el infrascrito 2º Secretario de la Legación de España en Ytalia, y de las personas que abajo firman. Véase C. G. NAVARRO (2007-2008), «Testamentaria e Inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma», *Locus Amoenus*, 9, p. 319-349.
57. *Atelier de Fortuny, Œuvre...*, op. cit., n. 57, p. 29.
58. *Goupil Livre*, n. 10 (1879-1882), p. 15 – The Getty Research Institute.
59. Raimundo de MADRAZO, «A Few Notes on the Works of Fortuny Included in the Collection of the Late W. H. Stewart», en *Catalogue de luxe...*, op. cit., s/p.
60. Véase F. M. QUÍLEZ CORELLA, «La Alhambra como telón de fondo», *Tiempo de enseñanza...*, op. cit., n. 42, p. 133-157.
61. *Catalogue de luxe...*, op. cit., n. 127, s/p.
62. *Catalogue of the paintings in the Metropolitan Museum of Art*, galleria 2, n. 168, Nueva York, 1898, p. 54. También existe constancia de la presencia de la pintura en el catálogo que el museo editó un año más tarde. Agradecemos esta información a Melissa Bowling, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.
63. <<https://www.rsclark.org/about>>.
64. *M. Knoedler & Co. sales book 12*, enero de 1921– diciembre de 1926, p. 140 – The Getty Research Institute. Agradecemos esta información a Kathleen Morris, directora de colecciones, exposiciones y conservadora de artes decorativas del Sterling and Francine Clark Art Institute.
65. *Knoedler Gallery, Painting stock book 3*, abril de 1912 – mayo de 1921, p. 293; *M. Knoedler & Co. painting stock book 7*, enero de 1921 – diciembre de 1927, p. 22 – The Getty Research Institute.
66. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Samuel\\_2nd\\_Viscount\\_Bearsted](https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Samuel_2nd_Viscount_Bearsted)>.
67. Agradecemos estas informaciones facilitadas por un pariente del vizconde.
68. <<https://www.nationaltrust.org.uk/>>.
69. *Exhibition of Spanish Paintings*, Royal Academy, Londres, 3 de noviembre de 1920 – 15 de enero de 1921, n. 145, p. 59.
70. *Goupil Livre*, n. 6 (1879-1882), p. 128 – The Getty Research Institute.
71. Esta es la dirección que consta en muchas de las cartas pertenecientes al epistolario de Manuel Candamo. Ver J. A. de la PUENTE; J. de la PUENTE, *El Perú desde la intimidación...*, op. cit., p. 537-592.
72. *Catalogue des tableaux anciens, tableaux modernes appartenant à Monsieur C. G. de Candamo*, Galerie Jean Charpentier, 15 de diciembre de 1933, n. 13, p. 12 y 13. Agradecemos el envío de este catálogo al Sr. Gaspar González de Candamo (D. E. P.).
73. «Une réunion de tableaux anciens et modernes totalise 1.400.000 francs», *Comoedia* (15 de diciembre de 1933), p. 3.
74. *Exposition Universelle, Espagne section des beaux-arts: catalogue spécial*, 1878, p. 7. Entre las otras obras de Fortuny que también fueron expuestas, se encontraban *Fantasia árabe*, *La elección de la modelo*, *El jardín de los poetas* y *El encantador de serpientes*.
75. *Oeuvres choisies de Fortuny...*, op. cit., Pl. XLVIII.
76. Proceso verbal de la venta G. de Candamo, diciembre de 1933, Me Etienne Ader, commissaire-pri-seur, n. 36, p. 15 – Archives de Paris, D42E3\_172.
77. *Ibidem*.
78. Esta información ha sido facilitada por Blanca Pons-Sorolla, nieta del pintor valenciano Sorolla, que ha corroborado con la familia del marqués de Montortal. Sin embargo, no se ha podido contrastar con exactitud en qué momento, si coincide con el año 1933, el cuadro de Sorolla pasa a formar parte de la colección del marqués.
