

JOAQUÍN
AGRASOT
UN PINTOR INTERNACIONAL



JOAQUÍN AGRASOT

UN PINTOR INTERNACIONAL

Museo de Bellas Artes Gravina. Mubag
8 / 10 - 2020 — 24 / 01 - 2021

Museu de Belles Arts de València
18 / 02 — 23 / 05 - 2021

Museu de Belles Arts de Castelló
16 / 06 — 12 / 09 - 2021



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

MUSEU
BELLES ARTS
VALENCIA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

MUSEU
de Belles Arts de Castelló

DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ

al
DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

mubag
www.mubag.es

**CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

**CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

Presidente

Carlos Manzón Guixot

Vicepresidenta 1ª y Diputada de Cultura y Transparencia

Julia Parra Aparicio

Directora del Área de Cultura

Mª José Argudo Poyatos

MUSEO DE BELLAS ARTES GRAVINA, MUBAG

Dirección

Jorge A. Soler Díaz

Coordinación y gestión museográfica

Mª José Gadea Capó

María Gazabat Barbado

Atención necesidades técnicas montaje exposiciones

Salvador Gómez García

Restauración y conservación

Mª Dolores Vilella Villar

Isabel Fernández Margüello

Protocolo y público

Almudena Saura Alberdi

Gestión administrativa

Mónica Fernández Esteve

Colaboración mediante beca de formación museográfica

Lidia Vicent Martínez

GENERALITAT VALENCIANA

President de la Generalitat

Ximo Puig i Ferrer

Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicent Marzà Ibáñez

Secretària Autònoma de Cultura i Esport

Raquel Tamarit

Directora General de Cultura i Patrimoni

Carmen Amoraga Toledo

MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA

Director

Pablo González Tornel

Gerent

José Luis García Comas

Biblioteca

Ana Alfaro Hofmann

Rosa Rodríguez Canals

Col·leccions

Irene Domingo Mollá

David Gimilio Sanz

José Luis Tomás Porta

Educació i Projectió Social

Estrella Rodríguez Roncero

Gerència

Carmen Fernández Arlandis

Alicia Gabarda Espinosa

Registre

María Francisca Castilla Crespí

María Jesús Clares Montoya

Pilar Gramage Cárdenas

Relacions Institucionals i Protocol

Ramón Martínez Miñana

Restauració

Pilar Ineba Tamarit

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

Director general

Abelardo Guarínós Viñoles

Delegat territorial a les comarques de Castelló

Alfonso J. Ribes Rodríguez

MUSEU DE BELLES ARTS DE CASTELLÓ

Coordinador de Centros y Actividades Artística de la Diputación

Ferràn Olucha Montins.

Coodinador de Gestión Museográfica

Germán Ribes Ripollés

Administración

Jaime Montells Pajares

Didáctica

José Caño Llorens

Biblioteca

Jorge Pérez Miguel

EXPOSICIÓ

Organitza

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Comissariat

Ester Alba Pagán
Rafael Gil Salinas

Coordinació tècnica

Vicente Samper

Disseny expositiu

Karsten Llorens Peters

Disseny gràfic

Lupe Martínez Campos-Estudio Paco Bascuñán
Pau Soriano

Transport i Muntatge

JoseArte, s.l

Assegurances

Correduría de seguros José Olmos, s.l

Agraïments

Els comissaris volen expressar el seu agraïment a Carmen Agrasot García-Herrera, Carlos Agrasot García-Herrera Rocío Álvaro, José Luis Antequera, Piliuca Ávila, Mónica Baró Marcos Bello, Ester Benlloch, Miriam Benlloch, Lucía Cabezón Kika Castilla, María Jesús Clares, Colección Carmen Thyssen por el préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga. Jaume Coll, Montserrat Corominas, Irene Domingo, Francisco Javier Emperador Marcos, Elisa Fernández, María José Gadea Amelia García Herrera, Javier García Miguel García Asís, Carlos González, Pilar Gramage, Marta Guibert, Víctor de la Heras, Pilar Ineba, Encarnación Lago, Manuel Lechuga, Karsten Lloréns, Rafael Lozano, Patricia Lucas Murillo de la Cueva, Ramón Madrigal, Lupe Martínez Campos, María del Carmen Martínez Murcia, José María Palencia, José Ángel Palomares, Jaume Penalba, José María Penalva, Joserre Perezgil Carbonell, José Luis Pérez Pont, Francesc Quílez, Yolanda Romero, Clara Ruiz, Vicente Samper, Daniel Sánchez, Manuel Sánchez Monllor, Juan Manuel Segura, Rosa María Seisdedos, Ramón Serra de Alzaga, Manuel Soler, Pau Soriano, Susana Vilaplana

CATÀLEG

Textos

Ester Alba Pagán
Marcos Bello
Anna Ciotta
Mireia Ferrer Álvarez
M^a José Gadea Capó
Rafael Gil Salinas
Javier Martínez
Jaume Penalba Alarcón
Vicente Pla Vivas
Francesc Quílez

Disseny gràfic

Lupe Martínez Campos-Estudio Paco Bascuñán
Pau Soriano

Fotografia

Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid
Biblioteca Nacional de España
Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao
Casa-Museu Benlliure, Ajuntament de València
Colección Banco de España
Colección Banco Santander
Colección de Arte Banco Sabadell
Institut Municipal Reus
Museo Carmen Thyssen Málaga
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo de Bellas Artes de Murcia
Museo de Málaga
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Museo Nacional de Cerámica "González Martí"
Paco Alcántara
Carlos Choin
Juani Ruz

Traducció al valencià

Servei d'Acreditació i Assessorament del Valencià
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Impressió i enquadernació

Impresum

Col·labora

Universitat de València



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

© dels textos: els autors

© de les imatges: els autors, els propietaris i depositaris

© de la present edició: Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana, 2021

ISBN: 978-84-482-6552-6

Depòsit Legal: V-787-2021

JOAQUÍN AGRASOT

UN PINTOR INTERNACIONAL

Índex · Índice

- 08 Línia de la vida
Línea de la vida
Rafael Gil Salinas · Ester Alba Pagán
- 16 Introducció a la vida i obra de Joaquín Agrasot
Introducción a la vida y obra de Joaquín Agrasot
Rafael Gil Salinas · Ester Alba Pagán
- 28 Del costumisme regionalista al triomf del corrent internacional.
La projecció local, nacional i internacional de Joaquín Agrasot
Del costumbrismo regionalista al triunfo de la corriente
internacional. Proyección local, nacional e internacional de
Joaquín Agrasot
Rafael Gil Salinas
- 80 La memòria viscuda: l'art de Joaquín Agrasot com expressió de
la vida íntima
La memoria vivida: el arte de Joaquín Agrasot como expresión
de la vida íntima
Ester Alba Pagán
- 124 Fortuny i Agrasot. Afinitats i complicitats
Fortuny y Agrasot. Afinidades y complicidades
Francesc Quilez
- 164 Emma Zaragoza: dona de l'artista, companya de viatge, musa i
col·leccionista
Emma Zaragoza: mujer del artista, compañera de viaje, musa y
coleccionista
Ester Alba Pagán
- 204 La fascinazione delle scuole di rinnovamento pittorico italiane in
ambito realista della seconda metà dell'Ottocento nella pittura di
Joaquín Agrasot y Juan
Anna Ciotta
- 244 Joaquín Agrasot i la pintura alacantina de finals del segle XIX
Joaquín Agrasot y la pintura alicantina de finales del siglo XIX
M^a José Gadea Capó

- 284 La seduzione dell'iconografia dei costumi ciociaro e napoletano in Joaquín Agrasot y Juan
Agrasot y Juan
Anna Ciotta
- 304 El gruix de la representació: Joaquín Agrasot i el costumisme rural
El espesor de la representación: Joaquín Agrasot y el costumbrismo rural
Ester Alba Pagán
Vicente Pla Vivas
- 360 Orient en la pintura d'Agrasot
Oriente en la pintura de Agrasot
Rafael Gil Salinas
- 396 La *Maison Goupil* i la internalització de la pintura espanyola de segle XIX
La *Maison Goupil* y la internalización de la pintura española del siglo XIX
Jaume Penalba Alarcón
- 454 Mercantilització artística i espais expositius a París (1867-1914): marxants,
crítics i galeries
Mercantilización artística y espacios expositivos en París (1867-1914):
marchantes, críticos y galerías
Javier Martínez Fernández
- 484 La fortuna artística de Joaquín Agrasot a París i Nova York
La fortuna artística de Joaquín Agrasot en París y Nueva York
Mireia Ferrer Álvarez
- 508 Agrasot en les col·leccions privades: la Col·lecció Pedrera Martínez
Agrasot en las colecciones privadas: la Colección Pedrera Martínez
Marcos Bello

Línia de la vida de Joaquín Agrasot

Rafael Gil Salinas | Esther Alba Pagán

Joaquín Agrasot naix el 23 de desembre (segons consta en la partida de baptisme), a Oriola, al carrer de "La Mancebería", és batejat en la Santa Església Catedral. Els seus pares Joaquín Agrasot i Roca, de professió confiter, i Rita Raymundo, ieren de Xàtiva i Oriola, respectivament.

28 de desembre va nàixer a Oriola José Inocencio Agrasot i Juan, germà del pintor. Va morir sis mesos després de pulmonia.

10 de setembre va nàixer a Oriola José Antonio Nicolás Agrasot i Juan, germà del pintor, que va morir el 20 de març de 1842.



1836

Joaquín Agrasot nace el 23 de diciembre (según consta en la partida de bautismo) en Orihuela en la calle de "La Mancebería" siendo bautizado en la Santa Iglesia Catedral. Sus padres Joaquín Agrasot y Roca, de profesión confitero, y Rita Raymundo, eran de Xàtiva y Orihuela, respectivamente.

1838

28 de diciembre nació en Orihuela José Inocencio Agrasot y Juan, hermano del pintor. Falleciendo seis meses después de pulmonía.

1840

10 de septiembre nació en Orihuela José Antonio Nicolás Agrasot y Juan, hermano del pintor, que falleció el 20 de marzo de 1842.

Línea de la vida
de Joaquín Agrasot

27 de desembre, va nàixer a Oriola Fe- derico Juan Evange- lista Agrasot i Juan, germà del pintor.	25 de gener va nài- xer a Oriola Enrique Agrasot i Juan, ger- mà del pintor. Comença els estudis de Primària i Se- cundària. Assisteix a l'acadèmia de Ni- colás Dodero al Col- legi Santo Domingo d'Oriola, on roman- drà fins 1856.	21 d'octubre va nài- xer a Oriola María Monserrate Rita Úr- sula Agrasot i Juan, germana del pintor.	4 de juliol va nàixer a Oriola José Heliodoro Agrasot i Juan, ger- mà del pintor.	Es trasllada a Valèn- cia per a iniciar els estudis a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles en el curs 1857-1858. Va realitzar estudis d'aritmètica, dibuix, perspectiva o teoria de la història de l'art, en què va coinci- dir amb destacats pintors com ara Salvador Martínez i Cubells. Entre els professors hi havia Francesc Martínez i Yago. Durant la per- manència a València, fins que va concloure els estudis en el curs 1860-1861, Agrasot va viure al carrer de la Murta, número 26.

1842

27 de diciembre
nació en Orihuela
Federico Juan Evan-
gelista Agrasot y
Juan, hermano del
pintor.

1847

25 de enero nació
en Orihuela Enrique
Agrasot y Juan, her-
mano del pintor.
Comienza los estu-
dios de Primaria y
Secundaria, asistien-
do a la academia de
Nicolás Dodero en el
Colegio Santo Do-
mingo de Orihuela,
donde permanecerá
hasta 1856.

1849

21 de octubre nació
en Orihuela María
Monserrate Rita Úr-
sula Agrasot y Juan,
hermana del pintor.

1852

4 de julio nació en
Orihuela José Helio-
doro Agrasot y Juan,
hermano del pintor.

1857

Se traslada a Valen-
cia para iniciar sus
estudios en la Es-
cuela de Bellas Artes
de San Carlos en el
curso 1857-1858.
Realizó estudios de
Aritmética, Dibujo,
Perspectiva o Teoría
de la Historia del
Arte, coincidiendo
con destacados
pintores entre ellos
Salvador Martínez
Cubells, contando
entre sus profesores
con Francisco Mar-
tínez Yago. Durante
su permanencia en
Valencia, hasta con-
cluir los estudios en
el curso 1860-1861,
Agrasot vivió en la
calle de la Murta,
número 26.

Durant el curs 1858-1859 assisteix a les classes de dibuix de figura juntament amb Antoni Muñoz i Degrain, Francesc Domingo i Marqués i Salvador Martínez i Cubells.

Concorre per primera vegada a l'“Exposició Agrícola, Industrial i Artística” organitzada per la Societat Econòmica d'Amics del País a Alacant, on presenta sis obres i aconsegueix una medalla de bronze. Entre les obres presentades destaca el *Sacrifici d'Isaac*, que es conserva al Museu Diocesà d'Art Sacre d'Oriola, propietat de la Fundació Patronat Historicoartístic de la Ciutat d'Oriola.

Conclou els estudis en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València. I parteix a Roma on coneixerà Marià Fortuny.

Obté la tercera medalla en l'Exposició Nacional de Belles Arts d'Espanya, concurs en el qual participarà assíduament, amb el quadre titulat *La Bugadera de la Scarpa*, actualment al Museu del Prado.

Pensionat per la Diputació d'Alacant a Roma (1868-1872). Obté la medalla de plata en l'Exposició Nacional de Belles Arts d'Espanya, amb el quadre titulat *Les dues amigues*, actualment al Museu del Prado. Torna a Espanya. Sol·licita de l'Excma. Diputació d'Alacant, pensió, per vacant, per a perfeccionar-se en l'art de la pintura i completar estudis a Itàlia, beca que se li va concedir a l'any següent. Exposa el llenç de 1866 *Les dues amigues* en l'Exposició Universal de París de 1867.

1858

Durante el curso 1858-1859 asiste a las clases de Dibujo de Figura junto a Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo Marqués y Salvador Martínez Cubells.

1860

Concorre por primera vez a la “Exposición Agrícola, Industrial y Artística” organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en Alicante, presentando seis obras y consiguiendo una medalla de bronce. Entre las obras presentadas destaca el *Sacrificio de Isaac* que se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, propiedad de la Fundación Patronato Histórico - Artístico de la Ciudad de Orihuela.

1861

Concluye sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Y parte a Roma donde conocerá a Mariano Fortuny.

1864

Obtiene la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de España, concurso en el que participará asiduamente, con el cuadro titulado *La Lavandera de la Scarpa*, actualmente en el Museo del Prado.

1867

Pensionado por la Diputación de Alicante en Roma (1868-1872). Obtiene la medalla de plata en la Exposición Nacional de Bellas Artes de España, con el cuadro titulado *Las dos amigas*, actualmente en el Museo del Prado. Regresa a España. Solicita de la Excma. Diputación de Alicante, pensión, por vacante, para perfeccionarse en el arte de la pintura y completar estudios en Italia, siéndole concedida al año siguiente. Expone su lienzo de 1866 *Las dos amigas* en la Exposición Universal de París de 1867.

A finals d'aquest any o principis del següent torna a Roma.	Es troba a Oriola, des d'on es trasllada a Madrid, per a pintar el <i>Retrat d'Amadeu I</i> , que li havia encarregat la Diputació Provincial per al seu Saló de Sessions, entitat a la qual va regalar en agraïment al pensionat que gaudia a Roma. Membre del jurat de les exposicions nacionals de belles arts d'Espanya.	Després de la mort de Marià Fortuny a finals de 1874, el matrimoni Agra-sot-Zaragoza torna a Alacant, on naixerà el seu fill Ricardo.	S'instal·len a València. Rep la medalla d'art de l'Exposició Universal de Filadèlfia. Va exhibir la seua obra <i>Les dues amigues</i> en l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876.

1868

A finales de este año o principios del siguiente vuelve a Roma.

1871

Se encuentra en Oriuela, desde donde se traslada a Madrid, para pintar el *Retrato de Amadeo I*, que le había encargado la Diputación Provincial para su Salón de Sesiones, entidad a la que regaló en agradecimiento al pensionado que disfrutaba en Roma. Miembro del Jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de España.

1875

Tras la muerte de Mariano Fortuny a finales de 1874, el matrimonio Agrasot-Zaragoza regresa a Alicante, donde nacerá su hijo Ricardo.

1876

Se instalan en Valencia. Recibe la medalla de arte de la Exposición Universal de Filadelfia. Exhibió su obra *Las dos amigas* en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

Va mostrar el seu llenç <i>La fira d'Oriola</i> al Saló de París de 1877.	El matrimoni Agrasot fixa el domicili a València, al carrer del Pintor Vicente López, invariable residència fins a la defunció dels dos. Va exposar l'obra <i>Abans de la correugada a la plaça de bous de València</i> al Saló de París de 1878.	Va exhibir el llenç <i>A casa de l'armer</i> , al Saló de París de 1880. En 1880 Joaquín Agrasot vivia al carrer Corona, 19, de València.	Membre del jurat de les exposicions nacionals de Belles Arts d'Espanya. Va mostrar l'obra <i>Un diumenge al camp</i> , València (Espanya) al Saló de París de 1881.	Va exposar el llenç <i>Eixida de la processó de Lleó</i> al Saló de París de 1882. I <i>Florista valenciana (amb vestit antic de llauradora)</i> en l'Exposició Artística de Viena (Àustria).

1877

Mostró su lienzo *La feria de Orihuela* en el Salón de París de 1877.

1878

El matrimonio Agrasot fija su domicilio en Valencia en la calle del Pintor Vicente López, invariable residencia hasta el fallecimiento de ambos.
Expuso la obra *Antes de la corrida en la plaza de toros* de Valencia en el Salón de París de 1878.

1880

Exhibió el lienzo *En casa del armero*, en el Salón de París de 1880.
En 1880 Joaquín Agrasot vivía en la calle Corona 19, de Valencia.

1881

Miembro del Jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de España.
Mostró la obra *Un domingo en el campo*, Valencia (España) en el Salón de París de 1881.

1882

Expuso el lienzo *Salida de la procesión de León* en el Salón de París de 1882. Y *Florista valenciana (con traje antiguo de labradora)* en la Exposición Artística de Viena (Austria).

Va mostrar l'obra *Les dues amigues* al Saló de París de 1883. I *Vor der Schenke* (*Enfront de la taverna*) en l'Exposició Internacional d'Art al Palau de Glaspalaste de Munic (Alemanya).

Va exhibir el llenç *A la fira de València* (*Espanya*) al Saló de París de 1885. I *Una fira a l'horta de Múrcia*, al Saló de París de 1885.

Obté una segona medalla en l'Exposició Internacional de Barcelona, on presenta els llenços *Abans de la correghuda* i *A la fira*.

Va exposar l'obra *Pastora de la província de Lleó*, en l'Exposició Universal Internacional de París de 1889, amb la qual va obtindre una menció d'honor.

1883

Mostró la obra *Las dos amigas* en el Salón de París de 1883. Y *Vor der Schenke* (*Frente a la taberna*) en la Exposición internacional de Arte en el Palacio de Glaspalaste de Múnich (Alemania).

1885

Exhibió el lienzo *En la feria de Valencia* (*España*) en el Salón de París de 1885. Y *Una feria en la huerta de Murcia*, en el Salón de París de 1885.

1888

Obtiene una segunda medalla en la Exposición Internacional de Barcelona, presentando los lienzos *Antes de la corrida* y *En la feria*.

1889

Expuso la obra *Pastora de la provincia de León*, en la Exposición Universal Internacional de París de 1889, con la que obtuvo una mención de honor.

Va mostrar el llenç *Die beiden Freundinnen* (*Les dues amigues*), en l'Exposició Internacional de Berlín de 1891.

Membre del jurat de les Exposicions Nacionals de Belles Arts d'Espanya.

En 1893 vivia al carrer Orfila 4, de Madrid.
Fundador, propulsor i president del Cercle de Belles Arts de València.
Va exhibir les obres *A la salut de la nòvia* i *Les germanes de la caritat* en l'Exposició Universal Colombina de Chicago en 1893.

En 1896 vivia al carrer Pintor López 3, de València.

Va ser nomenat membre de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València.

1891

Mostró el lienzo *Die beiden Freundinnen* (*Las dos amigas*), en la Exposición Internacional de Berlín de 1891.

1892

Miembro del Jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de España.

1893

En 1893 vivía en la Calle Orfila 4, de Madrid.
Fundador, propulsor y Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia.
Exhibió las obras *A la salud de la novia* y *Las hermanas de la caridad* en la Exposición Universal Colombina de Chicago en 1893.

1896

En 1896 vivía en la Calle Pintor López 3, de Valencia.

1898

Fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Va ser nomenar acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia de Sant Ferran, Madrid.

Del 30 d'abril al 31 de juliol de 1901, la Guildhall Art Gallery de Londres va mostrar una exposició de pintura espanyola. Entre les obres seleccionades es trobava el llenç de Joaquín Agrasot *At a Fair in Murcia*, préstec del pintor.

En la sessió del Ple de l'Ajuntament de València, celebrada el 8 d'agost de 1908, s'acorda donar el nom de "Pintor Agrasot" al carrer anomenat de la Corredora.

El 5 de novembre de 1910 es va inaugurar una exposició a Rio de Janeiro (Brasil), a la Galeria de Belles Arts, de grans artistes espanyols, entre els quals hi havia Joaquín Agrasot, Joaquín Sorolla, Josep Benlliure i Gil, Francisco de Goya, Marià Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Alperiz, Chicharro, Jiménez i Aranda, Cubells, Perrier i Salvador Vinegra i Lasso.

El 8 de gener, complits ja els huitanta-dos anys, mor a València Joaquín Agrasot i Juan.

El 25 de juliol s'alça un bust del pintor als Jardins de la Glorieta de València, obra de l'escultor Francisco Marco Díaz, per iniciativa, entre altres, de Joaquín Sorolla.

1901

Se le nombró Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando, Madrid. Del 30 de abril al 31 de julio de 1901, la Guildhall Art Gallery de Londres mostró una exposición de pintura española. Entre las obras seleccionadas se encontraba el lienzo de Joaquín Agrasot *At a Fair in Murcia*, préstamo del pintor.

1908

En la sesión del Pleno del Ayuntamiento de Valencia, celebrada el 8 de agosto de 1908, se acuerda dar el nombre de "Pintor Agrasot" a la entonces denominada calle de La Corredora.

1910

El 5 de noviembre de 1910 se inauguró una exposición en Río de Janeiro (Brasil), en la Galería de Bellas Artes, de grandes artistas españoles, entre los que se encontraban: Joaquín Agrasot, Joaquín Sorolla, José Benlliure y Gil, Francisco de Goya, Mariano Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Alperiz, Chicharro, Jiménez y Aranda, Cubells, Perrier y Salvador Vinegra y Lasso.

1919

El 8 de enero, cumplidos ya los ochenta y dos años, fallece, en Valencia, Joaquín Agrasot y Juan. El 25 de julio se levanta un busto del pintor en los Jardines de la Glorieta de Valencia, obra del escultor Francisco Marco Díaz, por iniciativa, entre otros, de Joaquín Sorolla.

Introducció a la vida i obra de Joaquín Agrasot

Introducción a la vida y obra de Joaquín Agrasot

Rafael Gil Salinas

Comissari | Comisario

Esther Alba Pagán

Comissària | Comisaria



Joaquín Agrasot al taller de l'artista | Joaquín Agrasot en el taller del artista.

El 1902, l'Encyclopaedia Britannica resumia de manera rotunda la situació de la pintura espanyola de la segona meitat del segle XIX. Considerava que la pintura moderna a Espanya començava amb Marià Fortuny (1838-1874), que hauria de deixar la seua marca en les següents generacions de pintors. I destacava només un artista durant els anys de 1870, Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919), que va pintar amb gran sinceritat imatges de la vida espanyola quotidiana. I, concloïa que, ja per a finals de segle, dos joves artistes van aparéixer amb energia: Joaquín Sorolla (1863-1923) i Ignacio Zuloaga (1870-1945).

Per tant, el pintor valencià Joaquín Agrasot havia adquirit una consideració a principis del segle XX que el situava entre els quatre artistes espanyols més importants. No obstant això, és ben cert que, per una raó o altra, dels quatre artistes ressenyats, Agrasot ha sigut el que ha tingut menys fortuna crítica i el seu reconeixement s'ha postergat.

Joaquín Agrasot s'ha definit com un artista realista i costumista, associat al naturalisme regionalista valencià de la segona meitat del segle XIX. No obstant això, encara que comunment s'ha emmarcat com a representant de les formes estereotipades tradicionalistes del costumisme, la seua vibrant paleta cromàtica, l'ús de la llum i d'una pinzellada molt particular, l'aproximen a les formes preciosistes finiseculars que permeten enquadrar-lo dins de la pintura moderna coincident amb el corrent artístic internacional.

Ara, a penes un any després del centenari de la seua mort, és el moment de recuperar l'artista oriolà, per a mostrar-lo des de les diferents disciplines artístiques que va treballar al llarg de la seua dilatada vida.

En 1902, la *Encyclopaedia Britannica* resumía de forma rotunda la situación de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. Consideraba que la pintura moderna en España comenzaba con Mariano Fortuny (1838-1874), quien habría de dejar su marca en las siguientes generaciones de pintores. Y destacaba solamente a un artista durante los años de 1870, Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919), quien pintó con gran sinceridad imágenes de la vida española cotidiana. Y, concluía que, ya para finales del siglo, dos jóvenes artistas aparecieron con energía: Joaquín Sorolla (1863-1923) e Ignacio Zuloaga (1870-1945).