79. Proceso verbal de la venta de G. de Candamo..., op. cit.
80. El fundador de las mismas, Santiago Segura i Burgués, había muerto años antes, concretamente en 1918, a consecuencia de la gripe española, a la edad de 40 años. *Messidor: revista mensual, regionalisme, solidaritat internacional, iberisme*, año 1, n. 13, 29 de octubre de 1918, p. 218. El nuevo propietario aparece documentado en pocas ocasiones, entre ellas *Galerías Laietanes*, 1931-1933, Fons President Francesc Macià, ANC1-818-T-5615.
81. Folleto monográfico del cuadro en la exposición *Mariano Fortuny*, Galerías Layetanas, enero-febrero 1935. También en «Arte y artistas», *La Vanguardia*, 28 de febrero de 1935, p. 12.
82. *Ibidem*, p. 12.
83. «Arte y artistas. Crónica de Exposiciones. Galerías Layetanas: Cuadros de Fortuny», *La Vanguardia*, 24 de mayo de 1935, p. 9; «Arte y artistas», *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1935, p. 13.
84. «Allí, *El afilador de espadas*, obra que con el propósito de evitar que saliera de Cataluña fue adquirida por el benemérito ciudadano señor J. Amat, el cual, en documento firmado por centenares de artistas, fue dirigido un testimonio de agradecimiento y simpatía, por tan delicada y noble acción». J. VALLS CLUSAS, «Angel Soto home-natja Fortuny», *La Humanitat*, 24 de agosto de 1938, p. 2.
85. *Exposición Fortuny. Catálogo*, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1940, cat. n. 599, p. 68. Una imagen de la pintura, que ya se encontraba en poder de Josep Amat, apareció publicada en la monografía de J. CIERVO, *Fortuny. Assaig crític-biogràfic*, n. 12, lám. 27.
86. Agradecemos a la familia Amat la gentileza y el exquisito trato que nos han brindado. En todo momento, nos han ofrecido todo tipo de facilidades para poder trabajar con total comodidad.
87. *Atelier de Fortuny, Œuvre...*, op. cit., n. 89, p. 37; proceso verbal de la *Vente Fortuny...*, op. cit., n. 89.
88. *Ibidem*, n. 110, p. 40.
89. Proceso verbal de la *Vente Fortuny...*, op. cit.
90. *Catalogue de tableaux modernes*, Hôtel Drouot, 19 de febrero de 1892, n. 27, p. 7. Agradecemos esta información y muchas otras relacionadas con los procesos verbales de las subastas de Hôtel Drouot a Laurence Mille, respon-

- sable del servicio de documentación de Drouot, París.
91. <<https://digitalprojects.wpi.art/archive/detail/459154-eugene-and-jules-feral-inventories>>.
92. *Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets de curiosité composant la collection de M. Eugène Féral*, Hôtel Drouot, 22, 23 y 24 de abril de 1901, n. 151, p. 80.
93. *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 9 de diciembre de 1911, p. 288.
94. Archivo MNAC. Fondo Museu d'Art de Catalunya. Reg. 009391-UCH\_FI02.
95. *Fortuny en Granada. Familias, amigos y seguidores*, catálogo de la exposición, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1999.
96. Santiago TARÍN, «Una memoria de algodón», Sección Vivir, *La Vanguardia*, 9 de mayo de 2016, p. 2-3.
97. MNAC 035631-D, MNAC 046107-D y MNAC 104804-D-104814-D.
98. *Atelier de Fortuny, Œuvre...*, op. cit., n. 67, p. 30; proceso verbal de la *Vente Fortuny...*, op. cit.
99. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Normand](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Normand)>.
100. *Comoedia* (12 de diciembre de 1929), p. 3 (en este periódico se da noticia de la dispersión de la colección Normand en 1923). Igualmente, se conserva el catálogo de la venta donde consta la obra: *Collection de Monsieur J. N. Tableaux anciens et modernes. Objets d'art et de haute curiosité*, Hôtel Drouot, sala 7 y 8, París, 7 de marzo de 1923, n. 18, p. 8.
101. Noticia aparecida en la revista *Le Cousin Pons: Revue d'Art* (1 de abril de 1923), p. 776.
102. Se desconoce la fecha exacta, ya que la información está sacada de un recorte de la página de esta publicación que se conserva en los archivos Drouot.