Por tanto, el pintor valenciano Joaquín Agrasot había adquirido una consideración a principios del siglo XX que lo situaba entre los cuatro artistas españoles más importantes. Sin embargo, es bien cierto que, por una u otra razón, de los cuatro artistas reseñados, Agrasot ha sido el que ha contado con una inferior fortuna crítica y se ha postergado su reconocimiento.

A Joaquín Agrasot se le ha venido definiendo como un artista realista y costumbrista, asociado al naturalismo regionalista valenciano de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, aunque comúnmente se le ha venido enmarcando como representante de las formas estereotipadas tradicionalistas del costumbrismo, su vibrante paleta cromática, el empleo de la luz y de una pincelada muy particular, lo aproximan a las formas preciosistas finiseculares que permiten encuadrarlo dentro de la pintura moderna coincidente con la corriente artística internacional.

Ahora pues, apenas un año después del centenario de su defunción, es el momento de recuperar al artista oriolano, para mostrarlo desde las distintas disciplinas artísticas que trabajó a lo largo de su dilatada vida.

Joaquín Agrasot moria a València el 8 de gener de 1919 als 82 anys. La seua trajectòria artística va tindre una faceta cosmopolita sovint aombrada per la seua estreta amistat amb Marià Fortuny, amb qui va visitar diferents llocs i fins i tot van estiuejar, juntament amb les seues esposes, a la Vil·la Arata de Portici. En la seua etapa italiana va formar part de la colònia espanyola a Roma al costat de Fortuny, Antoni Casanova i Estorach, Josep Tapiró i Ramon Tusquets, acollits en el cercle del príncep Odescalchi, aristòcrata romà i teòric artístic. La mort prematura de Fortuny, el 1874, el mou a tornar a terres valencianes on va arribar a convertir-se en tot un referent per a la següent generació de pintors. N'és testimoni la necrològica que el 9 de gener de 1919 publicava el *Diario de Valencia*, en la qual s'afirmava que "els seus deixebles el veneraven i tota una plèiade de pintors moderns sentia per ell afecte i admiració". De fet, va arribar a ser president del Cercle de Belles Arts de València i va exercir com a jurat en diversos concursos i exposicions artístiques, incloses les exposicions nacionals. Al llarg de la seua trajectòria va visitar ciutats com París, Granada i Londres, però va estar sempre íntimament lligat a la seua ciutat natal, Oriola, i a la seua família.

Mostra d'aquests contactes entre col·legues i amics són alguns dels retrats que va fer a pintors com Francesc Domingo, artista fonamental en el seu pas per Itàlia, i Antoni Muñoz i Degrain. L'esfera més íntima es mostra a través dels seus autoretrats en els quals la personalitat de l'artista i la seua senzillesa vital emana amb rotunditat, així com a través dels retrats que va dedicar als nous membres arribats a la família, el seu fill Ricardo i la seua neta María. Però molt especialment destaquen els retrats que va dedicar a la seua esposa Emma Zaragoza en diferents moments de la seua vida i en els quals sobreixen les anotacions i dibuixos que tant Agrasot com Fortuny li van dedicar en els temps que van passar junts a Itàlia, mostra de la gran complicitat que van arribar a tindre.

Joaquín Agrasot falleció en Valencia el 8 de enero de 1919 a los 82 años de edad. Su trayectoria artística tuvo una faceta cosmopolita a menudo ensombrecida por su estrecha amistad con Mariano Fortuny, con quien visitó distintos lugares e incluso veranearon, junto a sus esposas, en la Villa Arata de Portici. En su etapa italiana formó parte de la colonia española en Roma junto a Fortuny, Antonio Casanova Estorach, José Tapiró y Ramón Tusquets, acogidos en el círculo del príncipe Odescalchi, aristócrata romano y teórico artístico. La muerte prematura de Fortuny, en 1874, le mueve a regresar a tierras valencianas donde llegó a convertirse en todo un referente para la siguiente generación de pintores. Testimonio de ello es la necrológica que el 9 de enero de 1919 publicaba el *Diario de Valencia*, en la que afirmaba que "sus discípulos le veneraban y toda una pléyade de pintores modernos sentía por él cariño y admiración". De hecho, llegó a ser presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia y ejerció como jurado en varios concursos y exposiciones artísticas, incluidas las Exposiciones Nacionales. A lo largo de su trayectoria, visitó además ciudades como París, Granada y Londres, pero estuvo siempre íntimamente ligado a su ciudad natal, Orihuela, y a su familia.

Muestra de estos contactos entre colegas y amigos son algunos de los retratos que realizó a pintores como Francisco Domingo, artista fundamental en su paso por Italia, y Antonio Muñoz Degrain. La esfera más íntima se muestra a través de sus autorretratos en los que la personalidad del artista y su sencillez vital nos alcanza, así como a través de los retratos que dedicó a los nuevos miembros llegados a la familia, como los de su hijo Ricardo y su nieta María. Pero muy especialmente sobresalen los retratos que dedicó a su esposa Emma Zaragoza en distintos momentos de su vida y en los que sobresalen los apuntes y dibujos que tanto Agrasot como Fortuny le dedicaron en los tiempos que pasaron juntos en Italia, muestra de la gran complicitad que llegaron a alcanzar.



Joaquín Agrasot i la seua dona Emma al taller de l'artista | Joaquín Agrasot y su mujer Emma en el taller del artista.



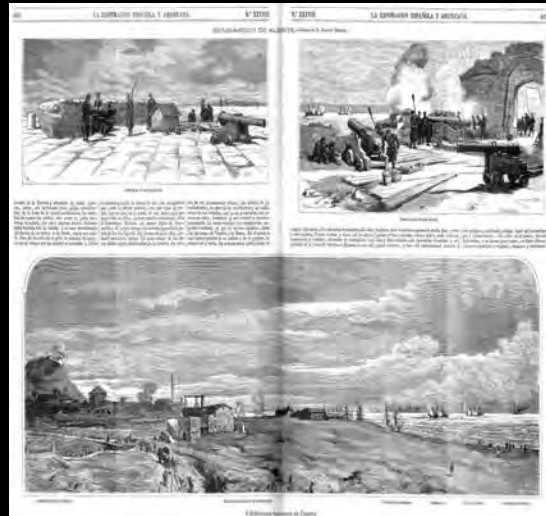
Joaquín Agrasot, *Historias de Taller*. «La Il·lustració Artística», 1892. | Joaquín Agrasot, *Historias de Taller*. «La Ilustración Artística», 1892



Joaquín Agrasot, *Festa dels artistes a Roma*. «La Il·lustració de Madrid», 1872 | Joaquín Agrasot, *Fiesta de los artistas en Roma*. «La Ilustración de Madrid», 1872.



La inundació a Oriola. Croquis remesos pel Sr. Agrasot. «La Ilustración Española y Americana», núm. XL. 30 octubre 1879 | La inundación en Orihuela. Croquis remitidos por el Sr. Agrasot. «La Ilustración Española y Americana», núm. XL. 30 octubre 1879.



Bombardeig d'Alacant 3 gravats. Croquis de Joaquín Agrasot; Dibujos del Sr. Pellicer. Gravats dels Srs. Rico, Capuz i Marichal. En «La Ilustración Española y Americana», 8 d'octubre de 1873 | Bombardeo de Alicante 3 grabados. Croquis de Joaquín Agrasot. Dibujos del Sr. Pellicer. Grabados de los Sres. Rico, Capuz y Marichal. En «La Ilustración Española y Americana», 8 de octubre de 1873. © Biblioteca Nacional de España



Obra de Joaquín Agrasot a «La Ilustración Española y Americana», 11 d'agost de 1902. | Obra de Joaquín Agrasot en «La Ilustración Española y Americana», 11 de agosto de 1902.

La trajectòria artística d'Agrasot demostra una personalitat polièdrica, que va evolucionar des d'uns orígens humils fins al domini d'una gran varietat de tècniques (oli, aquarel·la, dibuix) i de gèneres artístics en què va destacar pel domini tècnic del dibuix i de la pinzellada. Format inicialment a la seua Oriola natal, els primers encàrrecs, majoritàriament religiosos, demostren la qualitat inicial de l'artista que encara hauria de recórrer un llarg camí de formació que el portaria a València, a l'escola de Belles Arts de Sant Carles, en la qual aprendria, a partir de 1857, els principis acadèmics i especialment del dibuix, un element que seria a partir d'aquest moment essencial en els seus estudis de composició. Els seus viatges i estades, fonamentalment a Roma, a partir de 1861, primer, i de 1868, després, ja com a pensionat de la Diputació d'Alacant, van contribuir al seu desenvolupament com a artista, el tret més definitori del qual és el conreu de la tècnica a partir d'aquesta base acadèmica, i l'elaboració realista i subtil del color en els seues elaboracions. Això li va permetre treballar en un registre ampli de gèneres i temàtiques, des del retrat d'aparat, la pintura religiosa, el nu, la pintura d'història fins a les obres de caràcter més costumista i local, allunyat del rigor academicista. Potser una dels seues facetes menys conegudes és el seu paper com a il·lustrador de cròniques en la premsa del moment, o la decoració al·legòrica del Palau Salvetti d'Alacant.

Artista inquiet i obert a les innovacions, la seua personalitat artística no s'anquilosa en el desenvolupament d'únic model vàlid sinó que, encara que manté una pintura que li proporciona notables èxits comercials en el mercat artístic internacional i local, és permeable a noves tendències artístiques amb què experimenta al final de la seua vida, com la captació luminista dels paisatges i les vibracions cromàtiques més modernes. La seua obra va comptar amb un gran reconeixement nacional i internacional com testimonien els seus premis i reconeixements en les exposicions nacionals, així com en les internacionals com la de l'Exposició Universal de Philadelphia (1876) o l'Exposició Internacional de Barcelona (1880).

La trayectoria artística de Agrasot demuestra una personalidad poliédrica, que evolucionó desde unos orígenes humildes al dominio de una gran variedad de técnicas (óleo, acuarela, dibujo) y de géneros artísticos en los que destacó por el dominio técnico del dibujo y de la pincelada. Formado inicialmente en su Oriuela natal, los primeros encargos, mayoritariamente religiosos, demuestran la calidad inicial del artista que aún habría de recorrer un largo camino de formación que le llevaría a Valencia, en cuya escuela de Bellas Artes de San Carlos aprendería, a partir de 1857, los principios académicos y especialmente del dibujo, un elemento que sería a partir de ese momento esencial en sus estudios de composición. Sus viajes y estancias, fundamentalmente a Roma, a partir de 1861, primero, y de 1868, después, ya como pensionado de la Diputación de Alicante, contribuyeron a su desarrollo como artista, cuyo rasgo más definitorio es el cultivo de la técnica a partir de esa base académica, y la elaboración realista y sutil del color en sus elaboraciones. Ello le permitió trabajar en un registro amplio de géneros y temáticas, desde el retrato de aparato, la pintura religiosa, el desnudo, la pintura de historia a las obras de carácter más costumbrista y local, alejado del rigor academicista. Siendo quizá una de sus facetas menos conocidas su papel como ilustrador de crónicas en la prensa del momento o la decoración alegórica del palacio Salvetti de Alicante.

Artista inquieto y abierto a las innovaciones su personalidad artística no se anquilosa en el desarrollo de único modelo válido, sino que, aunque mantiene una pintura que le cosecha notables éxitos comerciales en el mercado artístico internacional y local, es permeable a nuevas tendencias artísticas con la que experimenta al final de su vida, como la captación luminista de los paisajes y las vibraciones cromáticas más modernas. Su obra contó con un gran reconocimiento nacional e internacional como atestiguan sus premios y reconocimientos en las Exposiciones Nacionales, así como en las internacionales como la de Exposición Universal de Philadelphia (1876) o la Exposición Internacional de Barcelona (1880).

Fins ara s'ha presentat Joaquín Agrasot i la seua obra com un dels més importants representants del costumisme valencià, així com un dels més representatius artistes espanyols de la *pintura de casacón* (una vessant de la pintura de gènere de la segona meitat del segle XIX, que va tindre com a inspiració una imatge idealitzada del segle XVIII i que apareixia protagonitzada per toreros, gitanos, *manolas*, *goyescas*, mosqueters, sacerdots i altres personatges de l'imaginari huitcentista).

No obstant això, una necessària revisió de la figura d'aquest artista, permet comprovar que, en les escenes costumistes representa personatges de les classes populars abillats amb vestits de gala valencians, a través dels quals mostra una subtil crítica social dels costums del seu temps, mentre que la classe alta la representa vestida amb vestits d'època, especialment inspirats en els segles XVII i XVIII; aquestes obres no estan exemptes, també, d'una fina sàtira social.

Un tema recurrent en la seua pintura va ser, a més, la representació de la dona, el prototip de la qual va exemplificar en els figures de *manolas*. Dones que, sovint, mostrava fent treballs quotidians inspirats en diferents punts de la geografia espanyola: dones filant, dones cosint, dones llegint, dones passejant o conversant.

D'altra banda, la representació de temes inspirats en Orient en la segona meitat del segle XIX es va convertir en un tema recurrent en la pintura europea. El gust per la cultura exòtica, allunyada dels paràmetres occidentals i la possibilitat de desenvolupar la fantasia, van triomfar en bona part del continent europeu. Orient, així, es va convertir en una forma de fugida en l'espai d'una realitat ingrata. Les odalisques, les escenes costumistes en socs, harems, i espais privats, o el reflex d'una llum excitant, colors fortament contrastats i uns perfils masculins clarament diferenciats dels habituals en el territori europeu, es van convertir en font d'inspiració per als artistes i de desig per als col·leccionistes.

Hasta ahora se ha venido presentando a Joaquín Agrasot y su obra como uno de los más importantes representantes del costumbrismo valenciano, así como a uno de los más representativos artistas españoles de la pintura de casacón (una vertiente de la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX que tuvo como inspiración una imagen idealizada del siglo XVIII y que aparecía protagonizada por toreros, gitanos, manolas, goyescas, mosqueteros, sacerdotes y demás personajes del imaginario dieciochesco).

Sin embargo, una necesaria revisión de la figura de este artista, permite comprobar que, en las escenas costumbristas representa a personajes de las clases populares ataviados con trajes de gala valencianos, a través de los cuales muestra una sutil crítica social de las costumbres de su tiempo, mientras que a la clase alta la representa vestida con trajes de época, especialmente inspirados en los siglos XVII y XVIII, no estando estas obras exentas, también, de una fina sátira social.

Un tema recurrente en su pintura fue, además, la representación de la mujer, cuyo prototipo ejemplificó en las figuras de manolas. Mujeres que, frecuentemente, se las mostraba realizando trabajos cotidianos inspirados en distintos puntos de la geografía española: mujeres hilando, mujeres cosiendo, mujeres leyendo, mujeres paseando o conversando.

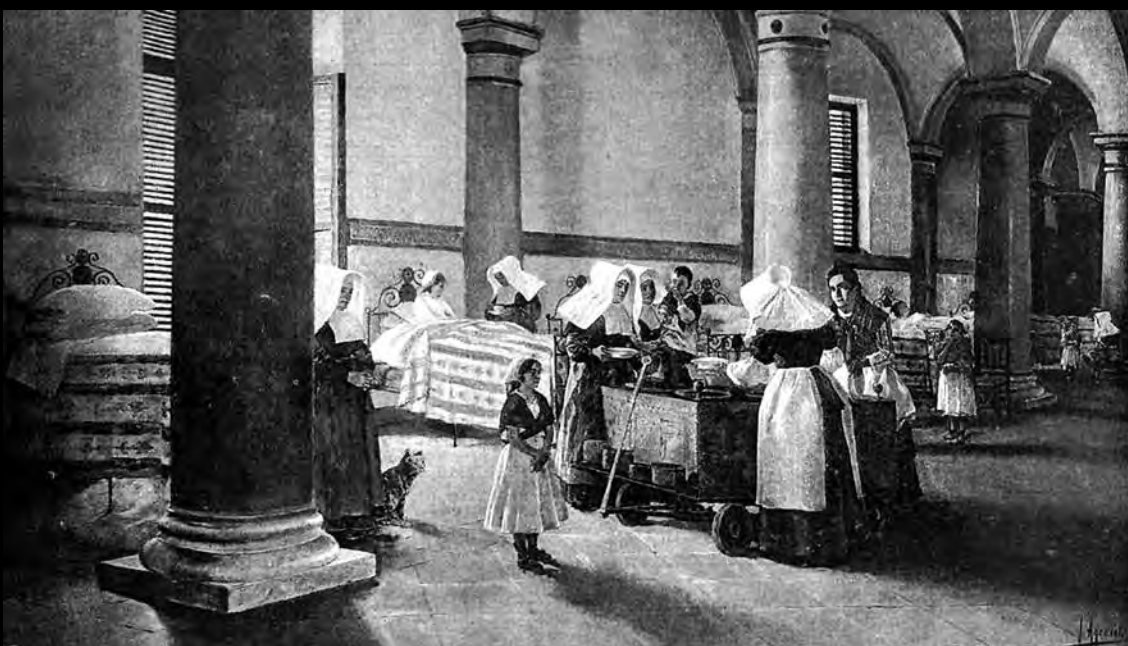
Por otro lado, la representación de temas inspirados en Oriente en la segunda mitad del siglo XIX se convirtió en un tema recurrente en la pintura europea. El gusto por la cultura exótica, alejada de los parámetros occidentales y la posibilidad de desarrollar la fantasía, triunfaron en buena parte del continente europeo. Oriente, así, se convirtió en una forma de huida en el espacio de una realidad ingrata. Las odaliscas, las escenas costumbristas en zocos, harenes, y espacios privados, o el reflejo de una luz excitante, colores fuertemente contrastados y unos perfiles masculinos claramente diferenciados de los habituales en el territorio europeo, se convirtieron en fuente de inspiración para los artistas y de deseo para los coleccionistas.



Agrasot vestit d'oriental. | Agrasot vestido de oriental.



Joaquín Agrasot. *La repartició de la sopa*. «La Ilustración Artística», 1892. | Joaquín Agrasot. *La repartición de la sopa*. «La Ilustración Artística», 1892.



Joaquín Agrasot. *Hermanas de la Caridad*. «La Ilustración Artística», 1892. | Joaquín Agrasot. *Hermanas de la Caridad*. «La Ilustración Artística», 1892.



Joaquín Agrasot. La primera etapa. «La Ilustración Artística», 1897. | Joaquín Agrasot. La primera etapa. «La Ilustración Artística», 1897.



Joaquín Agrasot. El charlatán o El Prestidigitador. «La Ilustración Artística», 1892. | Joaquín Agrasot. El charlatán o El Prestidigitador. «La Ilustración Artística», 1892.



Joaquín Agrasot. *Los perros sabios*. «La Ilustración Artística», 1892. | Joaquín Agrasot. *Los perros sabios*. «La Ilustración Artística», 1892.



Joaquín Agrasot, *Un Rincón de mi pueblo*. «La Il·lustració Artística», 1899. | Joaquín Agrasot, *Un Rincón de mi pueblo*. «La Il·lustració Artística», 1899.



Joaquín Agrasot, *Preludio de baile*. «La Il·lustració Artística», 1899. | Joaquín Agrasot, *Preludio de baile*. «La Il·lustració Artística», 1899.

Tot i que el costumisme d'Agrasot ha sigut emmarcat tradicionalment en l'àmbit del regionalisme valencià local, hem d'entendre que en realitat els temes que reflecteixen tipus i paisatges populars formen part d'una tendència cultural transeuropea. Durant la seua etapa italiana, igual que altres artistes es va preocupar per captar tipus tradicionals com els eterns Cioccaras, napolitans, bugaderes, etc., en els quals una de les seues característiques més personals serà el seu interès per la captació de la vida quotidiana, centrada especialment en el món infantil. Posteriorment, aquest interès per captar un univers local es va traslladar al desenvolupament de tipus populars en què les seues valencianes cohabitaven amb flors i rams que connecten directament amb paisatges d'horts i jardins, temàtica menys coneguda de la producció d'Agrasot, així com les seues natures mortes i pitxers florals.

De les seues llargues estades a Granada, Lleó, Aragó, Alacant, Oriola i Benissanó o Benaguasil ens han quedat interessants paisatges urbans que ens mostren des de l'entrada de la catedral de Lleó a les vistes del port d'Alacant. Aquests escenaris urbans ja havien sigut del seu interès en els seus viatges italians, quan a Venècia, on se'n va amb Emma després de la mort de Fortuny el 1874, capta l'essència del seu palau Ducal.

En els seus paisatges amb freqüència apareixen escenes costumistes, hortolà celebrant sota un emparat, filoses de Lleó, llauradors trillant a l'Aragó o escenes de fires andaluses, oriolanes o valencianes en què al costat de la veracitat d'indumentàries hi ha una preocupació per la captació natural del paisatge que emmarca l'escena. De l'escena a la nota arquitectònica, tàpies, portes, cases mostren el seu interès per textures i experimentació amb la llum i el color. Elements que amb una mirada moderna captarà en els seus paisatges de jardins dins d'una estètica finisecular. Incansable artista, la mort el sorprendrà pintant la seua última obra, que va quedar inacabada, *Caseriu o Paisatge urbà* (1919).

Aunque el costumbrismo de Agrasot ha sido enmarcado tradicionalmente en el ámbito del regionalismo valenciano local, hemos de entender que en realidad los temas que reflejan tipos y paisajes populares forman parte de una tendencia cultural transeuropea. Durante su etapa italiana, al igual que otros artistas se preocupó por captar tipos tradicionales como las eternas Cioccaras, napolitanos, lavanderas, etc., en los que una de sus características más personales será su interés por la captación de la vida cotidiana, centrada especialmente en el mundo infantil y a menudo en escenarios al aire libre y entornos naturales. Con posterioridad, este interés por captar un universo local se trasladó al desarrollo de tipos populares en los que sus valencianas cohabitan con flores y ramos que conectan directamente con paisajes de huertas y jardines, así como sus bodegones y jarrones florales, temática menos conocida de la producción de Agrasot.

De sus largas estancias en Granada, León, Aragón, Alicante, Orihuela y Benisanó o Benaguasil nos han quedado interesantes paisajes urbanos que nos muestran desde la entrada de la Catedral de León a las vistas del puerto de Alicante, así como caseríos rurales o escenarios del campo tradicional. Estos escenarios urbanos ya habían sido de su interés en sus viajes italianos, cuando en Venecia, a donde marcha con Emma tras la muerte de Fortuny en 1874, capta la esencia de su palacio Ducal.

En sus paisajes con frecuencia aparecen escenas costumbristas, huertanos celebrando bajo un emparado, hilanderas de león, campesinos trillando en Aragón o escenas de ferias andaluzas, oriolanas o valencianas en las que junto a la veracidad de indumentarias existe una preocupación por la captación natural del paisaje que enmarca la escena. De la escena a la nota arquitectónica, tapias, puertas, casas, etc., muestran su interés por texturas y la experimentación con la luz y el color. Elementos que con una mirada moderna captará en sus paisajes de jardines dentro de una estética finisecular. Incansable artista, la muerte le sorprenderá realizando su última obra, que quedó inacabada, *Caserío o Paisaje urbano* (1919).

Del costumisme regionalista al
triomf del corrent internacional.
La projecció local, nacional i
internacional de Joaquín Agrasot

Del costumbrismo regionalista al
triunfo de la corriente internacional.
La proyección local, nacional e
internacional de Joaquín Agrasot

A vegades les efemèrides compleixen la missió de recuperar figures que en el passat van tindre un especial pes en la seua trajectòria professional, però que el seu rastre s'ha aombrat amb el pas dels anys. Coincidint amb el centenari de la mort del pintor alacantí Joaquín Agrasot i Juan (Oriola, 24 de desembre de 1836-València, 8 de gener de 1919), és el moment de fer justícia amb un artista que va desenvolupar una brillant trajectòria al llarg dels seus 83 anys de vida. La perspectiva històrica permet ajustar la mirada sobre la seua producció pictòrica que s'ha identificat, de manera molt simplificada, com a característica d'un pintor realista i costumista, associat al naturalisme regionalista valencià de la segona meitat del segle XIX. La selecció temàtica del pintor i la tècnica emprada caracteritzada per l'ús d'una brillant i vibrant paleta cromàtica, per l'ús de la llum i d'una pinzellada molt particular, l'acosten a les formes preciosistes finiseculars que permeten traçar una trajectòria de caràcter modern que coincideix amb el corrent internacional, més enllà de les formes estereotipades tradicionals del costumisme.

La seua formació es va iniciar a la seua ciutat natal, Oriola, però prompte va destacar per les seues capacitats artístiques i va ser pensionat l'any 1856 per la Diputació d'Alacant per a prosseguir els estudis a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València en el curs 1857-1858, on es va formar amb el pintor acadèmic Francisco Martínez i Yago. A l'Escola valenciana va cursar estudis d'aritmètica, dibuix, perspectiva o teoria de la història de l'art, on va coincidir amb destacats pintors com, per exemple, Salvador Martínez i Cubells. Durant la seua permanència a València, fins que va concloure els estudis en el curs 1860-1861, Agrasot va viure al carrer de la Murta, número 26. Al llarg del curs 1858-1859 va assistir a les classes

En ocasiones las efemérides cumplen con la misión de recuperar a figuras que en el pasado tuvieron un especial peso en su trayectoria profesional, pero que su rastro se ha ensombrecido con el paso de los años. Coincidiendo con el centenario de la muerte del pintor alicantino Joaquín Agrasot Juan (Orihuela, 24 de diciembre de 1836-Valencia, 8 de enero de 1919), es el momento de hacer justicia con un artista que desarrolló una brillante trayectoria a lo largo de sus 83 años de vida. La perspectiva histórica permite ajustar la mirada sobre su producción pictórica que se ha venido identificando, de forma muy simplificada, como característica de un pintor realista y costumbrista, asociado al naturalismo regionalista valenciano de la segunda mitad del siglo XIX.

La selección temática del pintor y la técnica empleada caracterizada por el uso de una brillante y vibrante paleta cromática, por el empleo de la luz y de una pincelada muy particular, lo acercan a las formas preciosistas finiseculares que permiten trazar una trayectoria de carácter moderno coincidente con la corriente internacional, más allá de las formas estereotipadas tradicionales del costumbrismo.

Su formación se inició en su ciudad natal, Orihuela, pero pronto destacó por sus capacidades artísticas y fue pensionado en 1856 por la Diputación de Alicante para proseguir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en el curso 1857-1858, donde se formó con el pintor académico Francisco Martínez de Yago. En la Escuela valenciana realizó estudios de Aritmética, Dibujo, Perspectiva o Teoría de la Historia del Arte, coincidiendo con destacados pintores como, por ejemplo, Salvador Martínez Cubells. Durante su permanencia en Valencia, hasta concluir los estudios en el curso 1860-1861, Agrasot vivió en la calle de la Murta, número 26. A lo largo

de dibuix de figura juntament amb Antonio Muñoz i Degrain, Francisco Domingo i Marqués i Salvador Martínez i Cubells.

L'any 1861 va partir a Roma, ciutat en la qual va conèixer el famós pintor Marià Fortuny. Però seria al cap de pocs anys quan va obtindre la pensió de la Diputació d'Alacant per a ampliar els seus coneixements a Roma entre 1868 i 1872. En l'Acadèmia Giggi de Via Margutta de Roma, va entrar en contacte amb Alejo Vera, Vicente Palmaroli, Luis Álvarez, Dióscoro de la Puebla, el palentí Casado del Alisal, amb qui va xocar en nombroses ocasions, Eduardo Rosales i amb Marià Fortuny. L'amistat i la relació amb aquest últim, que es trobava a Roma des de 1858, va ser essencial per a emmarcar la figura de Joaquín Agrasot en un context molt més ampli, vinculat al corrent colorista i preciosista fortunesc. Des de Roma va enviar obra a les exposicions nacionals de belles arts, en què va obtindre una tercera medalla l'any 1864 amb el quadre *Bugadera de la Scarpa (als Estats Pontificis)*, que conserva el Museu del Prado.

del curso 1858-1859 asistió a las clases de Dibujo de Figura junto a Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo Marqués y Salvador Martínez Cubells.

En 1861 partió para Roma, ciudad en la que conoció al afamado pintor Mariano Fortuny. Pero, sería unos años después, cuando obtuvo la pensión de la Diputación de Alicante para ampliar sus conocimientos en Roma entre 1868 y 1872. En la Academia Giggi de Via Margutta de Roma, entró en contacto con Alejo Vera, Vicente Palmaroli, Luis Álvarez, Dióscoro de la Puebla, el palentino Casado del Alisal, con quien chocó en numerosas ocasiones, Eduardo Rosales y con Mariano Fortuny. La amistad y la relación con éste último, que se encontraba en Roma desde 1858, fue esencial para enmarcar la figura de Joaquín Agrasot en un contexto mucho más amplio, vinculado a la corriente colorista y preciosista fortunyesca. Desde Roma envió obra a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y obtuvo una tercera medalla en 1864 con el cuadro *Lavandera de la Scarpa (en los Estados Pontificios)*, que conserva el Museo del Prado.

Agrasot en les exposicions valencianes

L'any 1860, per primera vegada, Joaquín Agrasot va concórrer a l'Exposició Agrícola, Industrial i Artística organitzada per la Societat Econòmica d'Amics del País a Alacant, en què va presentar sis obres i va aconseguir una medalla de bronze. Els sis llenços que va exhibir a Alacant van ser: *El Sacrifici d'Isaac* (Fig. 1), que es conserva al Museu Diocesà d'Art Sacre d'Oriola, propietat de la Fundació Patronat Històric-Artístic de la Ciutat d'Oriola, *L'educació de la Verge*, *La Sagrada família*, dos *Paisatges* i el *Retrat de Juan Alfonso de Alburquerque, bisbe de Còrdova*¹.

La següent ocasió en què l'artista valencià va mostrar les seues obres en exposicions artístiques valencia-

Agrasot en las exposiciones valencianas

En 1860, por primera vez, Joaquín Agrasot concurrió a la "Exposición Agrícola, Industrial y Artística" organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en Alicante, presentando seis obras y consiguiendo una medalla de bronce. Los seis lienzos que exhibió en Alicante fueron: *El Sacrificio de Isaac* (Fig. 1), que se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, propiedad de la Fundación Patronato Histórico - Artístico de la Ciudad de Orihuela, *La educación de la Virgen*, *La Sagrada familia*, dos *Paisajes* y el *Retrato de Juan Alfonso de Alburquerque, Obispo de Córdoba*¹.

La siguiente ocasión en la que el artista valenciano mostró sus obras en exposiciones artísticas valencianas fue

¹ Vegeu *Reseña de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Alicante en octubre de 1860 bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País*, Alacant, 1860, p. 63. Agrasot va ser distingit amb un premi de 3a classe, medalla de bronze, per les sis obres presentades: tres de temàtica religiosa, "còpies d'originals", dos paisatges originals i un retrat, p. 71.

¹ Véase *Reseña de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Alicante en octubre de 1860 bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País*, Alicante, 1860, p. 63. Agrasot fue distinguido con un Premio de 3ª Clase, Medalla de Bronce, por las seis obras presentadas: tres de temática religiosa, "copias de originales", dos paisajes originales y un retrato, p. 71.

nes va ser el 1868. Concretament, al Museu de Belles Arts de València es van exposar del 21 al 23 d'agost de 1868 les obres que havien de participar en l'Exposició Aragonesa de Saragossa d'aquell mateix any. Hi van destacar, principalment la pintura de gènere i, particularment, els quadres de costums valencians. Joaquín Agrasot hi va presentar tres peces: *Dues germanes de la caritat* distribuint sopa a uns pobres a la porta de l'interior del convent que va ser de dominics de la ciutat d'Oriola. Un *Grup de llauradors a la porta d'una barraca*, en el moment de trencar el ball. I *La venda d'un ruc*: gitanos i llauradors d'Oriola.² El diari *Las Provincias* va publicar una extensa crítica sobre les obres presentades per Agrasot: "El Sr. Agrasot, jove pintor d'Oriola, deixeble d'aquesta escola, que de Roma, on havia estat poc temps estudiant amb afany, va tornar recentment, portant de la seua expedició un gran quadre bastant fluix, i que en l'última Exposició de Madrid va donar millors mostres del seu talent, ens ha sorprès a tots amb els seus quadrets de gènere, que revelen un pinzell de primer ordre. Les seues Monges repartint la sopa és el primer quadre dels exposats al Museu. Les dues figures senzilles i simpàtiques de les religioses, els grups de les pobres dones, dels xiquets despenjats, de les velles esparracades, recorden l'art inimitable de Murillo, i el pinzell valent i franc de Goya, però manejat amb més delicadesa. Contrasta amb el toc lleuger i lliure de les figures, la minuciositat i llepada del fons, que sembla obra d'una altra mà, i en què es nota escàs coneixement de la perspectiva. Però aquests defectes desapareixen davant de l'extraordinària bellesa de les figures, i davant del repòs, la frescor, la santedat que respira aquella escena tan feliçment arrancada a la realitat. Bell és també, encara que no tant, el quadret del Ball de llauradors murcians. Les figures són bellíssimes, l'agrupació ben entesa, els tipus sorprenentment veritables, i està pintat amb la mateixa franquesa i facilitat que el quadre anterior. Per què ha descuidat per complet el Sr. Agrasot el fons, esbossant amb quatre tosques pinzellades un paisatge sense amenitat? El tercer quadret val menys: és una Fira de cavalleries, en la qual hi ha tipus i figuretes característiques, però està pintat amb massa franquesa, i li falta ambient, es confonen els termes i resulta un conjunt poc agradable."³

Alguns anys després, el 1877, amb motiu de complimentar Alfons XII en la visita que planejava fer

en 1868. Concretamente, en el Museo de Bellas Artes de Valencia se expusieron del 21 al 23 de agosto de 1868 las obras que iban a participar en la Exposición Aragonesa de Zaragoza de ese mismo año. En ella, destacaron, principalmente la pintura de género y, particularmente, los cuadros de costumbres valencianas. Joaquín Agrasot presentó tres piezas: *Dos hermanas de la caridad* distribuyendo sopa a unos pobres a la puerta del interior del convento que fue de dominicos de la ciudad de Orihuela. Un *Grupo de labradores a la puerta de una barraca*, en el momento de romper el baile. Y *La venta de un borrico*: gitanos y labradores de Orihuela.² El diario *Las Provincias* publicó una extensa crítica sobre las obras presentadas por Agrasot: "El Sr. Agrasot, joven pintor de Orihuela, discípulo de esta escuela, que de Roma, en donde había permanecido poco tiempo estudiando con ahínco, volvió recientemente, trayendo de su expedición un gran cuadro bastante flojo, y que en la última Exposición de Madrid dio mejores muestras de su talento, nos ha asombrado a todos con sus cuadritos de género, que revelan un pincel de primer orden. Sus Monjas repartiendo la sopa es el primer cuadro de los espuestos en el Museo. Las dos figuras sencillas y simpáticas de las religiosas, los grupos de las pobres mugeres, de los niños despeinados, de las viejas haraposas, recuerdan el arte inimitable de Murillo, y el pincel valiente y franco de Goya, pero manejado con más delicadeza. Contrasta con el toque ligero y libre de las figuras, lo minucioso y lamido del fondo, que parece obra de otra mano, y en el que se nota escaso conocimiento de la perspectiva. Pero estos defectos desaparecen ante la extraordinaria belleza de las figuras, y ante el reposo, la frescura, la santidad que respira aquella escena tan felizmente arrancada a la realidad. Bello es también, aunque no tanto, el cuadrito del Baile de campesinos murcianos. Las figuras son lindísimas, la agrupación bien entendida, los tipos sorprendentemente verdaderos, y está pintado con la misma franqueza y facilidad que el cuadro anterior. ¿Por qué ha descuidado por completo el Sr. Agrasot el fondo, abocetando con cuatro toscas pinceladas un paisaje sin amenidad?. El tercer cuadrito vale menos: es una Feria de caballerías, en la que hay tipos y figuritas características, pero está pintado con demasiada franqueza, y le falta ambiente, confundiéndose los términos y resultando un conjunto poco agradable."³

Algunos años después, en 1877, con motivo de agasajar a Alfonso XII en la visita que planeaba realizar

2 "Relación de las obras de arte que se remitirán a l' exposición aragonesa...", *Diario Mercantil de Valencia*, 22 d'agost de 1868, p. 2. I "Las obras de los artistas valencianos para la Exposición de Zaragoza", *Las Provincias*, 22 d'agost de 1868, p. 3.

3 "Los artistas valencianos", *Las Provincias*, 25 d'agost de 1868, p. 3.

2 "Relación de las obras de arte que se remitirán a l' exposición aragonesa...", *Diario Mercantil de Valencia*, 22 de agosto de 1868, p. 2. Y "Las obras de los artistas valencianos para la Exposición de Zaragoza", *Las Provincias*, 22 de agosto de 1868, p. 3.

3 "Los artistas valencianos", *Las Provincias*, 25 de agosto de 1868, p.3.

el febrer d'aquell any a València, la comissió mixta formada per la Diputació provincial i l'Ajuntament va adoptar l'acord d'organitzar una exposició de belles arts i indústries artístiques a les galeries del Museu Provincial. Per a l'exhibició de les obres d'art es van destinar els claustres superiors i es van reservar els claustres baixos per als objectes d'indústria artística. El rei va visitar l'exposició el 27 de febrer, l'endemà de la seua arribada a la ciutat. L'exposició es va obrir al públic els dies 1, 2 i 3 de març. Joaquín Agrasot hi va presentar: un *Estudi del palau del duc de Venècia*, un *Estudi d'una dona nua* i dos *Estudis de Granada*.⁴

Dos anys després, el 1879, va ser la primera vegada que els artistes valencians van exhibir de manera col·lectiva les seues produccions als aparadors dels comerços valencians a fi de reunir recursos per a les víctimes de la inundació que va patir la província de Múrcia l'octubre de 1879. Les obres donades pels artistes es van exposar als aparadors dels comerços més centrals. En total 40 quadres van ser exposats. Joaquín Agrasot va cedir el bust d'una *Jove veneciana*. L'obra va ser exposada al basar de Zacarías Janini. La crítica en va destacar que es tractava d'un cap, "deliciós per la seua bellesa i el seu amorós llenguatge".⁵

D'altra banda, l'estiu de 1879 es va fundar a València la societat *El Iris*. Aquesta societat es definia com a familiar, recreativa, científica, artística i literària. La seua social es va situar al carrer de Llibreters. No obstant això, malgrat el seu prometedor avindre, l'existència d'*El Iris* va ser molt breu i es va dissoldre per divergències internes entre els seus socis l'any 1882.

El març de 1880 va sorgir la idea d'organitzar en aquesta societat una exposició de belles arts i objectes d'indústria assimilats, com ara ventalls, taulells, daurats, entallats, etc. La sessió inaugural del certamen va tindre lloc la nit del 20 de maig. S'hi van presentar més de cent obres de diferents gèneres, encara que la major part van ser productes artesanals. Del 21 al 30 de maig va estar oberta l'exposició. La majoria dels prop de quaranta quadres que s'hi van presentar era de format xicotet, llevat d'un *Retrat de senyora*, de cos sencer, de fons aristocràtic, pintat per Joaquín Agrasot. Sobre aquesta obra escrivia un diari valencià: "llenç que reuneix condicions molt apreciades tot i que per casualitat s'hi ha pogut vencer fins a un cert

en febrero de ese año a Valencia, la comisión mixta formada por la Diputación provincial y el Ayuntamiento adoptó el acuerdo de organizar una exposición de bellas artes e industrias artísticas en las galerías del Museo provincial. Para la exhibición de las obras de arte se destinaron los claustros superiores, y se reservaron los claustros bajos para los objetos de industria artística. El rey visitó la exposición el 27 de febrero, habiendo llegado a la ciudad el día anterior. La exposición se abrió al público los días 1, 2 y 3 de marzo. Joaquín Agrasot presentó: un *Estudio del palacio del Duque de Venecia*, un *Estudio de una mujer desnuda* y dos *Estudios de Granada*.⁴

Dos años después, en 1879, fue la primera vez que los artistas valencianos exhibieron de modo colectivo sus producciones en los escaparates de los comercios valencianos con objeto de reunir recursos para las víctimas de la inundación que sufrió la provincia de Murcia en octubre de 1879. Las obras donadas por los artistas se expusieron en los escaparates de los comercios más centrales. En total 40 cuadros fueron expuestos. Joaquín Agrasot cedió el busto de una *Joven veneciana*. La obra fue expuesta en el bazar de Zacarías Janini. De ella la crítica destacó que se trataba de una cabeza, "deliciosa por su hermosura y su amorosa languidez".⁵

Por otra parte, en el verano de 1879 se fundó en Valencia la sociedad *El Iris*. Esta sociedad se definía como familiar, recreativa, científica, artística y literaria. Su sede social se situó en la calle Libreros. Sin embargo, a pesar de su prometedor porvenir, la existencia de *El Iris* fue muy breve, disolviéndose por divergencias internas entre sus socios en 1882.

En marzo de 1880 surgió la idea de organizar en esa sociedad una exposición de bellas artes y objetos de industria asimilados, tales como abanicos, azulejos, dorados, entallados, etc. La sesión inaugural del certamen tuvo lugar la noche del 20 de mayo. Se presentaron más de cien obras de diferentes géneros, aunque la mayor parte de ellas fueron productos artesanales. Del 21 al 30 de mayo permaneció abierta la exposición. La mayoría de los casi cuarenta cuadros que se presentaron era de pequeño formato, con la excepción de un *Retrato de señora*, de cuerpo entero, de fondo aristocrático, pintado por Joaquín Agrasot. Sobre esta obra escribía un diario valenciano: "lienzo que reúne condiciones muy apreciadas aun cuando por casualidad se ha podido vencer hasta

4 "Catálogo de los artistas e industriales que han presentado sus obras en la Exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la venida a Valencia de S.M. Alfonso XII en febrero de 1877", en Vicente Boix, *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, València, 1877, p. 67-70.

5 *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1879, p. 2.

4 "Catálogo de los artistas e industriales que han presentado sus obras en la Exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la venida a Valencia de S.M. Alfonso XII en febrero de 1877", en Vicente Boix, *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pp. 67-70.

5 *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1879, p. 2.



Fig. 1 Joaquín Agrasot. *Sacrificio de Isaac*. 1860
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo.
 182,5 x 122 cm. Col. de la Comunitat Valenciana.
 Patronato Histórico Artístico Ciudad de Orihuela.



Fig. 2 Joaquín Agrasot. *Clown rodeado de perros de lana*, 1880.Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 56 x 37 cm. Col. Pedrera Martínez.



Fig. 3 Joaquín Agrasot. *Salida de una procesión de la catedral de León*, 1882. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla. 17,5 x 26,5 cm Col. Particular.

punt l'entonació i la verdadera harmonia en el conjunt. El contrast, no obstant això, tant del to de llum com del color, si no és dur perquè en realitat no ho és, tampoc té la deguda suavitat, aquell cap moreno sobre fons groc clar, no va acabar de satisfer-nos. Va ser un atreviment del geni aquella verdadera lluita de contrastos, però l'art no guanya gran cosa amb aquestes audàcies, a vegades pretensioses, dels artistes. D'altra banda, el rostre de la retratada té una expressió molt tendra; llàstima que les mans patisquen alguna deformitat".⁶ A més, el mateix artista va presentar *Un clown* (Fig. 2),⁷ del qual s'afirmava que "apareixia envoltat de llanuts gossos als quals disposa per a eixir al circ, que al fons es distingeix; el caràcter, la precisió en el dibuix, llevat del d'alguns gossos, i la veritat i bellesa del colorit, són les qualitats que enriqueixen aquest quadre; els termes estan molt ben sentits, i té per tant molt de relleu en les parts, cosa difícil d'aconseguir ateses les condicions de l'oberta i igual llum que el quadre envaeix".⁸

L'any següent, l'Ateneu-Casino Obrer de València va resoldre celebrar una modesta exposició industrial i artística durant els dies de la Fira del mes de juliol de 1881. L'exposició va estar oberta del 20 al 31 de juliol als locals de la societat al carrer de Russafa. Entre els mestres consumats que hi van presentar obres, Joaquín Agrasot va exhibir dos quadres: un *Cap de llauradora o gitana* i el *Retrat del Sr. Labaila*. El retrat va estar destinat per a la galeria de presidents de Lo Rat Penat.⁹

D'altra banda, l'Ateneu-Casino Obrer va decidir, coincidint amb la Fira de Juliol de 1882, repetir el certamen artístic industrial que s'havia celebrat l'any anterior. Atesa la importància que se li va voler assignar a aquest esdeveniment, i per considerar insuficient el local que ocupava l'Ateneu-Casino, es va plantejar establir-la a l'edifici de la Llotja. En aquest espai va quedar instal·lada la part industrial de l'exposició, i les obres artístiques es van destinar a un pavelló d'estil "àrab granadí" que havia sigut construït per l'Ajuntament i alçat al passeig de l'Albereda. Entre els temes dels quadres que s'hi van presentar, van predominar els de gènere, especialment els de format xicotet que representaven costums populars, moltes vegades de caire humorístic, en els quals s'acusava una gran influència de Marià Fortuny quant als temes i a l'adopció d'una tècnica minuciosa.

cierto punto en él la entonación y la verdadera armonía en el conjunto. El contraste, sin embargo, tanto del tono de luz como del color, sino es duro porque en realidad no lo es, tampoco tiene la debida suavidad, aquella morena cabeza sobre fondo amarillo claro, no acabó de satisfacernos. Fue un atrevimiento del genio aquella verdadera lucha de contrastes, pero el arte no gana gran cosa con estas audacias, a veces pretenciosas, de los artistas. Por lo demás el rostro de la retratada tiene una espresión muy tierna; lástima que las manos padezcan de alguna deformidad".⁶. Además, el mismo artista presentó *Un clown*⁷ (Fig. 2), del que se afirmaba que "aparecía rodeado de lanudos perros a quienes dispone para salir al circo, que en fondo se distingue; el carácter, la precisión en el dibujo, salvo el de algunos perros, y la verdad y belleza del colorido, son las cualidades que enriquecen este cuadro; los términos están muy bien sentidos, teniendo por lo tanto mucho relieve en las partes, cosa difícil de conseguir dadas las condiciones de la abierta e igual luz que al cuadro invade".⁸.

Al año siguiente, el Ateneo-Casino Obrero de Valencia resolvió celebrar una modesta exposición industrial y artística durante los días de la Feria del mes de julio de 1881. La exposición permaneció abierta del 20 al 31 de julio en los locales de la sociedad en la calle Ruzafa. Entre los maestros consumados que presentaron obras, Joaquín Agrasot exhibió dos cuadros: una *Cabeza de labradora o gitana* y el *Retrato del Sr. Labaila*. El retrato estuvo destinado para la galería de presidentes del Rat-Penat.⁹.

Por otro lado, el Ateneo-Casino Obrero decidió, coincidiendo con la Feria de Julio de 1882, repetir el certamen artístico industrial que se había celebrado el año anterior. Dada la importancia que se le quiso asignar a este evento, y por considerar insuficiente el local que ocupaba el Ateneo-Casino, se planteó establecerla en el edificio de la Lonja. En este espacio quedó instalada la parte industrial de la exposición, destinándose las obras artísticas a un pabellón de estilo "árabe granadino" que había sido construido por el Ayuntamiento y levantado en el paseo de la Alameda. Entre los temas de los cuadros que se presentaron predominaron los de género, especialmente los de pequeño formato que representaban costumbres populares, muchas veces con tintes humorísticos, en los que se acusaba una gran influencia de Mariano Fortuny en cuanto a los temas y a la adopción

6 Feliciano, "Exposición artística de "El Iris"", *El Mercantil Valenciano*, 29 de maig de 1880, p. 1.

7 "Exposición artística del Iris", *Las Provincias*, 22 de maig de 1880, p. 2.

8 Feliciano, "Exposición artística de "El Iris"", *El Mercantil Valenciano*, 29 de maig de 1880, p. 1.

9 "Exposición artística e industrial del Ateneo Casino Obrero", *Las Provincias*, 21 de juliol de 1881, p.2.

6 Feliciano, "Exposición artística de "El Iris"", *El Mercantil Valenciano*, 29 de mayo de 1880, p. 1.

7 "Exposición artística del Iris", *Las Provincias*, 22 de mayo de 1880, p. 2.

8 Feliciano, "Exposición artística de "El Iris"", *El Mercantil Valenciano*, 29 de mayo de 1880, p. 1.

9 "Exposición artística e industrial del Ateneo Casino Obrero", *Las Provincias*, 21 de julio de 1881, p.2.

Seguien en nombre a aquests, els de tipus vestits amb indumentàries tradicionals i els paisatges. Pràcticament inexistent va ser la pintura religiosa i la pintura d'història. I, molt escassos, els retrats. Joaquín Agrasot va exposar un quadre de dimensions xicotetes que representava *Dos guàrdies civils a cavall*. Segons la crítica, el treball era preciós i les seues figures resultaven "molt pròpies, molt ben posades i pintades amb la meravella" que caracteritzava aquest artista.¹⁰ Encara que també s'apuntava que "els cavalls són fills d'un bon estudi del natural, i estan magistralment pintats. El colorit en general fred, perquè el fons i el terreny són excessivament clars, i aquesta és la causa per la qual a primera vista semblen dures les figuretes".¹¹

Els personatges d'aquest quadre havien sigut utilitzats feia poc temps en un quadret que tractava de l'*Eixida d'una processó de la catedral de Lleó* (Fig. 3). Aquest quadre es va exposar el març de 1882 a l'aparador del comerç del Sr. Nicolás al carrer de Saragossa i va ser reproduït per la *Ilustración Española y Americana*.¹² El quadre "representa l'eixida d'una processó de la Catedral de Lleó. És un treball fet amb la meravella i bon gust que de llarga data té acreditat aquest artista, i que li ha creat una reputació, no sols a Espanya, sinó que també a l'estranger. Com es desprén de l'assumpte, el referit quadre és una col·lecció de figures executades amb una correcció i cura dignes d'encomi, sobreixint entre elles dos guàrdies civils muntats que estan en actitud de començar l'aclarida de la carrera. La varietat dels vestits i el color d'aquests són circumstàncies que revaloren el quadre del Sr. Agrasot, de la mateixa manera que la façana de la Catedral".¹³

A més, els alumnes de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles van realitzar una exposició durant la Fira del mes de juliol de 1882. Hi van participar també prestigiosos artistes valencians residents dins i fora de la capital. L'exposició es va celebrar al vestíbul del Teatre Principal de València del 21 de juliol al 2 d'agost. Al voltant de huitanta expositors hi van exhibir prop de cent cinquanta obres. Joaquín Agrasot hi va presentar dos *Cabets*.¹⁴ Un dels quals representava *Una vella*, de mig cos, realitzada sobre taula.¹⁵

de una técnica minuciosa. Seguían en número a éstos, los de tipos vestidos con indumentarias tradicionales y los paisajes. Casi inexistente fue la pintura religiosa y la pintura de historia. Y, muy escasos, los retratos. Joaquín Agrasot expuso un cuadro de pequeñas dimensiones que representaba a *Dos guardias civiles a caballo*. Según la crítica el trabajo era precioso y sus figuras resultaban "muy propias, muy bien puestas y pintadas con el primor" que caracterizaba a este artista¹⁰. Aunque también se apuntaba que "los caballos son hijos de un buen estudio del natural, y están magistralmente pintados. El colorido en general frío, pues el fondo y el terreno son excesivamente claros, siendo esta la causa por lo que a primera vista parezcan duras las figuritas"¹¹.