103. *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, Didot-Bottin*, tomo II, París, 1 de enero de 1908, p. 491. Véase también E. CANO DÍAZ (2020), «El enigma del "Paisaje de Granada", de Fortuny, copiado por Manet», *Locus Amoenus*, 18, p. 151, nota n. 61.
104. A quién también compró el retrato *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*. Véase J. FOLCH I TORRES, «La compra de "La vicaría" de Fortuny, para el Museo de Barcelona», *Destino* (3 de junio de 1961), p. 29-33.
105. Las otras tres obras del pintor de Reus que adquirió fueron: *Busto de hombre. Alegoría de Baco* (MNAC 10700), *Paisaje de Granada* (MNAC 10701) y *Herrador marroquí* (MNAC 10703). Véase E. CANO DÍAZ, «El enigma del...», op. cit., p. 148.
106. F. M. QUÍLEZ CORELLA, «Mariano Fortuny and Americans...», op. cit., p. 103-123.
107. *Atelier de Fortuny, Œuvre...*, op. cit., n. 78, p. 31.
108. Proceso verbal de la *Vente Fortuny...*, op. cit., n. 78.
109. *Catalogue de luxe...*, op. cit., s/p.
110. *Dessins, tableaux, gravures anciens et modernes*, Hôtel Drouot, París, 15 de junio de 1914, n. 101 bis, p. 17.
111. *Vente Doll*, expediente n. 278, 7 de enero de 1914 – 21 de noviembre de 1914, Georges Tixier – Archives de Paris
112. MNAC 254430.
113. <<https://blog.museunacional.cat/es/dos-mendigas-la-coleccion-fortuny-del-museu-nacional-acrecienta-su-importancia-con-un-nuevo-ingreso-2/>>.
114. La obra titulada *Un mendigo* aparece referenciada en el expediente *Numeració antiga col. Bosch abans d'entrar al Museu*, Archivo MNAC. Fondo Museu d'Art de Catalunya. El Archivo de la Frick Digital Collection también conserva su ficha catalográfica.
115. Aunque fue adquirida en 1950, la historia del proceso de depósito de la colección Bosch i Catarineu se remonta al año 1934, fecha en la que la empresa Unión Industrial Algodonera deposita en el Palacio Nacional de Montjuïc y en el Museu Arqueològic, una vez adquirida a su propietario, por la cantidad de 4.000.000 de pesetas, la colección del empresario textil Ròmul Bosch i Catarineu, fallecido en 1936. Bosch fue un reputado coleccionista de pintura antigua y de un álbum que estaba formado por 150 dibujos y grabados de Fortuny. La colección fue presentada como aval para obtener un préstamo que le fue concedido por el Institut contra l'Atur Forçós de la Generalitat, con el objetivo de evitar el cierre de la empresa. En 1944, Julio Muñoz Ramonet compró la empresa y la colección de pintura antigua pasó a ser de su propiedad. En el año 1950, la Junta de Museos adquiere un lote de la colección pictórica a Julio Muñoz y, además, le entrega una cantidad de dinero en concepto de recompensa por los objetos perdidos, entre los que se encontraba el Álbum Bosch i Catarineu de Fortuny, desaparecido durante la Guerra Civil. Para un relato pormenorizado de los hechos, véase F. M. QUÍLEZ CORELLA (2011), «Una col·lecció singular: l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC», 74, p. 27-28.
116. *Exposició Fortuny...*, op. cit. n. 6, cat. n. 188, p. 76. La pintura, un óleo sobre tabla, tenía unas medidas de 122 x 90 cm.
117. El lector puede encontrar una primera aproximación a la reconstrucción de la historia de la pintura en el texto que hemos escrito para el catálogo de la exposición *Americans in Spain*. Véase F. M. QUÍLEZ CORELLA (2021), «Mariano Fortuny and Americans in Spain», en *Americans in Spain. Painting and Travel, 1820-1920*, Milwaukee Art Museum, p. 103-123. Especialmente las páginas 105 y 111.