Los personajes de ese cuadro habían sido utilizados hacía poco tiempo en un cuadrito que trataba de la *Salida de una procesión de la catedral de León* (Fig. 3). Este cuadro se expuso en marzo de 1882 en el escaparate del comercio del Sr. Nicolás en la calle Zaragoza y fue reproducido por la *Ilustración Española y Americana*.¹² El cuadro "representa la salida de una procesión de la Catedral de León. Es un trabajo hecho con el primor y buen gusto que de larga fecha tiene acreditado dicho artista, y que le ha creado una reputación, no solo en España, sino que también en el extranjero. Como se desprende del asunto, el referido cuadro es una colección de figuras ejecutadas con una corrección y esmero dignos de encomio, sobresaliendo entre ellas dos guardias civiles montados que están en actitud de comenzar el despejo de la carrera. La variedad de los trajes y el color de los mismos son circunstancias que avaloran el cuadro del Sr. Agrasot, del mismo modo que la fachada de la Catedral"¹³.

Además, los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos realizaron una exposición durante la Feria del mes de julio de 1882. En ella participaron también reputados artistas valencianos residentes dentro y fuera de la capital. La exposición se celebró en el vestíbulo del Teatro Principal de Valencia del 21 de julio al 2 de agosto. Alrededor de ochenta expositores exhibieron cerca de ciento cincuenta obras. Joaquín Agrasot presentó dos *Cabecitas*.¹⁴ Una de ellas representaba a *Una vieja*, de medio cuerpo, realizada sobre tabla.¹⁵

10 "Exposición de Bellas-Artes en el pabellón de la Feria", *Las Provincias*, 23 de juliol de 1882, p. 2.

11 "Exposición artística en la Alameda", *El Mercantil Valenciano*, 30 de juliol de 1882, p. 4 i "Exposición de Bellas Artes en la Alameda", *El Mercantil Valenciano*, 2 d'agost de 1882, p. 3.

12 *El Mercantil Valenciano*, 14 de juliol de 1882, p. 3.

13 *El Mercantil Valenciano*, 16 de març de 1882, p. 2.

14 "Exposición de Bellas Artes en el teatro Principal", *Las Provincias*, 22 de juliol de 1882, p. 2 i 3.

15 "Exposición en el Teatro Principal", *El Mercantil Valenciano*, 30 de juliol de 1882, p. 4.

10 "Exposición de Bellas-Artes en el pabellón de la Feria", *Las Provincias*, 23 de julio de 1882, p. 2.

11 "Exposición artística en la Alameda", *El Mercantil Valenciano*, 30 de julio de 1882, p. 4 y "Exposición de Bellas Artes en la Alameda", *El Mercantil Valenciano*, 2 de agosto de 1882, p. 3.

12 *El Mercantil Valenciano*, 14 de julio de 1882, p. 3.

13 *El Mercantil Valenciano*, 16 de marzo de 1882, p. 2.

14 "Exposición de Bellas Artes en el teatro Principal", *Las Provincias*, 22 de julio de 1882, pp. 2 y 3.

15 "Exposición en el Teatro Principal", *El Mercantil Valenciano*, 30 de julio de 1882, p. 4.

Un dels esdeveniments més notables de 1883 a València va ser l'Exposició Regional organitzada per la Societat Econòmica d'Amics del País. Es va dur a terme als Jardins del Real i va estar oberta durant tres mesos, des del 21 de juliol fins al 21 d'octubre. Es tractava de la segona Exposició Regional que se celebrava a València.

Joaquín Agrasot va exposar un *Gitano* i dos *Peteneras* (caps de dona). La primera de les obres va ser elogiada pel "bon dibuix i excel·lent color",¹⁶ "dibuixat amb solidesa i elegància" encaixant perfectament "sobre el fons alegre dels barracons d'una fira sevillana", on s'advertia que "*els draps pleguen amb gràcia, i les carns modelen sense esforç; l'expressió de picardia del semblant, la riquesa i meravella dels detalls, i l'aire simpàtic de la tonalitat del llenç, denuncien la firma de l'autor*".¹⁷ Quant a un dels *Cap de dona*, es destacava "*el seu perfil correcte sobre les roges tints d'un fons tan original com simpàtic. Dibuixat amb encert i col·locat amb gallardia, es recomana pel seu modelatge esquisit, pel seu color harmònic i dolç, i per l'estranya precisió de la seua factura, apurada i conscienciosa, alhora que suau i vigorosa*".¹⁸ L'altre cap era molt semblant a l'anterior, encara que diferenciat per la posició, els detalls i el to, "*un llenç de color suau i de factura simpàtica i un treball digne*", encara que, no obstant això, era "*lleuger*" per a la "*justa fama del seu autor*".¹⁹

Els dies 13, 14 i 15 d'abril de 1884, de deu del matí a una de la vesprada, es van exposar al Museu Provincial de València alguns dels quadres que els artistes havien pintat amb destinació a l'Exposició Nacional de Belles Arts que se celebraria el mes de maig de 1884 a Madrid. De l'exposició en van destacar tres grans quadres d'història de Joaquín Agrasot, Vicent Borràs i Joaquín Sorolla. Agrasot, especialitzat en els xicotets quadres de gènere, per primera vegada va abordar la pintura d'història i de gran format. Un gran llenç amb figures de mida natural titulada *Mort del general marqués del Duero* (Fig. 4). Representava la retirada del cadàver del general Manuel de la Concha, marqués del Duero, després de caure abatut a Monte Muro el 27 de juny de 1874, quan intentava la presa d'Estella. Sobre el quadre, qualificat de sever, "fi de color, de to distingit i una mica aristocràtic", s'afirmava que "*el seu llenç no representa el moment que una bala carlista va matar el famós general; havent d'acomodar-se a la veritat histò-*

Uno de los acontecimientos más notables de 1883 en Valencia fue la Exposición Regional organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Se llevó a cabo en los Jardines del Real y permaneció abierta durante tres meses, desde el 21 de julio hasta el 21 de octubre. Se trataba de la segunda Exposición Regional que se celebraba en Valencia.

Joaquín Agrasot expuso un *Gitano* y dos *Peteneras* (cabezas de mujer). La primera de las obras fue elogiada por "su buen dibujo y excelente color"¹⁶, "dibujado con solidez y elegancia" encajando perfectamente "sobre el fondo alegre de los barracones de una feria sevillana", donde se advertía que "*los paños pliegan con gracia, y las carnes modelan sin esfuerzo; la expresión picaresca del semblante, la riqueza y primor de los detalles, y lo simpático de la tonalidad del lienzo, denuncian la firma del autor*".¹⁷ En cuanto a una de las Cabeza de mujer, se destacaba "*su perfil correcto sobre las rojas tintas de un fondo tan original como simpático. Dibujada con acierto y colocada con gallardía, se recomienda por su modelado esquisito, por su color armónico y dulce, y por la rara precisión de su factura, apurada y concienzuda, a la vez que suave y vigorosa*".¹⁸ La otra cabeza era muy semejante a la anterior, aunque diferenciada por la posición, detalles y tono, "*un lienzo de color suave y de factura simpática y un trabajo digno*", aunque, no obstante, era "*liger*" para la "*justa fama de su autor*".¹⁹

Los días 13, 14 y 15 de abril de 1884, de diez de la mañana a una de la tarde, se expusieron en el Museo Provincial de Valencia algunos de los cuadros que los artistas habían pintado con destino a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebraría en el mes de mayo de 1884 en Madrid. De la exposición destacaron tres grandes cuadros de historia de Joaquín Agrasot, Vicente Borràs y Joaquín Sorolla. Agrasot, especializado en los pequeños cuadros de género, por primera vez acometió la pintura de historia y de gran formato. Un gran lienzo con figuras de tamaño natural titulado *Muerte del general marqués del Duero* (Fig. 4). Representaba el retiro del cadáver del general Manuel de la Concha, marqués del Duero, tras caer abatido en Monte Muro el 27 de junio de 1874, cuando intentaba la toma de Estella. Sobre el cuadro, calificado de "severo, fino de color, de tono distinguido y algún tanto aristocrático", se afirmaba que "*su lienzo no representa el momento en que una bala carlista mató al famoso general; habiendo de acomodarse*

16 F.V., "Las Bellas Artes en la Exposición Regional. III", *Las Provincias*, 28 d'octubre de 1883, p. 1.

17 José J. Herrero, "La pintura en la Exposición Regional. II", *Las Provincias*, 3 d'agost de 1883, p. 2.

18 Ibídem.

19 Ibídem.

16 F.V., "Las Bellas Artes en la Exposición Regional. III", *Las Provincias*, 28 de octubre de 1883, p. 1.

17 José J. Herrero, "La pintura en la Exposición Regional. II", *Las Provincias*, 3 de agosto de 1883, p. 2.

18 Ibídem.

19 Ibídem.

rica, aquell moment no resulta pictòric. El marquès del Duero que sol i a peu amb el seu assistent, havia avançat fins a les últimes trinxeres per a observar els moviments de l'enemic; hi tornava, i anava dalt del cavall que va deixar arrere, quan el projectil li va entrar per l'esquena i va eixir pel pit, que el va deixar exànim. L'assistent va arrossegar el cadàver, fins que, acudint un oficial d'hússars, va carregar amb ell, i envoltat d'un altre oficial i dos soldats d'infanteria, va traure les precioses restes d'aquell lloc en què ploïen les bales enemigues. Aquesta retirada d'aquell interessant i fúnebre grup, és l'instant triat pel pintor, que ha anat a Estella per a estudiar el terreny; ha buscat l'aleshores tinent d'hússars i ara comandant, i l'assistent, hui porter del Senat, per a assabentar-se'n de tots els detalls, i amb aquest minuciós estudi, ha pintat un quadre en el qual són retrats el difunt general, l'hússar i l'assistent esmentat, exacta còpia del natural les pelades i vulgars llomes en què ocorre l'acció, i veritat també aquesta mateixa acció. El grup avança precipitat i se'n ve damunt de l'espectador; l'oficial d'hússars porta amb pena el cadàver; el d'infanteria, corrent a peu, al costat del cavall, impedeix que caiga, sostenint les cames; a l'altre costat corre l'assistent, espècie de majordom vestit de paisà; dos soldats, un a cada costat, són l'única escorta del seu general ja mort. Detall interessant, i un dels millors de l'obra, és un corneta ferit, que allà darrere, procura alçar-se i veu amb espant aquella catàstrofe. El cel ennuvolat i el fons àrid de la muntanya contribueixen a donar més caràcter melancòlic a la fúnebre escena".²⁰ Encara que pel que sembla el quadre no va obtenir cap medalla en l'Exposició Nacional, va ser adquirit pel Senat en 7.000 pessetes.²¹ La crítica del seu temps va enjudiciar el fet que el tema representat per Agrasot, atesa la proximitat cronològica, va obligar l'artista a respectar la veritat escrupolosament, sense deixar espai a la imaginació i a la fantasia, i en va resultar més que una escena dramàtica creada pel pinzell, una magnífica il·lustració de gran format per a la història de la guerra civil.²²

Del mateix Agrasot es va presentar també un quadret titulat *El primer nieto* (Fig. 5) que ja va estar exposat, el mes de març, als aparadors del comerç del Sr. Nicolás al carrer de Saragossa. S'hi representa, "en una elegant estança, decorada a l'estil de principis del present segle, hi ha un vell, desbordant satisfacció, que presenta

a la verdad histórica, aquel momento no resulta pictórico. El marquès del Duero que solo y a pie con su asistente, había avanzado hasta las últimas trincheras para observar los movimientos del enemigo; volvía a ellas, y estaba montado en el caballo que dejó atrás, cuando el proyectil le entró por la espalda y salió por el pecho, dejándole exánime. El asistente arrastró el cadáver, hasta que, acudiendo un oficial de húsares, cargó con él, y rodeado por otro oficial y dos soldados de infantería, sacó los preciosos restos de aquel sitio en que llovían las balas enemigas. Esa retirada de aquel interesante y fúnebre grupo, es el instante escogido por el pintor, que ha ido a Estella para estudiar el terreno; ha buscado al entonces teniente de húsares y ahora comandante, y al asistente, hoy portero del Senado, para enterarse de todos los detalles, y con este minucioso estudio, ha pintado un cuadro, en el que son retratos el difunto general, el húsar y el asistente mencionado, exacta copia del natural las peladas y vulgares lomas en que ocurre la acción, y verdad también esta misma acción. El grupo avanza apresurado y se viene encima del espectador; el oficial de húsares lleva con pena el cadáver; el de infantería, corriendo a pie, al lado del caballo, impide que caiga, sosteniendo las piernas; al otro lado corre el asistente, especie de mayordomo vestido de paisano; dos soldados, uno a cada lado, son la única escolta de su general ya muerto. Detalle interesante, y uno de los mejores de la obra, es un corneta herido, que allá detrás, procura levantarse y ve con espanto aquella catástrofe. El cielo nublado y el fondo árido de la montaña, contribuyen a dar más carácter melancólico a la fúnebre escena".²⁰ Aunque al parecer el cuadro no obtuvo ninguna medalla en la Exposición Nacional, fue adquirido por el Senado en 7.000 pesetas.²¹ La crítica de su tiempo enjuició el hecho de que el tema representado por Agrasot, dada la proximidad cronológica, obligó al artista a respetar la verdad escrupulosamente, sin dejar espacio a la imaginación y a la fantasía, resultando más que una escena dramática creada por el pincel, una magnífica ilustración de gran tamaño para la historia de la guerra civil.²²

Del mismo Agrasot se presentó también un cuadrito titulado *El primer nieto* (Fig. 5) que ya estuvo expuesto, en el mes de marzo, en los escaparates del comercio del Sr. Nicolás en la calle de Zaragoza. En él se representa, "en una elegante estancia, decorada al estilo de principios del presente siglo, hay un viejo, rebotando satis-

20 "Cuadros de los pintores valencianos para la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 16 d'abril de 1884, p.2.

21 Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 380.

22 "La Exposición Nacional de Bellas Artes y los pintores españoles", *Las Provincias*, 27 de maig de 1884, p. 1.

20 "Cuadros de los pintores valencianos para la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 16 de abril de 1884, p.2.

21 Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 380.

22 "La Exposición Nacional de Bellas Artes y los pintores españoles", *Las Provincias*, 27 de mayo de 1884, p. 1.



Fig. 4 Joaquín Agrasot. *Muerte del marqués del Duero*, 1884. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 378 x 513 cm. Col. Palacio del Senado.



Fig. 5 Joaquín Agrasot. *Cuidado, no le despiertes o El primer hijo*, s.f.. Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel. 29 x 39 cm. Col. Pedrera Martínez.

una criatura acabada de nèixer a diverses dames i cavallers que l'examinen afectuosament. Aquesta escena familiar està ben expressada, i dona lloc a presentar diferents tipus i vestits. Tant aquests, com el decorat i moblatge, són rics i propis de l'època, i donen lloc al fet que el pintor lluisca la seua meravella en els detalls, com llueix també la seua habilitat en la bona agrupació de les figures. La sumptuosa estança que ha reproduït el Sr. Agrasot, està presa d'una casa de Palma".²³ Segons el crític Luis Alfonso, aquesta obra "pels quatre costats pertany a l'esperit de l'escola fortuniana. Naixements, batejos, desposoris, tots de perruca i casaca, quants no s'ha pintat des que Fortuny va esvalotar el món artístic amb aquella Rectoria meravellosa? Però ja han canviat els temps i el gust de tal sort, que té aquest llenç i el de Rincón són quasi les úniques pintures "de casaca", una mica reeixides, que a l'Exposició es troben. La tendència de la pintura espanyola és, si s'ha de jutjar per aquest certamen, més elevada i noble. (...) No se m'ocultaria comprar-lo que hi ha en ell alguns pecadets de dibuix, i que l'aranya, les columnes, el llit, deixen alguna cosa a desitjar; però bé pot prescindir-se'n davant del bon gust de la composició, el colorit d'època, l'expressiu cap de l'avi i el repòs, atractiu i gràcia notables del conjunt".²⁴ L'1 de juny de 1885 es va inaugurar a l'Ateneu de València un nou certamen artístic. Hi van concórrer 53 artistes, amb més d'un centenar d'obres. Joaquín Agrasot hi va presentar sis obres: *Flora valenciana*, un altre de *Flors*, dos *Retrats del Sr. Joaquín Belda* i la seua senyora, un *Estudi del natural* i un *Gitano*.²⁵ *Flora valenciana* es tractava d'una "figura bellíssima de mig cos que havia agradat molt al públic (...) i representava una llauradora, amb vestit antic, envoltada de flors (...) en el qual el seu "cap era una cosa ideal, però d'interessantíssima bellesa".²⁶ A l'establiment dels germans Sánchez de León "El Universo" i al dels senyors Bailach i Beltrán, els dos al carrer de Sant Vicent de València, es van exposar, des del 8 de febrer de 1886, una col·lecció de set quadres que els seus autors van cedir per a una recol·lecta amb la finalitat de redimir de les armes el pintor Genaro Palau i Romero. Joaquín Agrasot va exposar un *Paisatge de Mallorca*.²⁷

facción, que presenta una criatura recién nacida a varias damas y caballeros que la examinan afectuosamente. Esta escena familiar está bien expresada, y da lugar a presentar diferentes tipos y trajes. Tanto éstos, como el decorado y mueblaje, son ricos y propios de la época, dando lugar a que el pintor luzca su primor en los detalles, como luce también su habilidad en la buena agrupación de las figuras. La suntuosa estancia que ha reproducido el Sr. Agrasot, está tomada de una casa de Palma de Mallorca".²³ Según el crítico Luis Alfonso, esta obra "por sus cuatro costados pertenece al espíritu de la escuela fortuniana. Nacimientos, bautizos, desposorios, todos de peluca y casaca, ¿cuántos no se ha pintado desde que Fortuny alborotó el mundo artístico con aquella Vicaría maravillosa? Pero ya han cambiado los tiempos y el gusto de tal suerte, que tiene este lienzo y el de Rincón son casi las únicas pinturas "de casaca", algo salientes, que en la Exposición se encuentran. La tendencia de la pintura española es, a juzgar por este certamen, más elevada y noble. (...) No se me ocultaría el comprarlo que hay en él algunos pecadillos de dibujo, y que la araña, las columnas, el lecho, dejan algo que desear; pero bien puede prescindirse de ello ante el buen gusto de la composición, el colorido de época, la expresiva cabeza del abuelo y el reposo, atractivo y gracia notables del conjunto".²⁴

El 1 de junio de 1885 se inauguró en el Ateneo de Valencia un nuevo certamen artístico. Concurrieron 53 artistas, con más de un centenar de obras. Joaquín Agrasot presentó seis obras: *Flora valenciana*, otro de *Flores*, dos *Retratos de D. Joaquín Belda y su señora*, un *Estudio del natural* y un *Gitano*.²⁵ *Flora valenciana* se trataba de "una figura bellísima de medio cuerpo que había gustado mucho al público (...) y representaba a una labradora, con traje antiguo, rodeada de flores (...) en el que su "cabeza era algo ideal, pero de interesantísima hermosura".²⁶ En el establecimiento de los hermanos Sánchez de León "El Universo" y en el de los señores Bailach y Beltrán, los dos en la calle de San Vicente de Valencia, se expusieron desde el 8 de febrero de 1886, una colección de siete cuadros que sus autores cedieron para una cuestación con el fin de redimir de las armas al pintor Genaro Palau Romero. Joaquín Agrasot expuso un *Paisaje de Mallorca*.²⁷

23 *Las Provincias*, 16 de març de 1884, p. 2.

24 L'article del crític Luis Alfonso va ser publicat en *La Época* i recollit en "La Exposición Nacional de Bellas Artes y los pintores españoles", *Las Provincias*, 27 de maig de 1884, p. 1.

25 *El Mercantil Valenciano*, 3 de juny de 1885, p. 2.

26 "Bellas Artes. La Exposición del Ateneo", *Las Provincias*, 14 de juny de 1885, p. 1 i 2.

27 Fr. *El Mercantil Valenciano*, 7 de febrer de 1886, p. 2, i *Las Provincias*, 11 de febrer de 1886, p. 2.

23 *Las Provincias*, 16 de marzo de 1884, p. 2.

24 El artículo del crítico Luis Alfonso fue publicado en *La Época* y recogido en "La Exposición Nacional de Bellas Artes y los pintores españoles", *Las Provincias*, 27 de mayo de 1884, p. 1.

25 *El Mercantil Valenciano*, 3 de junio de 1885, p. 2.

26 "Bellas Artes. La Exposición del Ateneo", *Las Provincias*, 14 de junio de 1885, pp. 1 y 2.

27 Fr. *El Mercantil Valenciano*, 7 de febrero de 1886, p. 2, y *Las Provincias*, 11 de febrero de 1886, p. 2.

Al maig d'aquell mateix any, es van exhibir a benefici de l'actor Vico, als aparadors del "Bazar Valenciano" de Zacarías Janini, entre altres, un cap d'*Odalisca* de Joaquín Agrasot.²⁸

El negociant Juan Solís Gil va obrir l'estiu de 1886 al número 57 del carrer de la Mar un local destinat a l'exhibició i venda d'obres d'art: el Saló Solís (1886-1888).²⁹ En la primera mostra inaugurada el 20 de juliol de 1886 va participar, entre altres, Joaquín Agrasot, amb una *Filadora lleonesa*, de mida natural, *Records de Granada*, en el qual apareixien diversos gitanos conversant amb algunes mosses i *Flors de València* (Fig. 6), que era un paisatge en què es veien tres floristes recollint flors per a formar un ram.³⁰ El diari *Las Provincias* va escriure una crítica sobre aquesta primera exposició del Saló Solís, en la qual, en referència a Agrasot, apuntava que "tot el que pinta és bo; però ara ha presentat un quadret que encanta. Records de Granada el titula, i és un abeurador adossat a un casalot agrest i ombrejat per una parra. Uns traguers donen aigua a les bèsties, i unes mosses que porten els cànters xarren amb ells. Aquesta escena vulgar està expressada amb tanta gràcia, les figures són tan gallardes, el fons tan artístic, el color tan propi, la llum tan viva, que han de satisfer el més exigent. Filadora lleonesa: una figura de mida natural, típica, bona (...), sobretot el cap. "Quatre vilatanes lleoneses", filant també, bones comares, que enraonen i treballen al corral, entre els porcs (...); quadret molt ben fet".³¹

La primavera de 1887 el Saló Solís va acollir una exposició d'artistes valencians per a celebrar una rifa i arbitrar recursos amb destinació a l'erecció d'un monument a Josep de Ribera, que va modelar Marià Benlliure, amb motiu del tercer centenari del seu naixement. La Junta organitzadora per a erigir el monument a Ribera va estar presidida per Joaquín Agrasot.³² L'exposició Ribera es va inaugurar el 16

En mayo de ese mismo año, se exhibieron a beneficio del actor Vico, en los escaparates del "Bazar Valenciano" de Zacarías Janini, entre otras, una cabeza de *Odalisca* de Joaquín Agrasot.²⁸

El negociante Juan Solís Gil abrió en el verano de 1886 en el número 57 de la calle del Mar un local destinado a la exhibición y venta de obras de arte: el Salón Solís (1886-1888).²⁹ En la primera muestra inaugurada el 20 de julio de 1886 participó, entre otros, Joaquín Agrasot, con una *Hilander leonesa*, de tamaño natural, *Recuerdos de Granada*, en el que aparecían varios gitanos conversando con algunas mozas y *Flores de Valencia* (Fig. 6), que era un paisaje en el que se veían a tres floristas recogiendo flores para formar un ramo.³⁰ El diario *Las Provincias* escribió una crítica sobre esta primera exposición del Salón Solís, en la que en referencia a Agrasot, apuntaba que "todo lo que pinta es bueno; pero ahora ha presentado un cuadrito que encanta. Recuerdos de Granada lo titula, y es un abrevador adosado a un caserón agreste y sombreado por una parra. Unos arrieros dan agua a las bestias, y unas mozas llevando los cántaros charlan con ellos. Esta escena vulgar está espresada (sic) con tanta gracia, las figuras son tan gallardas, el fondo tan artístico, el color tan propio, la luz tan viva, que han de satisfacer al más exigente. Hilander leonesa: una figura de tamaño natural, típica, buen (...), sobre todo la cabeza. "Cuatro aldeanas leonesas", hilando también, buenas comadres, que platican y trabajan en el corral, entre los cerdos (...); cuadrito muy bien hecho".³¹

En la primavera de 1887 el Salón Solís acogió una exposición de artistas valencianos para celebrar una rifa y arbitrar recursos con destino a la erección de un monumento a José de Ribera, que modeló Mariano Benlliure, con motivo del tercer centenario de su nacimiento. La Junta organizadora para erigir el monumento a Ribera estuvo presidida por Joaquín Agrasot.³² La exposición Ribera se inauguró el 16 de

28 Cf. *Las Provincias*, 28 de maig de 1886, p. 2.

29 Aquest tema va ser abordat per Vicente Roig Condomina en "La Exposición Permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX", *VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia 1988. Actas. Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes), Murcia, 1992, p. 675-679.

30 Vegeu "Exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 18 de juliol de 1886, p. 2, i *El Mercantil Valenciano*, 20 de juliol de 1886, p. 3, així com *Las Provincias*, 13 de juliol de 1886, p. 2.

31 "Bellas Artes. Exposición Solís", *Las Provincias*, 15 de juliol de 1886, p. 2.

32 El monumento de Ribera y la Diputación provincial", *Las Provincias*, 1 d'agost de 1886, p. 2; "Monumento a Ribera", *El Mercantil Valenciano*, 26 d'abril de 1887, p. 1. I A. Querol, "El monumento del pintor Ribera", *Las Provincias. Almanaque para 1888*, València, 1887, p. 321-328.

28 Cfr. *Las Provincias*, 28 de mayo de 1886, p. 2.

29 Este tema fue abordado por Vicente Roig Condomina en "La Exposición Permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX", *VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia 1988. Actas. Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes), Murcia, 1992, pp. 675-679.

30 Véase "Exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 18 de julio de 1886, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 20 de julio de 1886, p. 3, así como *Las Provincias*, 13 de julio de 1886, p. 2.

31 "Bellas Artes. Exposición Solís", *Las Provincias*, 15 de julio de 1886, p. 2.

32 El monumento de Ribera y la Diputación provincial", *Las Provincias*, 1 de agosto de 1886, p. 2; "Monumento a Ribera", *El Mercantil Valenciano*, 26 de abril de 1887, p. 1. Y A. Querol, "El monumento del pintor Ribera", *Las Provincias. Almanaque para 1888*, Valencia, 1887, pp. 321-328.

d'abril de 1887. Joaquín Agrasot hi va presentar *Un descans a l'hostatgeria*.

Els dies 23 i 24 d'abril de 1887 es van mostrar al públic als salons de l'Acadèmia de Sant Carles de València, les obres que es remetrien a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1887 a Madrid. Joaquín Agrasot hi va presentar *l'Entrada de Carles V al monestir de Yuste* (Fig. 7).³³ Quadre que en la Nacional va ser proposat per a una distinció de segona classe, però que al final no va ser premiat per falta de medalles. La crítica deia sobre aquest tema: "*el quadre no respon a aquest gust d'efectes que són moda hui: de primera impressió sembla fred i un si és o no desentonat, però quan es contempla una estona, quan s'examina, l'admiració va creixent, perquè és un quadre que no té cap defecte capital i en canvi conté bel·leses de primer ordre: les figures de l'emperador i del duc de Dènia estan admirablement sentides i superbament traçades, el patget que acompanya l'emperador és una figura bellíssima que encanta; el grup de frares que ixen en processó a rebre el monarca, es destaquen el preste i assistents, que són figures plenes de veritat i moviment. Quin rostre el del preste! Quan passen alguns anys i el color s'haja cobert de patina, el quadre hi guanyarà molt*".³⁴

El mes de juliol, coincidint amb la Fira de Juliol, el Saló Solís va organitzar una exposició, en la qual de nou va participar Joaquín Agrasot amb dues obres: *A la plaça* i *Prendre el matí*.³⁵

A mitjan gener de 1888 va arribar a València el marxant madrileny Carlos Mateu. Com que Juan Solís havia abandonat la gerència del Saló del carrer de la Mar, Mateu es va convertir en el nou amo de l'establiment. L'abril de 1888 es va celebrar una exposició en "l'antic Saló Solís". Joaquín Agrasot hi va presentar una bona *Moza* de mig cos i mida natural i diversos quadrets xicotets.³⁶

El 15 de març de 1888, un grup de pintors, escultors i arquitectes es van reunir al local de la Societat Econòmica d'Amics del País per a tractar la constitució d'un centre artístic que permetera mostrar de manera permanent l'obra dels artistes valencians. La comissió va estar formada, entre altres, per Joaquín Agrasot, Gonçal Salvà, Joan Peyró, Antoni Cortina o Joaquín Belda. Després de bastant temps, per fi es va aconseguir inaugurar el 21 de desembre de 1889 el Centre

abril de 1887. Joaquín Agrasot presentó *Un descanso en la hostería*.

Los días 23 y 24 de abril de 1887 se mostraron al público en los salones de la Academia de San Carlos de Valencia, las obras que se remitirían a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 en Madrid. Joaquín Agrasot presentó la *Entrada de Carlos V en el monasterio en Yuste*³³(Fig. 7). Cuadro que en la Nacional fue propuesto para una distinción de segunda clase, pero que al final no fue premiado por falta de medallas. La crítica decía al respecto: "*el cuadro no responde a ese gusto de efectos tan de moda hoy: de primera impresión parece frío y un si es o no desentonado, pero cuando se le contempla un rato, cuando se le examina, la admiración va creciendo, porque es un cuadro que no tiene ningún defecto capital y en cambio encierra bellezas de primer orden: las figuras del emperador y del Duque de Denia están admirablemente sentidas y soberbiamente trazadas, el pajecito que acompaña al emperador es una figura hermosísima que encanta; el grupo de frailes que salen en procesión a recibir el monarca, se destacan el preste y asistentes, que son figuras llenas de verdad y movimiento. ¡Qué rostro el del preste! Cuando pasen algunos años y el color se haya cubierto de patina, el cuadro ganará mucho*".³⁴

En el mes de julio, coincidiendo con la Feria de Julio, el Salón Solís organizó una exposición, en la que de nuevo participó Joaquín Agrasot con dos obras: *En la plaza* y *Tomar la mañana*.³⁵

A mediados de enero de 1888 llegó a Valencia el marchante madrileño Carlos Mateu. Como Juan Solís había abandonado la gerencia del Salón de la calle del Mar, Mateu se convirtió en el nuevo dueño del establecimiento. En abril de 1888 se celebró una exposición en el "antiguo Salón Solís". Joaquín Agrasot presentó una buena *Moza* de medio cuerpo y tamaño natural y varios cuadritos pequeños.³⁶

El 15 de marzo de 1888, un grupo de pintores, escultores y arquitectos se reunieron en el local de la Sociedad Económica de Amigos del País para tratar la constitución de un centro artístico que permitiera mostrar de forma permanente la obra de los artistas valencianos. La comisión estuvo formada, entre otros, por Joaquín Agrasot, Gonzalo Salvá, Juan Peyró, Antonio Cortina o Joaquín Belda. Después de bastante tiempo, por fin se logró inaugurar el 21 de diciembre de 1889 el Centro

33 "Los pintores valencianos", *Las Provincias*, 31 de març de 1887, p. 3.

34 *El Mercantil Valenciano*, 4 de juny de 1887, p. 2 i 9 de juny de 1887, p. 2.

35 "Salón Solís. Exposición de pinturas", *Las Provincias*, 22 de juliol de 1887, p. 2.

36 Cf. *Las Provincias*, 13 d'abril de 1888, p. 2.

33 "Los pintores valencianos", *Las Provincias*, 31 de marzo de 1887, p. 3.

34 *El Mercantil Valenciano*, 4 de junio de 1887, p. 2 y 9 de junio de 1887, p. 2.

35 "Salón Solís. Exposición de pinturas", *Las Provincias*, 22 de julio de 1887, p. 2.

36 Cfr. *Las Provincias*, 13 de abril de 1888, p. 2.

Artístic al número 7 del carrer de Cabillers. Un lloc on exposar, un punt de trobada i de venda d'obres. Amb motiu de la inauguració, Joaquín Agrasot hi va exposar la *Maja de 1800*, la *Marqueseta de 1800*, la *Temptació*, en què apareixia un frare al qual assetjava "una visió femenil", una *Maja* i una *Gresca*.³⁷ El Centre Artístic va estar obert fins a octubre de 1891.

El febrer de 1890 es van exposar al "Bazar de Viena" cinc obres dedicades al comerciant Gaspar Cazador. Van ser cinc tipus femenins. Joaquín Agrasot va pintar una *Lleonesa*.³⁸

L'abril de 1890, Joaquín Agrasot va exposar al Centre Artístic del carrer de Cabillers un quadre de format regular que representava *La costurera* (Fig. 8), una jove cosint al costat d'una finestra, per la qual entra un torrent de llum que banya de ple el seu cap, així com un *Mosqueter* rendit per la fatiga, dormint assegut en un banc al cos de guàrdia, recolzant el cap a la paret³⁹. Al mes següent, maig, Agrasot va penjar un *Soldat dels terços de Flandes*.⁴⁰

Entre els subscriptors del Cercle Artístic es rifaven obres exposades. De fet, el juny de 1890 es va rifar una aquarel·la de Joaquín Agrasot que representava l'*Estudi d'una vilatana lleonesa*.⁴¹ I el novembre, del mateix artista, una aquarel·la que representava una *Guapa*.⁴²

L'abril de 1891, Joaquín Agrasot va exposar al Centre Artístic del carrer de Cabillers un *Bateig de llauradors*, en l'acte d'eixir de l'església i *Dues joves llegint una carta* (Fig. 9) prop d'una finestra.⁴³

El maig de 1891 es va rifar al Centre Artístic, una taula d'Agrasot en la qual es veia *La platja del Cabanyal en l'època de banys*.⁴⁴ Com hem indicat, el Centre es va tancar l'octubre de 1891.

La creació del Cercle de Belles Arts l'any 1894 va suposar la cristallització definitiva de la voluntat dels artistes valencians de disposar d'un centre de reunió, treball, exposició i venda d'obres d'art, expectatives que no havia complert el Centre Artístic del carrer de Cabillers, que pogueren trobar mercat a la mateixa ciutat. Aquesta nova societat artística es va instal·lar al carrer d'Avellanes (encara que l'estiu de 1895 es va traslladar al número 3 del carrer de Cadirers i, el juliol de 1897

Artístico en el número 7 de la calle de Cabilleros. Un lugar donde exponer, un punto de encuentro y de venta de obras. Con motivo de la inauguración, Joaquín Agrasot expuso la *Maja de 1800*, la *Marquesita de 1800*, la *Tentación*, en el que aparecía un fraile al que hostigaba "una visión femenil", una *Maja* y una *Juerga*.³⁷ El Centro Artístico permaneció abierto hasta octubre de 1891.

En febrero de 1890 se expusieron en el "Bazar de Viena" cinco obras dedicadas al comerciante Gaspar Cazador. Fueron cinco tipos femeninos. Joaquín Agrasot pintó una *Leonesa*.³⁸

En abril de 1890, Joaquín Agrasot expuso en el Centro Artístico de la calle Cabilleros, un cuadro de tamaño regular que representaba a *La costurera* (Fig. 8), una joven cosiendo junto a una ventana, por la que entra un torrente de luz bañando de lleno su cabeza, así como un *Mosquetero* rendido por la fatiga, durmiendo sentado en un banco en el cuerpo de guardia, apoyando la cabeza en la pared³⁹. Al mes siguiente, en mayo, Agrasot colgó un *Soldado de los tercios de Flandes*.⁴⁰

Entre los suscriptores del Círculo Artístico se rifaban obras expuestas. De hecho, en junio de 1890 se rifó una acuarela de Joaquín Agrasot que representaba el *Estudio de una aldeana leonesa*.⁴¹ Y en noviembre, del mismo artista, una acuarela que representaba una *Maja*.⁴²

En abril de 1891, Joaquín Agrasot expuso en el Centro Artístico de la calle Cabilleros un *Bautizo de labradores*, en el acto de salir de la iglesia y *Dos jóvenes leyendo una carta* (Fig. 9) cerca de una ventana.⁴³

En mayo de 1891 se rifó en el Centro Artístico, una tabla de Agrasot en la que se veía *La playa del Cabañal en la época de baños*.⁴⁴ Como hemos indicado, el Centro se cerró en octubre de 1891.

La creación del Círculo de Bellas Artes en 1894 supuso la cristalización definitiva de la voluntad de los artistas valencianos de disponer de un centro de reunión, trabajo, exposición y venta de obras de arte, expectativas que no había cumplido el Centro Artístico de la calle de Cabilleros, que pudieran encontrar mercado en la propia ciudad. Esta nueva sociedad artística se instaló en la calle Avellanas (aunque en el verano de 1895 se trasladó al número 3 de la calle Cadirers y, en julio de 1897 se

37 "Exposición de obras de arte y antigüedades", *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1889, p. 2.

38 Cf. *El Mercantil Valenciano*, 16 de febrer de 1890, p. 2.

39 *Las Provincias*, 23 d'abril de 1890, p. 2.

40 *Las Provincias*, 22 de maig de 1890, p. 2, i *El Mercantil Valenciano*, 24 de maig de 1890, p. 2.

41 *Las Provincias*, 17 de juny de 1890, p. 2.

42 *Las Provincias*, 19 de novembre de 1890, p. 2.

43 *Las Provincias*, 2 d'abril de 1891, p. 2.

44 *Las Provincias*, 21 de maig de 1891, p. 2.

37 "Exposición de obras de arte y antigüedades", *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1889, p. 2.

38 Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 16 de febrero de 1890, p. 2.

39 *Las Provincias*, 23 de abril de 1890, p. 2.

40 *Las Provincias*, 22 de mayo de 1890, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 24 de mayo de 1890, p. 2.

41 *Las Provincias*, 17 de junio de 1890, p. 2.

42 *Las Provincias*, 19 de noviembre de 1890, p. 2.

43 *Las Provincias*, 2 de abril de 1891, p. 2.

44 *Las Provincias*, 21 de mayo de 1891, p. 2.

es va instal·lar en el número 6 del carrer de Calatrava). Entre els membres de la primera junta directiva hi va figurar com a vicepresident primer el pintor Joaquín Agrasot. A finals de maig de 1895 es va renovar la directiva: el nou president del Cercle va ser Joaquín Agrasot, que va romandre en el càrrec fins a juny de 1900. Al mes de la seua creació el Cercle comptava ja amb més de tres-cents setanta socis, i el maig s'hi havien inscrit al voltant de quatre-cents; es va convertir en una de les societats més animades de la ciutat i va començar a figurar prompte entre les més importants.

El mes de març de 1894, Joaquín Agrasot va exposar tres quadres: un *Mosqueter*, que estava de sentinella, de figura arrogant, del qual es va destacar la "sobrietat de color" i fons molt ben fet: "hi ha vertader ambient". Una *Damisel·la*, representava una dona de l'època de l'imperi, asseguda al costat d'una finestra i a les mans té uns draps blancs. "*En aquest quadre, l'artista, sens dubte, es va proposar fer un estudi dels canvis de to que produeix en les carns i les robes una llum forta (...) ens semblen les parts clares un poc crues de color*". I un Paisatge que, malgrat no ser aquest el gènere d'Agrasot, està ben estudiat i té sabor del natural."⁴⁵

A fi de cobrir part de les despeses de la instal·lació que havia ocasionat el Cercle de Belles Arts, especialment la sala de treball, la majoria dels socis artistes van donar alguna obra perquè fora venuda en subhasta pública. Les obres regalades van passar de setanta i es van exposar al públic els dies 28, 29 i 30 d'abril de 1894. Joaquín Agrasot va presentar un *Cap d'odalisca* (Fig. 10) "*molt ben executat, de dibuix correctíssim i el colorit del qual no tenia tacha, una obra digna del seu autor*".⁴⁶

El 12 de maig de 1894 es va inaugurar al Cercle de Belles Arts una exposició de flors, que va romandre oberta durant una setmana, en la qual van figurar unes *Flors sobre fons blanc* d'Agrasot que "malgrat no ser aquest gènere de pintura el propi del prestigiós mestre" estaven "primorosament fetes".⁴⁷

L'última setmana de juliol de 1894, Agrasot va exposar al Cercle de Belles Arts, una *Llauradora* i una *Manola*.⁴⁸ I, el desembre de 1894, el Cercle de Belles Arts va decidir celebrar una nova subhasta d'obres artístiques. Entre les obres, la premsa local recordava les signades per Joaquín Agrasot.⁴⁹

instal·ló en el número 6 de la calle Calatrava). Entre los miembros de la primera junta directiva, figuró como vicepresidente primero el pintor Joaquín Agrasot. A finales de mayo de 1895 se renovó la directiva: el nuevo presidente del Círculo fue Joaquín Agrasot, quien permaneció en el cargo hasta junio de 1900. Al mes de su creación el Círculo contaba ya con más de trescientos setenta socios, y en mayo se habían inscrito alrededor de cuatrocientos, convirtiéndose en una de las sociedades más animadas de la ciudad y comenzando a figurar pronto entre las más importantes.

En marzo de 1894, Joaquín Agrasot expuso tres cuadros: un *Mosquetero*, que estaba de centinela, de figura arrogante, del que se destacó la "sobriedad de color" y fondo muy bien hecho: "hay verdadero ambiente". Una *Damisela*, representaba a una mujer de la época del imperio, sentada junto a una ventana y en sus manos tiene unos paños blancos. "*En este cuadro, el artista, sin duda, se propuso hacer un estudio de los cambiantes de tono que produce en las carnes y las ropas una luz fuerte (...) nos parecen las partes claras algo crudas de color*". Y un Paisaje que, a pesar de no ser éste el género de Agrasot, está bien estudiado y tiene sabor del natural"⁴⁵.

Con objeto de cubrir parte de los gastos de la instalación que había ocasionado el Círculo de Bellas Artes, especialmente la sala de trabajo, la mayoría de los socios artistas donaron alguna obra para que fuese vendida en pública subasta. Las obras regaladas pasaron de setenta y se expusieron al público los días 28, 29 y 30 de abril de 1894. Joaquín Agrasot presentó una *Cabecita de odalisca* (Fig. 10) "*muy bien ejecutada, de dibujo correctísimo y cuyo colorido no tenía tacha, una obra digna de su autor*".⁴⁶

El 12 de mayo de 1894 se inauguró en el Círculo de Bellas Artes una exposición de flores, que permaneció abierta durante una semana, en la que figuraron unas *Flores sobre fondo blanco* de Agrasot que "a pesar de no ser éste género de pintura el propio del reputado maestro" estaban "primorosamente hechas".⁴⁷

La última semana de julio de 1894, Agrasot expuso en el Círculo de Bellas Artes, una *Labradora* y una *Manola*.⁴⁸ Y, en diciembre de 1894, el Círculo de Bellas Artes decidió celebrar una nueva subasta de obras artísticas. Entre las obras la prensa local recordaba las firmadas por Joaquín Agrasot.⁴⁹

45 "Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 27 de març de 1894, p. 2.

46 *Las Provincias*, 24 d'abril de 1894, p. 2 i 26 d'abril de 1894, p. 2.

47 "Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 13 de maig de 1894, pàg. 2-3.

48 "Círculo de Bellas Artes de Valencia", *Las Bellas Artes*, 28 de juliol de 1894, p. 6.

49 "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 16 de desembre de 1894, p. 2.

45 "Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 27 de marzo de 1894, p. 2.

46 *Las Provincias*, 24 de abril de 1894, p. 2 y 26 de abril de 1894, p. 2.

47 "Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 13 de mayo de 1894, pp. 2-3.

48 "Círculo de Bellas Artes de Valencia", *Las Bellas Artes*, 28 de julio de 1894, p. 6.

49 "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 16 de diciembre de 1894, p. 2.

El 18 de maig de 1895 es va inaugurar al Cercle de Belles Arts una exposició de flors en la qual Agrasot va presentar una *Cistella amb flors* (Fig. 11).⁵⁰

Del 20 de juliol al 4 d'agost de 1895 va estar oberta una exposició al Cercle de Belles Arts en ocasió de la Fira de Juliol. Agrasot hi va presentar un *Retrat de Fortuny*, *Dues costureres*, un *Nu*, una *Lleonesa*, una *Maja* i un *Cap*.⁵¹

El 9 de maig de 1896 el Cercle de Belles Arts va obrir al públic una exposició de flors. En l'exposició van figurar, a més, diverses pintures que representaven dones. Agrasot hi va presentar el retrat d'una *Maja*.⁵²

El 6 de desembre de 1896 el Cercle de Belles Arts va inaugurar una exposició d'"Apuntes de verano", l'objecte del qual era el de reafirmar la importància que mereixien les impressions lleugeres i espontànies preses del natural. L'exposició va estar oberta fins al 31 de desembre. Segons el parer de la crítica, van tindre una menció especial els "treballs presentats pel mestre Agrasot".⁵³

Durant el segle XIX, l'última exposició i subhasta d'obres donades pels socis del Cercle de Belles Arts es va celebrar del 27 al 30 de juny de 1898 i va tindre com a finalitat contribuir a pal·liar les necessitats de la guerra de Cuba. Joaquín Agrasot va cedir un *Cap d'espanyola*, l'obra del qual va aconseguir el preu més elevat de la subhasta, en què s'hi va arribar a oferir fins a 293 pessetes.⁵⁴

El 21 de maig de 1899 es va inaugurar al Cercle de Belles Arts una exposició de flors, en la qual Joaquín Agrasot va mostrar uns *Grups de flors*.⁵⁵

I, finalment, entre les obres que van destacar en l'Exposició Regional Valenciana de 1909, van sobreir de Joaquín Agrasot: *Les dues amigues*, *Nu* i *Autoretrat*.⁵⁶

El 18 de mayo de 1895 se inauguró en el Círculo de Bellas Artes una exposición de flores en la que Agrasot presentó un *Cesto con flores*⁵⁰ (Fig. 11).

Del 20 de julio al 4 de agosto de 1895 permaneció abierta una exposición en el Círculo de Bellas Artes con ocasión de la Feria de Julio. Agrasot presentó un *Retrato de Fortuny*, *Dos costureras*, un *Desnudo*, una *Leonesa*, una *Maja* y una *Cabeza*.⁵¹

El 9 de mayo de 1896 el Círculo de Bellas Artes abrió al público una exposición de flores. En la exposición figuraron, además, varias pinturas que representaban mujeres. Agrasot presentó el retrato de una *Maja*.⁵²

El 6 de diciembre de 1896 el Círculo de Bellas Artes inauguró una exposición de "Apuntes de verano", cuyo objeto era el de reafirmar la importancia que merecían las impresiones ligeras y espontáneas tomadas del natural. La exposición permaneció abierta hasta el 31 de diciembre. A juicio de la crítica, tuvieron una especial mención los "trabajos presentados por el maestro Agrasot".⁵³

Durante el siglo XIX, la última exposición y subasta de obras donadas por los socios del Círculo de Bellas Artes se celebró del 27 al 30 de junio de 1898 y tuvo como finalidad contribuir a paliar las necesidades de la guerra de Cuba. Joaquín Agrasot cedió una *Cabeza de española*, cuya obra alcanzó el precio más elevado de la subasta, pujándose por ella hasta 293 pesetas.⁵⁴

El 21 de mayo de 1899 se inauguró en el Círculo de Bellas Artes una exposición de flores, en la que Joaquín Agrasot mostró unos *Grupos de flores*.⁵⁵

Y, por último, entre las obras que destacaron en la Exposición Regional Valenciana de 1909, sobresalieron de Joaquín Agrasot: *Las dos amigas*, *Desnudo* y *Autorretrato*.⁵⁶

50 "Flores y mujeres. La velada de anoche en el Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 19 de maig de 1895, p. 2.

51 *Las Provincias*, 24 de maig de 1895, p. 2.

52 "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 5 de maig de 1896, p. 2; "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 9 de maig de 1896, p. 2, i "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 10 de maig de 1896, pàg. 1 i 2.

53 "Exposición de Bellas-Artes", *Las Provincias*, 7 de desembre de 1896, p. 2.

54 "Pintores valencianos", *Las Provincias*, 1 de juny de 1898, p. 2.

55 "Círculo de Bellas-Artes. Exposición de flores y apuntes", *Las Provincias*, 22 de maig de 1899, p. 2.

56 Vegeu l'article publicat el 23 de juny de 1909 per B. Morales Sant Martín, "La Exposición Regional Valenciana. Las Bellas Artes", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1909, 5 de juliol de 1909, p. 442.

50 "Flores y mujeres. La velada de anoche en el Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, 19 de mayo de 1895, p. 2.

51 *Las Provincias*, 24 de mayo de 1895, p. 2.

52 "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 5 de mayo de 1896, p. 2; "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 9 de mayo de 1896, p. 2, y "Círculo y sociedades", *Las Provincias*, 10 de mayo de 1896, pp. 1 y 2.

53 "Exposición de Bellas-Artes", *Las Provincias*, 7 de diciembre de 1896, p. 2.

54 "Pintores valencianos", *Las Provincias*, 1 de junio de 1898, p. 2.

55 "Círculo de Bellas-Artes. Exposición de flores y apuntes", *Las Provincias*, 22 de mayo de 1899, p. 2.

56 Véase el artículo publicado el 23 de junio de 1909 por B. Morales San Martín, "La Exposición Regional Valenciana. Las Bellas Artes", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1909, 5 de julio de 1909, p. 442.

Fig. 6 Joaquín Agrasot
Mujer cogiendo flores, 1895
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 43 x 82,8 cm
 © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes
 de Bilbao



Fig. 7 Joaquín Agrasot. *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*, 1887
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 50 x 78 cm
 Col. Pedrera Martínez.



Fig. 8 Joaquín Agrasot. *Bordadora*, ca. 1890
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 48,5 x 26 cm
 Col. Pedrera Martínez.



El triomf nacional i internacional de Joaquín Agrasot

Joaquín Agrasot va ser reconegut en vida com un dels principals artistes del seu temps. N'és un nostra que el 1902 l'*Encyclopædia britannica* afirmava que la pintura moderna a Espanya començava amb Marià Fortuny, que va deixar la seua marca en les següents generacions de pintors. I només un artista, durant els anys 70, Agrasot, va pintar imatges de la vida corrent espanyola amb gran sinceritat. Més tard, dos joves artistes van aparèixer amb energia: Joaquín Sorolla i Ignacio Zuloaga.⁵⁷ Sens dubte, els diferents èxits que l'artista va conquerir en les exposicions al llarg de la seua vida tant d'àmbit local, com nacional i internacional, justifiquen la rellevància en què s'havia situat aquest artista com assenyalava la prestigiosa publicació anglesa.

Joaquín Agrasot va començar a participar ben aviat en les exposicions nacionals de belles arts que, des de mitjan segle XIX, es van convertir en la principal referència per a la promoció dels artistes a Espanya. Aconseguir un reconeixement en forma de medalla o menció en aquestes mostres bianuals, sovint, permetia situar aquests artistes en un lloc destacat en el mercat de l'art. Va ser una forma que la clientela posara els ulls en les obres i en els artistes més ben considerats per la crítica. Per tant, emportar-se un premi en les exposicions nacionals es va arribar a convertir en la segona meitat del segle XIX en un dels principals objectius dels artistes espanyols.

Agrasot va presentar obra en l'Exposició Nacional de 1864, mostra de la qual la premsa de l'època va ressaltar els pintors valencians per la qualitat de les obres presentades, fins al punt d'establir un to certament triomfalista, en què dominava la sensació de ressorgiment artístic, després de l'època de decadència anterior. Per a entendre i englobar adequadament la figura d'Agrasot en aquest context, resulta fonamental la fortuna crítica de l'Exposició Nacional de Madrid de 1864. En aquest sentit, es va destacar com la més brillant celebrada a Espanya i a Europa. Entre

El triunfo nacional e internacional de Joaquín Agrasot

Joaquín Agrasot fue reconocido en vida como uno de los principales artistas de su tiempo. Muestra de ello es que en 1902 la *Encyclopædia britannica* afirmaba que la pintura moderna en España comenzaba con Mariano Fortuny, dejando su marca en las siguientes generaciones de pintores. Y solamente un artista, durante los años 70, Agrasot, pintó imágenes de la vida corriente española con gran sinceridad. Más tarde, dos jóvenes artistas aparecieron con energía: Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga⁵⁷. Sin duda, los distintos éxitos que el artista conquistó en las exposiciones a lo largo de su vida tanto a nivel local, como nacional e internacional, justifican la relevancia en la que se había situado este artista como señalaba la prestigiosa publicación inglesa.

Joaquín Agrasot comenzó a participar muy temprano en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que, desde mediados del siglo XIX, se convirtieron en la principal referencia para la promoción de los artistas en España. Alcanzar un reconocimiento en forma de medalla o mención en estas muestras bianuales, frecuentemente, permitía situar a esos artistas en un lugar destacado en el mercado del arte. Fue una forma de que la clientela pusiera los ojos en las obras y en los artistas mejor considerados por la crítica. Por tanto, alzarse con un premio en las Exposiciones Nacionales se llegó a convertir en la segunda mitad del siglo XIX en uno de los principales objetivos de los artistas españoles.

Agrasot presentó obra en la Exposición Nacional de 1864, muestra de la que la prensa de la época resaltó a los pintores valencianos por la calidad de las obras presentadas, hasta el punto de establecer un tono ciertamente triunfalista, en el que dominaba la sensación de resurgimiento artístico, tras la época de decadencia anterior. Para entender y englobar adecuadamente la figura de Agrasot en este contexto resulta fundamental la fortuna crítica de la Exposición Nacional de Madrid de 1864. En este sentido, se destacó

⁵⁷ *The new volumes of the Encyclopædia britannica, constituting, in combination with the existing volumes of the ninth edition, the tenth edition of that work, and also supplying a new, distinctive, and independent library of reference dealing with recent events and developments ... forming vol. XXV[-XXXV] of the complete work*, Londres, 1902, p. 454.

⁵⁷ *The new volumes of the Encyclopædia britannica, constituting, in combination with the existing volumes of the ninth edition, the tenth edition of that work, and also supplying a new, distinctive, and independent library of reference dealing with recent events and developments ... forming vol. XXV[-XXXV] of the complete work*, Londres, 1902, p. 454.

els participants van figurar i van destacar els valencians: Joaquín Agrasot, que va mostrar *Una vilatana i Escola a l'aire lliure* (Fig. 12); Josep Maria Domènech, que va presentar la *Mort de Colom, Un escolapi, Una pobre avergonyida i La caseta del doctor*; Francesc Jover, que va exhibir la *Mort de Felip II*; Antoni Gisbert, que va penjar el *Desembarcament dels puritans a Amèrica del Nord i Un retrat*; Bernat Ferrándiz, que va exhibir *El judici davant de l'autoritat d'un poble, La visita a la dida i Les gropes*, costums valencians; Antoni Cortina, que va penjar *El captaire de la relíquia*; Carbonell, que va presentar un *Episodi als afores de València del rebombori de 13 de Juliol últim*, i Eduardo Zamacois, que va mostrar *Uns frares caritatius, Un nan gravant en un arbre un nom, Mossos que han eixit quintos, La mort de Cervantes*, que pertanyia al duc de Frias, *Un brindis a la pàtria i El tafaner*.⁵⁸

Les dues obres d'Agrasot a les quals es referia la crítica de l'època van ser, en realitat, la coneguda *Bugadera de la Scarpa* (Fig. 13),⁵⁹ per la qual va ser reconegut amb una medalla de tercera classe, i *Una escola de llogaret als Estats Pontificis*.⁶⁰ No obstant això, i malgrat haver obtingut un guardó en l'Exposició Nacional, en opinió d'alguns crítics, "els quadres dels senyors Ruiperez, Zamacois, Agrasot, Serra i Hispaleto, són de procedència estrangera, uns francesos i altres italians, els respectius estils dels quals no és fàcil que prosperen a Espanya. No és això certament un demèrit, mes pel que puga importar qualsevol dada que indique l'avindre de les nostres arts, bo és posar en lloc separat aquelles obres que probablement no han de ser models d'escola... El senyor Agrasot, amb el seu estil modern italià, desvirtua l'efecte dels seus quadres, en els quals es nota sempre un toc rude i desplaent".⁶¹

Sens dubte, degué pesar en el pintor alacantí més la medalla de tercera classe que les crítiques adverses, perquè en la següent edició de l'Exposició Nacional, el 1867, hi va participar de nou i va presentar tres peces: *Fontana al palau de Juli III a Roma*,⁶² *Josué detenint el sol* i, finalment, *Les dues amigues* (Fig. 14),⁶³ realitzada l'any 1866 i per la qual va obtindre

como las más brillante celebrada en España y en Europa. Entre los participantes figuraron y destacaron los valencianos: Joaquín Agrasot, que mostró *Una aldeana y Escuela al aire libre* (Fig. 12), José María Domènech, que presentó la *Muerte de Colón, Un escolapio, Una pobre vergonzada, y La casita del doctor*, Francisco Jover, que exhibió la *Muerte de Felipe II*, Antonio Gisbert, que colgó el *Desembarco de los puritanos en América del Norte, y Un retrato*, Bernardo Ferrándiz que exhibió *El juicio ante la autoridad de un pueblo, y La visita a la nodriza, y Las grupas*, costumbres valencianas, Antonio Cortina que colgó *El mendigo de la reliquia*, Carbonell que presentó un *Episodio en las afueras de Valencia del alboroto de 13 de Julio último*; y Eduardo Zamacois que mostró *Unos frailes limosneros, Un enano grabando en un árbol un nombre, Mozos que han caído quintos, La muerte de Cervantes*, perteneciente al duque de Frias, *Un brindis a la patria, y El fisgón*.⁵⁸

Las dos obras de Agrasot a las que se refería la crítica de la época fueron, en realidad, la conocida *Lavandera de la Scarpa*⁵⁹ (Fig. 13), por la que fue reconocido con una Medalla de tercera clase y *Una escuela de aldea en los Estados Pontificios*.⁶⁰ Sin embargo, y a pesar de haber obtenido un galardón en la Exposición Nacional, en opinión de algunos críticos, "los cuadros de los señores Ruiperez, Zamacois, Agrasot, Serra e Hispaleto, son de procedencia extranjera, unos franceses y otros italianos, cuyos respectivos estilos no es fácil que prosperen en España. No es esto ciertamente un demérito, más por lo que pueda importar cualquier dato que indique el porvenir de nuestras artes, bueno es poner en lugar separado aquellas obras que probablemente no han de ser modelos de escuela... El señor Agrasot, con su estilo moderno italiano, desvirtúa el efecto de sus cuadros, en los que se nota siempre un toque rudo y desapacible"⁶¹. Sin duda debió pesar en el pintor alicantino más la Medalla de tercera clase que las críticas adversas, pues en la siguiente edición de la Exposición Nacional, en 1867, participó de nuevo, presentando tres piezas: *Fontana en el palacio de Julio III en Roma*⁶², *Josué deteniendo el sol* y, finalmente, *Las dos amigas*⁶³ (Fig. 14), realizada

58 Anònim, "Variedades. esposición de pinturas", *Diario Mercantil*, 16 desembre de 1864, núm. 5324, p. 2.

59 Oli sobre tela, 135 x 100 cm.

60 Oli sobre tela, 74 x 101 cm.

61 Vegeu "Exposición de Bellas Artes. XIV", *El Museo Universal*, Madrid, 1865, p. 42.

62 Aquesta obra es trobava el 27 d'abril de 1919 a Madrid, el palau de Cervellón, propietat de la duquessa de Fernán Núñez, marquesos de la Mina i duc del Arco. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1919, p. 173.

63 Oli sobre tela, 100 x 145 cm.

58 Anónimo, "Variedades. esposición de pinturas", *Diario Mercantil*, 16 diciembre de 1864, nº 5324, p. 2.

59 Óleo sobre lienzo, 135 x 100 cms.

60 Óleo sobre lienzo, 74 x 101 cms.

61 Véase "Exposición de Bellas Artes. XIV", *El Museo Universal*, Madrid, 1865, p. 42.

62 Esta obra se encontraba el 27 de abril de 1919 en Madrid, el palacio de Cervellón, propiedad de la Duquesa de Fernán Núñez, Marqueses de la Mina y Duque del Arco. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1919, p. 173.

63 Óleo sobre lienzo, 100 x 145 cms.

medalla de plata o medalla de segona classe en la secció de "Gènere". D'aquesta manera començava a consolidar-se en el marc nacional la carrera professional d'Agrasot. Amb tot, la pintura religiosa no va ser lloada per la crítica. Representava el moment en què Josué va ordenar al sol detindre's sobre Gabaon, i d'ell es va valorar que es tractava d'un "*quadre fet amb grans pretensions d'encert, i en el qual, no obstant això, ha anat el seu autor àmpliament desencertat. Ni hi ha veritat en les actituds, ni exactitud en el dibuix, ni color, ja que fora fals, si més no agradable: l'artista ha volgut buscar l'efecte en l'exageració i violència de les figures, i en la contraposició de les tints, i ha fet un quadre, que amb raó hem sentit censurar a artistes profans a l'art*".⁶⁴

La seua pensió de la Diputació d'Alacant per a ampliar coneixements a Roma, el va allunyar durant alguns anys de continuar participant en els concursos de belles arts i, així que va poder, va tornar a penjar les seues obres en les nacionals.

En l'Exposició de 1884 va presentar la que hauria de ser l'obra més gran de totes les que va pintar al llarg de la seua vida: la *Mort del marquès del Duero* (o *Mort del general Concha*),⁶⁵ que va ser adquirida pel Senat per 7.000 pessetes i, a més, també va mostrar el llenç *El primer net*.

En la següent edició, la de l'any 1887, va mostrar l'*Entrada de Carles V al monestir de Yuste*,⁶⁶ obra per la qual va obtenir un diploma d'honor de segona medalla. A més, en aquesta exposició també es van exhibir les obres *Llauradora (cap d'estudi)*⁶⁷ i la *Fira a València*.⁶⁸ Respecte a la primera d'aquestes, la crítica començava a enjudiciar la prevalença i oportunitat de continuar consolidant el gènere de pintura d'història: "*No ha de negar-se que el quadre està ben pintat, pel que fa a la factura; però a homes de la talla del senyor Agrasot pot exigir-li l'opinió més esforç, si han de competir sense desmerèixer amb la joventut que treballa amb entusiasme espentant la generació dels artistes consumats. El grup de sacerdots revestits, a la dreta del quadre, està sentit i disposat de manera*

en 1866 y por la que obtuvo Medalla de plata o Medalla de segunda clase en la sección de "Género". De esta forma comenzaba a consolidarse en el marco nacional la carrera profesional de Agrasot. Con todo, la pintura religiosa no fue alabada por la crítica. Representaba el momento en que Josué ordenó al sol detenerse sobre Cabaon, y de él se valoró que se trataba de un "*cuadro hecho con grandes pretensiones de acierto, y en el que, sin embargo, anduvo su autor sobradamente desacertado. Ni hay verdad en las actitudes, ni exactitud en el dibujo, ni color, ya que fuera falso, siquiera agradable: el artista ha querido buscar el efecto en la exageración y violencia de las figuras, y en la contraposición de las tintas, y ha hecho un cuadro, que con razón hemos oído censurar a artistas profanos al arte*".⁶⁴

Su pensión de la Diputación de Alicante para ampliar conocimientos en Roma, le alejó durante algunos años de continuar participando en los concursos de Bellas Artes y, nada más que pudo, volvió a colgar sus obras en las Nacionales.

En la Exposición de 1884 presentó la que habría de ser la obra más grandes de todas las que pintó a lo largo de su vida: la *Muerte del Marqués del Duero* (o *Muerte del general Concha*),⁶⁵ que fue adquirida por el Senado por 7.000 pesetas y, además, también mostró el lienzo *El primer nieto*.

En la siguiente edición, la del año 1887, mostró la *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*⁶⁶, obra por la que obtuvo un Diploma de honor de segunda medalla. Además, en esta exposición también se exhibieron las obras *Labradora (cabeza de estudio)*⁶⁷ y la *Feria en Valencia*.⁶⁸ Respecto a la primera de ellas, la crítica comenzaba a enjuiciar la prevalencia y oportunidad de continuar consolidando el género de pintura de historia: "*No debe negarse que el cuadro está bien pintado, en cuanto concierne a la factura; pero a hombres de la talla del señor Agrasot puede exigirle la opinión mayor esfuerzo, si han de competir sin desmerecer con la juventud que trabaja con entusiasmo empujando a la generación de los artistas consumados. El grupo de sacerdotes revestidos, a la derecha del cuadro, está sentido*

64 Vegeu "Exposición Nacional de Bellas Artes. IV", *El Museo Universal*, Madrid, 24 de febrer de 1867, núm. 8, p. 58.

65 Oli sobre tela, 378 x 513 cm, *Catálogo de las obras de arte existentes en el palacio del Senado*, Madrid, 1903, núm. 1, p. 11-12.

66 Oli sobre tela, 316 x 515 cm.

67 54 x 37 cm.

68 Aquesta obra de Joaquín Agrasot, el 1887 es trobava en la col·lecció d'Anselmo González del Valle, al carrer de Santa Ana, d'Oviedo. Vegeu *Fermín Canella y Secades, El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo, 1887, p. 291.

64 Véase "Exposición Nacional de Bellas Artes. IV", *El Museo Universal*, Madrid, 24 de febrero de 1867, núm. 8, p. 58.

65 Óleo sobre lienzo, 378 x 513 cms., *Catálogo de las obras de arte existentes en el palacio del Senado*, Madrid, 1903, núm. 1, pp. 11-12.

66 Óleo sobre lienzo, 316 x 515 cms.

67 54 x 37 cms.

68 Esta obra de Joaquín Agrasot, en 1887 se encontraba en la colección de Anselmo González del Valle, en la calle de Santa Ana, de Oviedo. Véase *Fermín Canella y Secades, El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo, 1887, p. 291.

irreprotxable; però el gènere a què respon la concepció de l'obra, encaixa més en el gust d'un Gisbert que en el gust del dia."⁶⁹

En l'Exposició Nacional de 1890 va presentar la *Història de taller*⁷⁰ i el quadre costumista d'una *Muntanyesa de Lleó*.⁷¹

Però encara Joaquín Agrasot hauria de participar en tres ocasions més en les exposicions nacionals. Així ho demostra la seua presència en l'Exposició Internacional de Belles Arts de Madrid de 1892 en la qual va presentar quatre llenços que representaven *Les germanes de la caritat* (Fig. 15),⁷² una obra que la mostraria en altres exposicions internacionals, *A la salut de la núvia*,⁷³ *Filadora lleonesa*,⁷⁴ i *El bateig*.⁷⁵

En la següent convocatòria de les nacionals, l'any 1895, Agrasot va mostrar *Flors de València*.⁷⁶ I, finalment, en l'Exposició Nacional de 1904, va exhibir sis llenços que representaven: *Al bosc (estudi de nu)*,⁷⁷ *La trilla a Aragó*,⁷⁸ *La verema*,⁷⁹ *La carrasca*,⁸⁰ un *Autoretrat*⁸¹ i el quadre titulat *Les meues deixebles*,⁸² realitzat l'any 1903.

Però a més de la seua assídua participació en les exposicions nacionals de Madrid, Joaquín Agrasot també va mostrar interès per exhibir i difondre la seua obra per altres punts de la geografia espanyola. Per exemple, l'agost de 1897 va remetre una obra a

y dispuesto de manera intachable; pero el género a que responde la concepción de la obra, encaja más en el gusto de un Gisbert que en el gusto del día"⁶⁹.

En la Exposición Nacional de 1890 presentó la *Historia de taller*⁷⁰ y el cuadro costumbrista de una *Montañesa de León*.⁷¹

Pero todavía Joaquín Agrasot habría de participar en tres ocasiones más en las Exposiciones Nacionales. Así lo demuestra su presencia en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid de 1892 en la que presentó cuatro lienzos que representaban a *Las hermanas de la caridad*⁷² (Fig. 15), una obra que la mostraría en otras exposiciones internacionales, *A la salud de la novia*⁷³, *Hilandería leonesa*⁷⁴, y *El bautizo*.⁷⁵

En la siguiente convocatoria de las Nacionales, en 1895, Agrasot mostró *Flores de Valencia*.⁷⁶ Y, finalmente, en la Exposición Nacional de 1904, exhibió seis lienzos que representaban: *En el bosque (estudio de desnudo)*⁷⁷, *La trilla en Aragón*⁷⁸, *La vendimia*⁷⁹, *La carrasca*⁸⁰, un *Autorretrato*⁸¹, y el cuadro titulado *Mis discípulos*⁸², realizado en 1903.

Pero además de su asidua participación en la Exposiciones Nacionales de Madrid, Joaquín Agrasot, también mostró su interés por exhibir y difundir su obra por otros puntos de la geografía española. Por ejemplo, en agosto de 1897 remitió una obra a Cádiz

69 Vegeu "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Entrada del emperador Carlos V en el monasterio de Yuste, de D. Joaquín Agrasot", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 1887, p. 446-447.

70 Carbó sobre paper, 86 x 146 cm.

71 Oli sobre tela, 146 x 86 cm.

72 Oli sobre tela, 86 x 147 cm., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 6, p. 10.

73 Oli sobre tela, 86 x 147 cm., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 7, p. 10.

74 Oli sobre tela, 95 x 65 cm., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 9, p. 10.

75 Oli sobre tela, 47 x 78 cm., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 8, p. 10.

76 Oli sobre tela, 62 x 105 cm.

77 85 x 145 cm.

78 Oli sobre tela, 60 x 114 cm.

79 60 x 114 cm.

80 Oli sobre tela, 59 x 445 cm.

81 Oli sobre tela, 61 x 105 cm.

82 Oli sobre tela, 50 x 65 cm.

69 Véase "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Entrada del emperador Carlos V en el monasterio de Yuste, de D. Joaquín Agrasot", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 1887, pp. 446-447.

70 Carbón sobre papel, 86 x 146 cms.

71 Óleo sobre lienzo, 146 x 86 cms.

72 Óleo sobre lienzo, 86 x 147 cms., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 6, p. 10.

73 Óleo sobre lienzo, 86 x 147 cms., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 7, p. 10.

74 Óleo sobre lienzo, 95 x 65 cms., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 9, p. 10.

75 Óleo sobre lienzo, 47 x 78 cms., *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Madrid, 1892, núm. 8, p. 10.

76 Óleo sobre lienzo, 62 x 105 cms.

77 85 x 145 cms.

78 Óleo sobre lienzo, 60 x 114 cms.

79 60 x 114 cms.

80 Óleo sobre lienzo, 59 x 445 cms.

81 Óleo sobre lienzo, 61 x 105 cms.

82 Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cms.

Fig. 9 Joaquín Agrasot. *La carta*, ca. 1910
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 52 x 9 cm
 Col. Particular.

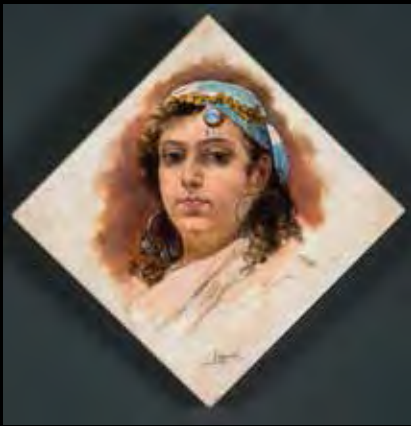


Fig. 10 Joaquín Agrasot. *Odalisca*, 1900–1910
 Oli sobre pedra natural | Óleo sobre piedra natural.
 24 x 24 cm. Col. particular.



**Fig. 11 Joaquín Agrasot. *Bodegón de flores*,
 ca. 1900**
 Restaurado por Raquel Alejandre (2018)
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 68 x 48 cm
 Col. Particular.



**Fig. 12 Joaquín Agrasot. *La Escuela Rural a
 los Estados Pontificios*, 1864**
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo
 74 x 101. © Museu Nacional d'Art de
 Catalunya, Barcelona, 2021.

Cadís per a l'Exposició de Belles Arts.⁸³ I a Barcelona, va intervindre en l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896. En aquesta mostra es va poder veure el seu llenç *Predicar al desert*.⁸⁴ I, en el mateix certamen, però de l'any 1898, va enviar tres llenços que exemplificaven els gèneres artístics en els quals s'havia especialitzat: *A la fira*,⁸⁵ que es venia per 1.000 pessetes, *Preludi del ball*,⁸⁶ oli el valor de mercat del qual es va estimar en 2.000 pessetes i *Un taller de sastreria en 1800*,⁸⁷ també estimat en 2.000 pessetes. El costumisme regionalista d'Agrasot mostrava a les classes populars valencianes vestides amb les seues millors gal·les, que dignificava aquest grup social, mentre que, per a representar les classes altes, es va inspirar en els *tableautin* o pintura de casacón, de manera que aquest grup social apareixia engalanat seguint els preceptes canònics de la moda del segle XVIII, obres, moltes de les quals, no quedaven exemptes de contindre un missatge de crítica social.

Amb tot, Joaquín Agrasot, no es va acontentar a mostrar la seua pintura en el marc local i nacional i, des de la primerenca data de 1867, va començar a participar en els certàmens internacionals. Aquell any va enviar a l'Exposició Universal de París el seu llenç realitzat el 1866 titulat *Les dues amigues*.⁸⁸ Nou anys després, va remetre el mateix llenç a l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876,⁸⁹ i va ser la primera vegada que una obra d'Agrasot s'exhibia a Amèrica.

L'any 1877 va penjar al Saló de París el llenç *La fira d'Oriola*.⁹⁰ I, l'any següent, va enviar al mateix Saló

para la Exposición de Bellas Artes⁸³. Y en Barcelona, intervino en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896. En esta muestra se pudo ver su lienzo *Predicar en el desierto*.⁸⁴. Y, en el mismo certamen, pero del año 1898, envió tres lienzos que ejemplificaban los géneros artísticos en los que se había especializado: *En la feria*⁸⁵, que se vendía por 1.000 pesetas, *Preludio del baile*⁸⁶, óleo cuyo valor de mercado se estimó en 2.000 pesetas, y *Un taller de sastrería en 1800*⁸⁷, también estimado en 2.000 pesetas. El costumbrismo regionalista de Agrasot mostraba a las clases populares valencianas vestidas con sus mejores galas, dignificando a este grupo social, mientras que, para representar a las clases altas, se inspiró en los *tableautin* o pintura de casacón, de manera que este grupo social aparecía engalanado siguiendo los preceptos canónicos de la moda del siglo XVIII, obras, muchas de las cuales, no quedaban exentas de contener un mensaje de crítica social.

Con todo, Joaquín Agrasot, no se contentó con mostrar su pintura en el marco local y nacional y, desde la temprana fecha de 1867, comenzó a participar en los certámenes internacionales. Ese año envió a la Exposición Universal de París su lienzo realizado en 1866 titulado *Las dos amigas*⁸⁸. Nueve años después, remitió el mismo lienzo a la Exposición Universal de Filadelfia de 1876⁸⁹, siendo la primera vez que una obra de Agrasot se exhibía en América.

En 1877 colgó en el Salón de París el lienzo *La feria de Oriuela*.⁹⁰. Y, al año siguiente, envió al mismo Salón

83 *El Baluarte: diario republicano*, Sevilla, 23 d'agost de 1897, p. 3.

84 *Catálogo ilustrado de la tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, 1896*, Barcelona, 1896, núm. 182, p. 59.

85 Oli sobre tela, 38 x 62 cm. Vegeu IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ajuntament, 1898, núm. 112, p. 43.

86 Vegeu IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ajuntament, 1898, núm. 113, p. 43.

87 Vegeu IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ajuntament, 1898, núm. 114, p. 43.

88 Oli sobre tela, 100 x 145 cm.,

89 Premiada amb la medalla d'art de l'Exposició Universal de Filadèlfia.

90 "Bohémien et paysans à la foire. Espagne", en *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1877*, París, 1877, núm. 11, p. 2.

83 *El Baluarte: diario republicano*, Sevilla, 23 de agosto de 1897, p. 3.

84 *Catálogo ilustrado de la tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, 1896*, Barcelona, 1896, núm. 182, p. 59.

85 Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cms. Véase IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ayuntamiento, 1898, núm. 112, p. 43.

86 Véase IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ayuntamiento, 1898, núm. 113, p. 43.

87 Véase IV. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ayuntamiento, 1898, núm. 114, p. 43.

88 Óleo sobre lienzo, 100 x 145 cms.,

89 Premiada con la medalla de arte de la Exposición Universal de Filadelfia.

90 "Bohémien et paysans à la foire. Espagne", en *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1877*, París, 1877, núm. 11, p. 2.

Abans de la correguda a la plaça de bous de València,⁹¹ una magnífica obra que exemplificava a la perfecció l'estil, el mestratge del dibuix i el color de l'artista oriolà.

Durant la dècada de 1880 Joaquín Agrasot va participar assíduament en el Saló de París. La seua presència en aquesta mostra internacional evidència la clara aposta del pintor espanyol per ser conegut i reconegut en el mercat de l'art internacional. L'any 1880 es va poder contemplar en el Saló parisenc una obra d'Agrasot que representava *A casa de l'armer*.⁹² L'any següent, el 1881, va exhibir *Un diumenge al camp, València (Espanya)*.⁹³ El 1882 es va poder veure a París l'obra *Eixida de la processó de Lleó*.⁹⁴ Aquest mateix any va enviar a Àustria, a l'Exposició Artística de Viena, el seu llenç *Florista valenciana*,⁹⁵ que apareixia retratada amb un vestit antic de llauradora.

L'any següent, el 1883, va exhibir en el Saló de París el llenç *Els dos amics*,⁹⁶ el títol del qual podria arribar a confondre amb el llenç que va mostrar en el mateix Saló el 1867 però, sens dubte, degué tractar-se d'una variant de la mateixa obra. I, a Alemanya, es va poder veure en l'Exposició Internacional d'Art del Palau de Glaspalaste de Munic l'oli *Vor der Schenke*⁹⁷ (*Enfront de la taverna*).

Dos diferents aspectes de la visió de la fira espanyola es van mostrar en el Saló de París de 1885: *A la fira de València (Espanya)*⁹⁸ i l'oli sobre tela d'*Una fira a l'horta de Múrcia*. Quatre anys després, el 1889, en l'Exposició

*Antes de la corrida en la plaza de toros de Valencia*⁹¹, una magnífica obra que ejemplificaba a la perfección el estilo, la maestría del dibujo y el color del artista oriolano.

Durante la década de 1880 Joaquín Agrasot participó asiduamente en el Salón de París. Su presencia en esta muestra internacional evidencia la clara apuesta del pintor español por ser conocido y reconocido en el mercado del arte internacional. En 1880 se pudo contemplar en el Salón parisino una obra de Agrasot que representaba *En casa del armero*.⁹² Al año siguiente, en 1881, exhibió *Un domingo en el campo, Valencia (España)*.⁹³ En 1882 se pudo ver en París la obra *Salida de la procesión de León*.⁹⁴ Este mismo año envió a Austria a la Exposición Artística de Viena su lienzo *Florista valenciana*⁹⁵ que aparecía retratada con un traje antiguo de labradora).

Al año siguiente, en 1883, exhibió en el Salón de París el lienzo *Los dos amigos*⁹⁶, cuyo título podría llegar a confundir con el lienzo que mostró en el mismo Salón en 1867 pero, sin duda, debió tratarse de una variante de la misma obra. Y, en Alemania, se pudo ver en la Exposición Internacional de Arte del Palacio de Glaspalaste de Múnic el óleo *Vor der Schenke*⁹⁷ (*Frente a la taberna*).

Dos distintos aspectos de la visión de la feria española se mostraron en el Salón de París de 1885: *En la feria de Valencia (España)*⁹⁸ y el óleo sobre lienzo de *Una feria en la huerta de Murcia*. Cuatro años después, en

91 *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, núm. 13, p. 2.

92 Oli sobre tela, 75 x 46 cm. "Chez l'armurier", en F. G. Dumas, 1880. *Catalogue illustré du Salon*, París, 1880, núm. 21, p. 1.

93 "Un dimanche à la champagne, à Valence (Espagne)", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, París, 1881, núm. 10, p. V.

94 "Sortie de la procession: cathédrale de Léon (Espagne)", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1882*, París, 1882, núm. 11, p. XVII

95 *Revista de Valencia*, València, 1882, p. 141.

96 "Les deux amis", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1883*, París, 1883, núm. 15, p. IX.

97 *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalaste in München*, Munic, 1883, núm. 7a, p. 34.

98 "A la foire de Valence. Espagne", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1885*, París, 1885, núm. 23, p. IX.

91 *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, núm. 13, p. 2.

92 Óleo sobre lienzo, 75 x 46 cms. "Chez l'armurier", en F. G. Dumas, 1880. *Catalogue illustré du Salon*, París, 1880, núm. 21, p. 1.

93 "Un dimanche à la champagne, à Valence (Espagne)", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, París, 1881, num. 10, p. V.

94 "Sortie de la procession: cathédrale de Léon (Espagne)", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1882*, París, 1882, núm. 11, p. XVII

95 *Revista de Valencia*, Valencia, 1882, p. 141.

96 "Les deux amis", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1883*, París, 1883, núm. 15, p. IX.

97 *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalaste in München*, Munich, 1883, núm. 7a, p. 34.

98 "A la foire de Valence. Espagne", en *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture Exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1885*, París, 1885, núm. 23, p. IX.

Universal Internacional de París es va penjar l'obra *Pastora de la província de Lleó*,⁹⁹ amb la qual va ser reconegut amb una menció d'honor.¹⁰⁰

L'aposta de Joaquín Agrasot per aconseguir la seua presència i reconeixement en el mercat de l'art internacional era ja, en aquells dies, imparable. El reconegut marxant i editor francès Adolphe Goupil va introduir en la seua cartera d'artistes el pintor espanyol, a qui sovint reclamava obres de temàtica costumista i tècnica preciosista, amb les quals Jean-Louis-Ernest Meissonier des dels anys 40 del segle XIX havia seduit i conquistat gran part del mercat francès. Els immediats continuadors espanyols de l'estil Meissonier van ser Bernat Ferrándiz i Marià Fortuny. Agrasot va saber emular l'estil i la tècnica de l'artista francès i els seus col·legues espanyols i amb això aconseguir l'èxit internacional.

En l'Exposició Internacional de Berlín de 1891 va mostrar l'obra *Les dues amigues*.¹⁰¹ I, dos anys després, als Estats Units, va participar l'any 1893 en l'Exposició Universal Colombina celebrada a Chicago amb dos llenços:¹⁰² *A la salut de la núvia*¹⁰³ i *Les germanes de la caritat*.¹⁰⁴ Agrasot va merèixer crítiques en què es destacava la diversitat temàtica de la qual s'ocupava l'artista, des de corregudes de bous fins a temes religiosos i històrics i, concretament sobre les dues peces presentades, es va lloar el tractament viril, els esquemes de color vigorós i la seua forta perspectiva.

1889, en la Exposición Universal Internacional de París se colgó la obra *Pastora de la provincia de León*,⁹⁹ con la que fue reconocido con una mención de honor¹⁰⁰.

La apuesta de Joaquín Agrasot por conseguir su presencia y reconocimiento en el mercado del arte internacional era ya, por entonces, imparable. El reconocido marchante y editor francés Adolphe Goupil introdujo en su cartera de artistas al pintor español, a quien frecuentemente reclamaba obras de temática costumbrista y técnica preciosista, con las que Jean-Louis-Ernest Meissonier desde los años 40 del siglo XIX había seducido y conquistado a gran parte del mercado francés. Los inmediatos continuadores españoles del estilo Meissonier fueron Bernardo Ferrándiz y Mariano Fortuny. Agrasot supo emular el estilo y la técnica del artista francés y sus colegas españoles y con ello conseguir el éxito internacional.

En la Exposición Internacional de Berlín de 1891 mostró la obra *Las dos amigas*.¹⁰¹ Y, dos años después, en Estados Unidos, participó en 1893 en la Exposición Universal Colombina celebrada en Chicago con dos lienzos:¹⁰² *A la salud de la novia*¹⁰³ y *Las hermanas de la caridad*.¹⁰⁴ Agrasot mereció críticas que en las que se destacaba la diversidad temática de la que se ocupaba el artista, desde corridas de toros a temas religiosos e históricos y, concretamente sobre las dos piezas presentadas, se alabó el tratamiento viril, los esquemas de color vigoroso y su fuerte perspectiva.

99 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1895*, Paris, 1895, p. CXLl.

100 *Vegeu Exposition Universelle Internationale de 1889 a Paris. Catalogue Général Officiel*. Lilla, 1889, núm. 1, p. 165.

101 "Die beiden Freundinnen", en *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler*, Berlin, 1891, núm. 3201, p. 183.

102 Oli sobre tela, 86 x 147 cm i Oli sobre tela, 86 x 147 cm, respectivament.

103 "To the Heath of the Bride", núm. 28 i "Sisters of Charity", núm. 28a, en *World's Columbian Exposition. 1893. Official Catalogue*. Chicago, 1893, p. 179. La crítica americana va valorar que l'obra d'Agrasot "whose subjects vary from bull fights to religious and historic themes. Both his works show virile treatment, with vigorous color scheme, and are especially strong in perspective", *The book of the fair; an historical and descriptive presentation of the world's science, art, and industry, as viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893*, Chicago, 1893, p. 716. L'any 1893 Agrasot vivia al número 4 del carrer d'Orfila de Madrid. L'obra *Les germanes de la caritat* es va reproduir en *Illustrations (three hundred and thirty-six engravings) from the Art gallery of the World's Columbian exposition*, Chicago, 1893, p. 55.

104 Reproduïda en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 7 d'agost de 1893, núm. 606, p. 520.

99 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1895*, Paris, 1895, p. CXLI.

100 *Véase Exposition Universelle Internationale de 1889 a Paris. Catalogue Général Officiel*. Lille, 1889, núm. 1, p. 165.

101 "Die beiden Freundinnen", en *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler*, Berlin, 1891, núm. 3201, p. 183.

102 Óleo sobre lienzo, 86 x 147 cms. y Óleo sobre lienzo, 86 x 147 cms., respectivamente.

103 "To the Heath of the Bride", núm. 28 y "Sisters of Charity", núm. 28a, en *World's Columbian Exposition. 1893. Official Catalogue*. Chicago, 1893, p. 179. La crítica americana valoró que la obra de Agrasot "whose subjects vary from bull fights to religious and historic themes. Both his works show virile treatment, with vigorous color scheme, and are especially strong in perspective", *The book of the fair; an historical and descriptive presentation of the world's science, art, and industry, as viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893*, Chicago, 1893, p. 716. En 1893 Agrasot vivía en el número 4 de la calle Orfila de Madrid. La obra *Las hermanas de la caridad* se reprodujo en *Illustrations (three hundred and thirty-six engravings) from the Art gallery of the World's Columbian exposition*, Chicago, 1893, p. 55.

104 Reproducida en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 7 de agosto de 1893, núm. 606, p. 520.

També va exhibir Joaquín Agrasot la seua obra a Anglaterra. Del 30 d'abril al 31 de juliol de 1901, la Guildhall Art Gallery de Londres va mostrar una exposició de pintura espanyola i, entre les obres seleccionades es trobava el llenç d'Agrasot *At a Fair in Murcia*.¹⁰⁵

A més, en una data tan tardana com 1910, es té notícia que el 5 de novembre es va inaugurar una exposició a Rio de Janeiro (Brasil), a la Galeria de Belles Arts, de grans artistes espanyols entre els quals es trobaven: Joaquín Agrasot, Joaquín Sorolla, Josep Benlliure i Gil, Francisco de Goya, Marià Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Alperiz, Chicharro, Jiménez i Aranda, Cubells, Perrier i Salvador Vineigra i Lasso.¹⁰⁶

Resulta notori, per tant, com Joaquín Agrasot va anar construint i enfortint una carrera artística de marcat caràcter internacional que, sovint, ha quedat desproveïda del reconeixement de l'artista en el seu propi país.

También exhibió Joaquín Agrasot su obra en Inglaterra. Del 30 de abril al 31 de julio de 1901, la Guildhall Art Gallery de Londres mostró una exposición de pintura española y, entre las obras seleccionadas se encontraba el lienzo de Agrasot *At a Fair in Murcia*.¹⁰⁵

Además, en una fecha tan tardía como 1910, se tiene noticias de que el 5 de noviembre se inauguró una exposición en Río de Janeiro (Brasil), en la Galería de Bellas Artes, de grandes artistas españoles entre los que se encontraban: Joaquín Agrasot, Joaquín Sorolla, José Benlliure y Gil, Francisco de Goya, Mariano Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Alperiz, Chicharro, Jiménez y Aranda, Cubells, Perrier y Salvador Vineigra y Lasso.¹⁰⁶

Resulta notorio, por tanto, como Joaquín Agrasot fue construyendo y fortaleciendo una carrera artística de marcado carácter internacional que, frecuentemente, ha quedado desprovista del reconocimiento del artista en su propio país.

El mercat de l'art de l'obra de Joaquín Agrasot

Com hem pogut comprovar, l'obra d'Agrasot va gaudir d'una àmplia projecció internacional. La seua presència en les principals mostres artístiques d'Europa i Amèrica li van obrir el camí a la comercialització de la seua pintura. Ja en la dècada dels anys 70 el mercat artístic va començar a interessar-se per la pintura de Joaquín Agrasot. Tant a Nova York com a Londres, fonamentalment, es van exhibir i vendre les obres del pintor oriolà. Molts col·leccionistes van demostrar el seu interès pels llenços d'Agrasot. Diferents vendes de col·leccions particulars evidencien l'interès que va despertar l'obra de Joaquín Agrasot.

Sorprén, per exemple, que en la primerenca data de 1871, quan es va posar a la venda a Nova York la

El mercado del arte de la obra de Joaquín Agrasot

Como hemos podido comprobar, la obra de Agrasot gozó de una amplia proyección internacional. Su presencia en las principales muestras artísticas de Europa y América le abrieron el camino a la comercialización de su pintura. Ya en la década de los años 70 el mercado artístico comenzó a interesarse por la pintura de Joaquín Agrasot. Tanto en Nueva York como en Londres, fundamentalmente, se exhibieron y vendieron las obras del pintor oriolano. Muchos coleccionistas demostraron su interés por los lienzos de Agrasot. Distintas ventas de colecciones particulares evidencian el interés que despertó la obra de Joaquín Agrasot.

Sorprende, por ejemplo, que en la temprana fecha de 1871 cuando se puso a la venta en Nueva York

105 Oli sobre tela, 17 x 33 polzades, préstec del pintor. A.G. Temple, *Descriptive and biographical catalogue of the exhibition of the works of Spanish painters*, Londres, 1901, núm. 187, p. 167.

106 "Spanish Art Work", *American Art News*, 5 de novembre de 1910, Nova York, 1910, vol. IX, núm. 4, p.1.

105 Óleo sobre lienzo, 17 x 33 pulgadas, préstamo del pintor. A.G. Temple, *Descriptive and biographical catalogue of the exhibition of the works of Spanish painters*, Londres, 1901, núm. 187, p. 167.

106 "Spanish Art Work", *American Art News*, 5 de noviembre de 1910, Nueva York, 1910, vol. IX, núm. 4, p.1.

col·lecció de Samuel V. Wright,¹⁰⁷ se subhastara una aquarel·la d'Agrasot titulada *A Wounded Soldier*. No obstant això, convé destacar que en aquella ciutat va ser on es van succeir, principalment, el major nombre de vendes de l'obra d'Agrasot.

El reconegut comerciant d'art John Snedecor, nascut el 1832, va obrir en la dècada dels anys 60 una galeria d'art al número 768 del carrer de Broadway de Nova York a la qual, posteriorment, es va unir la companyia del famós marxant francès Adolphe Goupil. Va viatjar per Europa l'any 1870, en què va visitar Londres i París, i, des de 1880, es va dedicar per complet al comerç de les belles arts. Part de la col·lecció d'aquest marxant va ser subhastada els dies 7, 8 i 9 d'abril de 1873 a la Somerville Art Gallery de Nova York. Entre les obres subhastades van figurar els llenços pintats a Roma per Joaquín Agrasot: *Spanish Flower Girl* i *The Discussion*.¹⁰⁸

Tres anys més tard, de nou va aparèixer en el mercat americà obra d'Agrasot. Concretament, els dies 26 i 27 d'octubre de 1876 es van subhastar al Leavitt Art Room, al 817 de Broadway de Nova York, una col·lecció de pintura de mestres europeus entre els quals es trobava obra de Joaquín Agrasot.¹⁰⁹

El 1881 Auctioneer M. Kirby al Chickering Hall va subhastar a Nova York la col·lecció Stebbins, composta per 77 quadres, la majoria realitzats per artistes francesos. La venda total de les obres va arribar als 162.550 dòlars. I per 675 dòlars es va vendre l'obra d'Agrasot que representava *L'atelier de Fortuny*.¹¹⁰ Probablement, es tractava de la col·lecció de Charles Stebbins Fairchild nascut a Cazenovia, Nova York, el 30 d'abril de 1842. Graduat en Dret per la Universitat de Harvard el 1865. Anys més tard es va convertir en membre de la firma de Hand, Hall & Swartz. El 1874, el fiscal federal Daniel Pratt el va nomenar fiscal general adjunt de l'Estat, i l'any següent va ser nominat per al lloc de fiscal general en el Partit Demòcrata, i elegit per una majoria substancial. Després d'un període de dos anys com a fiscal general, va passar dos anys de

la colecció de Samuel V. Wright¹⁰⁷ se subastase una acuarela de Agrasot titulada *A Wounded Soldier*. No obstante, conviene destacar que en aquella ciudad fue donde se sucedieron, principalmente, el mayor número de ventas de la obra de Agrasot.

El reconocido comerciante de arte John Snedecor nacido en 1832, abrió en la década de los años 60 una galería de arte en el número 768 de la calle Broadway de Nueva York a la que, posteriormente, se unió la compañía del afamado marchante francés Adolphe Goupil. Viajó por Europa en 1870, visitando Londres y París, y, desde 1880, se dedicó por completo al comercio de las bellas artes. Parte de la colección de este marchante fue subastada los días 7, 8 y 9 de abril de 1873 en Somerville Art Gallery de Nueva York. Entre las obras subastadas figuraron los lienzos pintados en Roma por Joaquín Agrasot: *Spanish Flower Girl* y *The Discussion*.¹⁰⁸

Tres años después, de nuevo apareció en el mercado americano obra de Agrasot. Concretamente los días 26 y 27 de octubre de 1876 se subastaron en Leavitt Art Room en el 817 de Broadway de Nueva York, una colección de pintura de maestros europeos entre los que se encontraba obra de Joaquín Agrasot.¹⁰⁹

En 1881 Auctioneer M. Kirby en Chickering Hall subastó en Nueva York la colección Stebbins, compuesta por 77 cuadros, la mayoría realizados por artistas franceses. La venta total de las obras alcanzó los 162.550 dólares. Y por 675 dólares se vendió la obra de Agrasot que representaba *L'atelier de Fortuny*.¹¹⁰ Probablemente se trataba de la colección de Charles Stebbins Fairchild nacido en Cazenovia, N. Y., el 30 de abril de 1842. Graduado en Derecho por la Universidad de Harvard en 1865. Años más tarde se convirtió en miembro de la firma de Hand, Hall & Swartz. En 1874, el Fiscal General Daniel Pratt lo nombró Fiscal General Adjunto del Estado, y al año siguiente fue nominado para el puesto de Fiscal General en el Partido Demócrata, y elegido por una mayoría sustancial. Después de un período de dos años como Fiscal General, pasó dos años

107 Vegeu Clara Erskine Clement i Laurence Hutton, *Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches*, Boston, 1883, p. 5.

108 Vegeu *Catalogue of the Snedecor collection of paintings and watercolor drawings: containing recent and choice works of the French, English and American schools*, Nova York, 1873, núm. 297 i 301, p. 57.

109 "Special notices", *The New York Times*, 22 d'octubre de 1876, Nova York, p. 7.

110 Vegeu *Courrier de l'Art*, París, 1881, núm. 18, p. 88.

107 Véase Clara Erskine Clement y Laurence Hutton, *Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches*, Boston, 1883, p. 5.

108 Véase *Catalogue of the Snedecor collection of paintings and watercolor drawings: containing recent and choice works of the French, English and American schools*, Nueva York, 1873, núm. 297 y 301, p. 57.

109 "Special notices", *The New York Times*, 22 de octubre de 1876, Nueva York, p. 7.

110 Véase *Courrier de l'Art*, París, 1881, núm. 18, p. 88.

viatge i estudis a Europa, i després es va instal·lar en la pràctica del dret a la ciutat de Nova York.¹¹¹

L'any següent, de nou va aparèixer en el mercat americà obres d'Agrasot. Els dies 27 i 28 de novembre de 1892 es van subhastar a Nova York a The Madison Square Art Rooms, 126 obres pictòriques d'art modern europeu, i de Joaquín Agrasot es va presentar un llenç xicotet (de 16 x 13 cm) que representava *A Spanish Tea Party*.¹¹²

L'any 1884 la Barker Art Gallery de Nova York va subhastar els dies 13 i 14 de març de 1884 l'obra de Joaquín Agrasot *A Holiday in Valencia*.¹¹³ I, dos anys després, a la mateixa ciutat es va subhastar la col·lecció de pintura, dibuixos i altres objectes d'art que pertanyia a Fletcher Harper. El col·leccionista havia nascut el 31 de gener de 1806 a Newtown, Nova York, i va morir a Nova York el 29 de maig de 1877. Va ser un prestigiós editor estatunidenc des de principis fins a mitjan segle XIX. Era el menor de quatre fills de Joseph Henry Harper, (1750-1838), agricultor, fuster i botiguer, i Elizabeth Kollyer, filla d'un burgès holandès. Amb els seus germans James, John i Joseph Wesley, va fundar l'editorial *Harper & Brothers*. Se li atribueix la fundació de *Harper's Weekly* (1850), *Harper's Magazine* (1850) i *Harper's Bazaar* (1867). Fletcher va introduir el dibuixant Thomas Nast en *Harper's Weekly* a qui va proporcionar gran llibertat editorial. El seu diari *Harper's Weekly* va saltar a la fama durant la Guerra Civil dels Estats Units a causa de la descripció que Nast va fer de la guerra. Va ser cridat pel president dels Estats Units, Abraham Lincoln, "el major reclutador per a les Forces Armades dels Estats Units". *Harper's Weekly* també es va encarregar de publicar la primera imatge moderna de Santa Claus, que va ser dibuixada per Thomas Nast. Quan el 1886 Moore's Art Galleries va subhastar la col·lecció de Fletcher Harper els dies del 27 al 29 d'abril, entre les obres es trobaven dues aquarel·les d'Agrasot pintades a Roma: *A Bedouin Arab* i *Reconnoitering*.¹¹⁴

A principis de la dècada de 1890 continuava a Nova York l'interès per l'obra d'Agrasot. Així es va poder evidenciar en la subhasta duta a terme per la Schenck Art Gallery de Nova York els dies del 15 al 17 de gener de 1890, on va figurar l'obra de Joaquín Agrasot A

de viaje y estudios en Europa, y luego se instaló en la práctica del derecho en la ciudad de Nueva York¹¹¹. Al año siguiente, de nuevo apareció en el mercado americano obras de Agrasot. Los días 27 y 28 de noviembre de 1892 se subastaron en Nueva York en The Madison Square Art Rooms, 126 obras pictóricas de arte moderno europeo y, de Joaquín Agrasot se presentó un pequeño lienzo (de 16 x 13 cms.) que representaba *A Spanish Tea Party*¹¹².

En 1884 la Barker Art Gallery de Nueva York subastó los días 13 y 14 de marzo de 1884 la obra de Joaquín Agrasot *A Holiday in Valencia*¹¹³. Y, dos años después, en la misma ciudad se subastó la colección de pintura, dibujos y otros objetos de arte perteneciente a Fletcher Harper. El coleccionista había nacido el 31 de enero de 1806 en Newtown, Nueva York y falleció en Nueva York el 29 de mayo de 1877. Fue un reputado editor estadounidense desde principios a mediados del siglo XIX. Era el menor de cuatro hijos de Joseph Henry Harper, (1750-1838), agricultor, carpintero y tendero, y Elizabeth Kollyer, hija de un burgués holandés. Con sus hermanos James, John y Joseph Wesley, fundó la editorial *Harper & Brothers*. Se le atribuye la fundación de *Harper's Weekly* (1850), *Harper's Magazine* (1850), y *Harper's Bazaar* (1867). Fletcher introdujo al dibujante Thomas Nast en *Harper's Weekly* proporcionándole gran libertad editorial. Su periódico *Harper's Weekly* saltó a la fama durante la Guerra Civil Estadounidense debido a la descripción que Nast hizo de la guerra. Fue llamado por el presidente de los Estados Unidos, Abraham Lincoln, "el mayor reclutador para las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos". *Harper's Weekly* también se encargó de publicar la primera imagen moderna de Santa Claus, que fue dibujada por Thomas Nast. Cuando en 1886 Moore's Art Galleries subastó la colección de Fletcher Harper los días del 27 al 29 de abril, entre las obras se encontraban dos acuarelas de Agrasot pintadas en Roma: *A Bedouin Arab* y *Reconnoitering*¹¹⁴.

A principios de la dècada de 1890 continuaba en Nueva York el interés por la obra de Agrasot. Así se pudo evidenciar en la subasta llevada a cabo por la Schenck Art Gallery de Nueva York los días del 15 al 17 de enero de 1890, donde figuró la obra de Joaquín Agrasot A

111 Vegeu *Prominent families of Nova York*, edició de Lyman Horace Weeks, The Historical Company, Nova York, 1898, p.207.

112 *Catalogue of paintings comprising... examples of modern European art by the greatest masters*, Nova York, 1882, núm. 109, p. 44.

113 *Catalogue of high-class modern European and American paintings*, Nova York, 1884, núm. 147, p. 35.

114 *Private collection of Fletcher Harper, Esq. paintings, drawings, and objects of art*, Nova York, 1886, núm. 487 i 495, s/p.

111 Véase *Prominent families of New York*, edición de Lyman Horace Weeks, The Historical Company, New York, 1898, p.207.

112 *Catalogue of paintings comprising... examples of modern European art by the greatest masters*, Nueva York, 1882, núm. 109, p. 44.

113 *Catalogue of high-class modern European and American paintings*, Nueva York, 1884, núm. 147, p. 35.

114 *Private collection of Fletcher Harper, Esq. paintings, drawings, and objects of art*, Nueva York, 1886, núms. 487 y 495, s/p.

Fig. 13 Joaquín Agrasot. *Lavandera de la Scarpa*, 1864
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 135 x 100 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 14 Joaquín Agrasot. *Las dos amigas*, 1866
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 100 x 145 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 15 Joaquín Agrasot.
Hermanas de la Caridad. «La
Ilustración Artística», 1892.



Spanish Tailor.¹¹⁵ I, encara el 1895 es van subhastar a Nova York, el 29 de novembre a la Fifth Avenue Auction Rooms, entre altres l'obra d'Agrasot *A Holiday in Valencia*, de 19 x 30,5 cm, signada a l'angle inferior esquerre i adquirida per 10.000 francs en el Saló de París de 1881.¹¹⁶ Fins i tot, un any abans, el 1894, quan va tindre lloc la subhasta de 700 pintures a les Haseltine Galleries de Filadèlfia els dies del 21 al 31 de març, de Joaquín Agrasot es va subhastar l'obra *His Own Tailor*.¹¹⁷

Amb tot, no van ser els Estats Units ni Nova York o Filadèlfia els únics llocs que es van interessar per l'obra de Joaquín Agrasot i la van comercialitzar. El segon mercat internacional que més va destacar per la venda d'obres d'Agrasot va ser Londres. Allí havia nascut el 1832 Mariano Murrieta del Campo, procedent d'una acabalada família d'origen espanyol. Va ser propietari de diferents parcel·les, edificis i caserius a Barakaldo, la qual cosa, sens dubte, li va proporcionar una notable fortuna que li va permetre invertir en obres d'art. Part d'aquesta col·lecció va ser posada a la venda per la casa de subhastes Christie's a Londres el 13 de març de 1875. Entre aquestes va figurar l'obra d'Agrasot titulada *The Connoisseurs*, que va ser venuda per 121 lliures.¹¹⁸ Alguns anys després Christie, Manson & Woods va subhastar al 8 de King Street de Londres el 2 de maig de 1892, la col·lecció d'aquarel·les i dibuixos dels senyors Murrieta. El lot 521 corresponia a un àlbum que contenia 74 dibuixos, entre altres, de Joaquín Agrasot.¹¹⁹ I, uns pocs dies després, concretament, el 16 de maig de 1892, es va subhastar d'Agrasot un dibuix a l'aquarel·la emmarcat que representava una *Italian Woman in Church*.¹²⁰ Encara que no sempre van ser raons econòmiques les que van moure l'esperit d'aquest col·leccionista, com testimonia, per exemple,

Spanish Tailor.¹¹⁵ Y, todavía en 1895 se subastaron en Nueva York, el 29 de noviembre en Fifth Avenue Auction Rooms, entre otras la obra de Agrasot *A Holiday in Valencia*, de 19 x 30,5 cms., firmada en el ángulo inferior izquierdo, y adquirida por 10.000 francos en el Salón de París de 1881.¹¹⁶ Incluso, un año antes, en 1894, cuando tuvo lugar la subasta de 700 pinturas en las Haseltine Galleries de Filadelfia los días del 21 al 31 de marzo, de Joaquín Agrasot se subastó la obra *His Own Tailor*.¹¹⁷

Con todo, no fueron los Estados Unidos ni Nueva York o Filadelfia los únicos lugares que se interesaron y comercializaron la obra de Joaquín Agrasot. El segundo mercado internacional que más destacó por la venta de obras de Agrasot fue Londres. Allí había nacido en 1832 Mariano Murrieta del Campo, procedente de una acaudalada familia de origen español. Fue propietario de distintas parcelas, edificios y caseríos en Barakaldo, lo que, sin duda, le proporcionó una notable fortuna que le permitió invertir en obras de arte. Parte de esa colección fue puesta a la venta por la casa de subastas Christie's en Londres el 13 de marzo de 1875. Entre ellas figuró la obra de Agrasot titulada *The Connoisseurs*, que fue vendida por 121 libras.¹¹⁸ Algunos años después Christie, Manson & Woods subastó en el 8 de King Street de Londres el 2 de mayo de 1892, la colección de acuarelas y dibujos de los señores Murrieta. El lote 521 correspondía a un Álbum que contenía 74 dibujos, entre otros, de Joaquín Agrasot.¹¹⁹ Y, unos días después, concretamente, el 16 de mayo de 1892, se subastó de Agrasot un dibujo a la acuarela enmarcado que representaba a una *Italian Woman in Church*.¹²⁰ Aunque no siempre fueron razones económicas las que movieron el espíritu de este coleccionista, como testimonia, por ejemplo, el hecho de que Mariano Mu-

115 *Catalogue of an extraordinary collection of modern oil paintings by some of the greatest modern artists*, Nova York, 1890, núm. 154, p. 32.

116 *Catalog of a most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American artists*, Nova York, 1895, núm. 53, s/p.

117 8 (1/8) x 12 (7/8). Vegeu *Catalogue of over seven hundred paintings, forming the present valuable stock of the Haseltine Galleries*, Filadèlfia, 1894, núm. 85, p. 35.

118 Vegeu *The academy. A weekly review of literature, science, and art*, January-June, Londres, 1875, 13 de març, p. 278.

119 *Catalogue of the first portion of the valuable collection of modern pictures and water-colour drawings, lately the property of Messrs. Murrieta*, Londres, 1892, p. 54.

120 *Catalogue of the second portion of the valuable collection of ancient & modern pictures and water-colour drawings, lately the property of Messrs. Murrieta*, Londres, 1892, núm. 283, p. 33.

115 *Catalogue of an extraordinary collection of modern oil paintings by some of the greatest modern artists*, Nueva York, 1890, núm. 154, p. 32.

116 *Catalog of a most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American artists*, Nueva York, 1895, núm. 53, s/p.

117 8 (1/8) x 12 (7/8). Véase *Catalogue of over seven hundred paintings, forming the present valuable stock of the Haseltine Galleries*, Filadelfia, 1894, núm. 85, p. 35.

118 Véase *The academy. A weekly review of literature, science, and art*, January-June, Londres, 1875, 13 de marzo, p. 278.

119 *Catalogue of the first portion of the valuable collection of modern pictures and water-colour drawings, lately the property of Messrs. Murrieta*, Londres, 1892, p. 54.

120 *Catalogue of the second portion of the valuable collection of ancient & modern pictures and water-colour drawings, lately the property of Messrs. Murrieta*, Londres, 1892, núm. 283, p. 33.

el fet que Mariano Murrieta donara al British Museum de Londres abans de la seua defunció el 1906, un dibuix d'Alfred Stevens datat el 1855.

El conegut marxant francès Adolphe Goupil va obrir el 1875 a Londres amb la firma Goupil and Co. una galeria de pintura al 25 de Bedford Street, Strand. Com ja hem assenyalat més amunt, el marxant francès va comercialitzar, entre altres artistes espanyols, l'obra del valencià Joaquín Agrasot. En aquesta galeria es va exhibir el 12 de juny de 1875 l'obra de Joaquín Agrasot *The Clever Dogs*, una interessant pintura en què apareixien uns gossos en un edifici morisc espanyol, possiblement un dels patis de l'Alhambra de Granada, una imatge que va ser qualificada com a "sorprenentment intel·ligent",¹²¹ i en la qual, a més, apareixia un nodrit grup de dames i cavallers gaudint de l'escena.¹²²

D'altra banda, ja per aquestes dates era freqüent veure com algunes obres d'art eren posades en circulació en el mercat de manera assídua. En aquest sentit, hem vist que el 1881 es va subhastar per 675 dòlars a Nova York l'obra de Joaquín Agrasot que representava *L'atelier de Fortuny* i que havia format part de la col·lecció Stebbins. Perquè, set anys després, el 1888, aquest mateix llenç va ser de nou venut per Bolckow a Londres, però en aquesta ocasió va aconseguir el preu de 3.375 francs.¹²³

Un altre dels col·leccionistes anglesos que va posar en venda el 1892 la seua col·lecció de pintura moderna va ser Arthur C. Burnand. El 26 de març de 1892 es va subhastar a Christie, Manson & Woods de Londres. Entre les obres que van eixir a la venda es va presentar una *Courtyard of a Spanish Posada* del pintor Joaquín Agrasot.¹²⁴ I, uns quants anys després, encara continuaven apareixent en el mercat anglès obres d'Agrasot, com ho demostren els llenços que representaven *A Spanish Lady* i *A man with a drum* que van ser posats a la venda el 12 de juny de 1899 per la casa de subhastes Christie, Manson & Woods.¹²⁵

rieta donase al British Museum de Londres antes de su fallecimiento en 1906, un dibujo de Alfred Stevens datado en 1855.

El conocido marchante francés Adolphe Goupil abrió en 1875 en Londres con la firma Goupil and Co. una galería de pintura en el 25 de Bedford Street, Strand. Como ya hemos señalado anteriormente, el marchante francés comercializó, entre otros artistas españoles, la obra del valenciano Joaquín Agrasot. En dicha galería se exhibió el 12 de junio de 1875 la obra de Joaquín Agrasot *The Clever Dogs*, una interesante pintura en la que aparecían unos perros en un edificio morisco español, posiblemente uno de los patios de la Alhambra de Granada, una imagen que fue calificada como "sorprendentemente inteligente"¹²¹, y en la que, además, aparecía un nutrido grupo de damas y caballeros disfrutando de la escena.¹²²

Por otra parte, ya por estas fechas era frecuente ver como algunas obras de arte eran puestas en circulación en el mercado de forma asidua. En este sentido, hemos visto que en 1881 se subastó por 675 dólares en Nueva York la obra de Joaquín Agrasot que representaba *L'atelier de Fortuny* y que había formado parte de la colección Stebbins. Pues, siete años después, en 1888, este mismo lienzo fue de nuevo vendido por Bolckow en Londres, pero en esta ocasión alcanzó el precio de 3.375 francos.¹²³

Otro de los coleccionistas ingleses que puso en venta en 1892 su colección de pintura modernas fue Arthur C. Burnand. El 26 de marzo de 1892 se subastó en Christie, Manson & Woods de Londres. Entre las obras que salieron a la venta se presentó una *Courtyard of a Spanish Posada* del pintor Joaquín Agrasot¹²⁴. Y, algunos años después, todavía continuaban apareciendo en el mercado inglés obras de Agrasot, como lo demuestran los lienzos que representaban *A Spanish Lady* y *A man, with a drum* que fueron puestos a la venta el 12 de junio de 1899 por la casa de subastas Christie, Manson & Woods.¹²⁵

121 *The academy. A weekly review of literature, science, and art*, January-June, Londres, 1875, 12 de juny, p. 617.

122 "The Goupil Gallery, Bedford Street", *The Art Journal*, Londres, 1875, p. 246.

123 Vegeu H. Mireur, *Dictionnaire dones ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant els XVIII^{me} & XIX^{me} siècles*, París, 1911, p. 8.

124 *Catalogue of the choice collection of modern pictures of Arthur C. Burnand*, Londres, 1892, núm. 77, p. 16.

125 *Catalogue of ancient & modern pictures, the property of a gentleman, ... pictures by old masters, formerly in the collection of the batega Coutness of Waldegrave, ... and pictures, the property of a lady and from numerous private collections and different sources*, Londres, 1899, núm. 4, p. 3.

121 *The academy. A weekly review of literature, science, and art*, January-June, Londres, 1875, 12 de junio, p. 617.

122 "The Goupil Gallery, Bedford Street", *The Art Journal*, Londres, 1875, p. 246.

123 Véase H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^{me} & XIX^{me} siècles*, París, 1911, p. 8.

124 *Catalogue of the choice collection of modern pictures of Arthur C. Burnand*, Londres, 1892, núm. 77, p. 16.

125 *Catalogue of ancient & modern pictures, the property of a gentleman, ... pictures by old masters, formerly in the collection of the late Coutness of Waldegrave, ... and pictures, the property of a lady and from numerous private collections and different sources*, Londres, 1899, núm. 4, p. 3.

D'altra banda, a París també es va comercialitzar obra d'Agrasot, però en menor escala que en el mercat anglosaxó. En algunes subhastes de l'Hôtel Drouot de París van aparèixer obres d'Agrasot com, per exemple, en la que es va celebrar els dies 20 i 21 de maig de 1881, quan els hereus de P. L. Éverard van subhastar quadres moderns i aquarel·les, entre les quals es trobava el quadre d'Agrasot *Le Rendez-vous*, de 20 x 14 cms.¹²⁶ O, fins i tot en una data tan tardana com 1910 quan es va vendre a París els dies 30 i 31 de març de 1910, l'obra *Quadrille espagnol*, per 400 francs.¹²⁷

A més dels Estats Units, Anglaterra o França, altres mercats es van interessar per l'obra d'Agrasot. Prova d'això va ser la comercialització, per exemple, de la seua obra a Holanda. El 1903 va tindre lloc el 25 de novembre a Amsterdam, a l'Hôtel de Brakke Grond, la subhasta de quadres, aquarel·les i dibuixos moderns de les col·leccions de René della Faille de Waerloos, Em. H.A. Insinger van Loon i Roosmale Nepveu. En aquella ocasió, de Joaquín Agrasot es va subhastar una aquarel·la que representava *Le toréador*, de 22,5 x 14 cms.¹²⁸

A vegades, l'obra d'Agrasot va passar a formar part de museus privats o públics, mitjançant el procés de donació. Així va ocórrer el 1913 quan la vídua de Grez va donar a l'estat belga l'aquarel·la d'Agrasot que representava *Espagnole à son balcon*, de 425 x 268 mm,¹²⁹ obra que formaria part de les col·leccions dels Musées Royaux des Beaux-Arts de Bèlgica. I, finalment, un cas singular en aquesta mirada cap a la presència, interès i venda d'obres de Joaquín Agrasot en el mercat internacional, va ser el de la Galeria d'Art de H.H. Maharaja Gaekwar of Baroda a l'Índia, actualment el Baroda State Museum and Picture Gallery, formada per Marion Harry Spielmann (1858-1948), que ja el 1920 posseïa l'obra d'Agrasot titulada *Two ladies feeding the ducks in the garden* (Fig. 16), una escena de jardí, "a la manera de Fortuny".¹³⁰

En conseqüència, doncs, la trajectòria del pintor oriolà Joaquín Agrasot i Juan va transcendir l'àmbit local i

Por otro lado, en París también se comercializó obra de Agrasot, pero, en menor escala que en el mercado anglosajón. En algunas subastas del Hôtel Drouot de París aparecieron obras de Agrasot, como, por ejemplo en la que se celebró los días 20 y 21 de mayo de 1881, cuando los herederos de P. L. Éverard subastaron cuadros modernos y acuarelas entre las que se encontraba el cuadro de Agrasot *Le Rendez-vous*, de 20 x 14 cms.¹²⁶. O, incluso en una fecha tan tardía como 1910 cuando se vendió en París los días 30 y 31 de marzo de 1910, la obra *Quadrille espagnol*, por 400 francos.¹²⁷

Además de Estados Unidos, Inglaterra o Francia, otros mercados se interesaron por la obra de Agrasot. Prueba de ello fue la comercialización, por ejemplo, de su obra en Holanda. En 1903 tuvo lugar el 25 de noviembre en Amsterdam, en el Hôtel de Brakke Grond, la subasta de cuadros, acuarelas y dibujos modernos de las colecciones de René della Faille de Waerloos, Me. H.A. Insinger van Loon y Roosmale Nepveu. En aquella ocasión, de Joaquín Agrasot se subastó una acuarela que representaba *Le toréador*, de 22,5 x 14 cms.¹²⁸

En ocasiones, la obra de Agrasot pasó a formar parte de museos privados o públicos, mediante el proceso de donación. Así ocurrió en 1913 cuando la viuda de Grez donó al estado belga la acuarela de Agrasot que representaba *Espagnole à son balcon*, de 425 x 268 mm,¹²⁹ obra que formaría parte de las colecciones de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica. Y, por último, un caso singular en esta mirada hacia la presencia, interès y venta de obras de Joaquín Agrasot en el mercado internacional, fue el de la Galería de Arte de H.H. Maharaja Gaekwar of Baroda en India, actualmente el Baroda State Museum and Picture Gallery, formada por Marion Harry Spielmann (1858-1948) que ya en 1920 poseía la obra de Agrasot titulada *Two ladies feeding the ducks in the garden* (Fig. 16), una escena de jardín, "a la manera de Fortuny".¹³⁰

En consecuencia, pues, la trayectoria del pintor oriolano Joaquín Agrasot y Juan trascendió el ámbito

126 *Catalogue dones tableaux modernes dépendant de la succession de M. P.L. Éverard*, París, 1881, núm. 2, p. 3.

127 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire dones peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous els temps et de tous els pays*, París, 1924, p. 47.

128 *Catalogue de tableaux aquarelles et dessins modernes : collections René della Faille de Waerloos, Em. H.A. Insinger van Loon, Roosmale Nepveu*, Amsterdam, 1903, núm. 151, p. 27.

129 *Inventaire des dessins et aquarelles : donnés à l'état belge parell Madame la douairière de Grez*, Brussel·les, 1913, s/p.

130 E. Rimbault, *The art gallery of H.H. Maharaja Gaekwar of Baroda, G.C.S.I.*, Londres, 1920, p. 31.

126 *Catalogue des tableaux modernes dépendant de la succession de M. P.L. Éverard*, París, 1881, núm. 2, p. 3.

127 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, 1924, p. 47.

128 *Catalogue de tableaux aquarelles et dessins modernes : collections René della Faille de Waerloos, Me. H.A. Insinger van Loon, Roosmale Nepveu*, Amsterdam, 1903, núm. 151, p. 27.

129 *Inventaire des dessins et aquarelles : donnés à l'état belge par Madame la douairière de Grez*, Bruselas, 1913, s/p.

130 E. Rimbault, *The art gallery of H.H. Maharaja Gaekwar of Baroda, G.C.S.I.*, Londres, 1920, p. 31.

va superar el nacional. La seua obra va adquirir una notable rellevància tant en les exposicions com en el mercat de l'art internacional. Aquest impuls feia necessària la revisió de la consideració de l'artista alacantí com a un mer representant del costumisme regionalista que, fins ara, havia sigut defensada per la major part de la historiografia artística. Possiblement, les dificultats per a accedir a informació sobre la seua projecció internacional, ha limitat la visió que s'ha donat sobre Agrasot. És cert que Joaquín Agrasot va cultivar el retrat, la pintura religiosa i va seguir el corrent del seu temps interessant-se per la representació d'Orient a través de les odaliscues o les construccions i els tipus àrabs, que va donar lloc al desenvolupament de la seua imaginació a través de composicions fantàstiques amb les quals es podia recrear una realitat paral·lela alegre i positiva enfront de la crisi moral, política i social que vivia Espanya a la fi del segle XIX i que tan bé va reflectir la generació del 98. Però és indubtable que la seua obra cal vincular-la a partir d'ara, a més, amb el triomf del corrent internacional, i situar-lo a l'altura d'artistes com Marià Fortuny, Joaquín Sorolla o Ignacio Zuloaga, com ja apuntava en 1902 l'*Encyclopaedia britannica*, que destacava per l'ús d'una tècnica preciosista i colorista i una temàtica costumista o pintura *de casacón* semblant a la imposada per Jean-Louis-Ernest Meissonier a França.

local y superó el nacional, adquiriendo una notable relevancia su obra tanto en las exposiciones como en el mercado del arte internacional. Este impulso hacía necesaria la revisión de la consideración del artista alicantino como un mero representante del costumbrismo regionalista que, hasta ahora, había sido defendida por la mayor parte de la historiografía artística. Posiblemente las dificultades para acceder a información sobre su proyección internacional, ha limitado la visión que se ha venido vertiendo sobre Agrasot. Es cierto que Joaquín Agrasot cultivó el retrato, la pintura religiosa y siguió la corriente de su tiempo interesándose por la representación de Oriente a través de las odaliscas o las construcciones y los tipos árabes, dando lugar al desarrollo de su imaginación a través de composiciones fantásticas con las que se podía recrear una realidad paralela alegre y positiva frente a la crisis moral, política y social que vivía España a finales del siglo XIX y que tan bien reflejó la generación del 98. Pero es indudable que su obra hay que vincularla a partir de ahora, además, con el triunfo de la corriente internacional, situándolo a la altura de artistas como Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla o Ignacio Zuloaga, como ya apuntaba en 1902 la *Encyclopaedia britannica*, destacando por el uso de una técnica preciosista y colorista y una temática costumbrista o pintura de casacón semejante a la impuesta por Jean-Louis-Ernest Meissonier en Francia.



Joaquín Agrasot

Manola, 1880

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 83 x 54 cm

Col. Diputación de Alicante. MUBAG



Joaquín Agrasot
S.T. (Paisaje con napolitanas), ca. 1870
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 85 x 45 cm
 Col. Pedrera Martínez, Orihuela



Joaquín Agrasot
Hilanderas de la provincia de León, 1882
 Oli sobre tela / Óleo sobre lienzo · 80 x 50 cm
 Col. Pedrera-Martínez, Orihuela



Joaquín Agrasot

Hilandería, 1893

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 94 x 63,5 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Huertano, c. 1872
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 34 x 25 cm
Museo de Bellas Artes, Murcia



Joaquín Agrasot
Gitano con asno, ca. 1876
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 43 x 26 cm
 Col. Pedrera-Martínez, Orihuela



Joaquín Agrasot
Majo con guitarra, ca. 1890-1900
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 78 x 34,5 cm
 Col. particular



Joaquín Agrasot
Valenciana con mantilla o Retrato de valenciana, ca. 1880
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 84 x 57 cm
 Museo Nacional de Cerámica "González Martí"



Joaquín Agrasot
Labradora valenciana, 1882
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 146 x 83 cm
 Banco Sabadell, Alicante



Joaquín Agrasot
Grupo de labradores, ca. 1890–1900
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 45,5 x 75 cm
 Col. Particular"



Joaquín Agrasot
Sobremesa valenciana, 1880-1890
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 42 x 78 cm
 Col. de Arte Banco Sabadell



Joaquín Agrasot
Teso o Feria de ganado, 1900
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 42 x 78 cm
 Col. de Arte Banco Sabadell



Joaquín Agrasot
Vista Feria de Valencia, ca. 1890
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 46 x 83,5 cm
 Col. particular



Joaquín Agrasot

La Feria, ca. 1880-1900

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 26,5 x 37 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot

A la fira [A la feria], 1898

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 38 x 62,05 cm

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2001



Joaquín Agrasot

Una fira - [Una feria], 1878

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 18 x 27,5 cm

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2001

Joaquín Agrasot

Dos huertanos bebiendo vino, 1880-1890

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 44,5 x 55,5 cm

Colección Banco Santander



Joaquín Agrasot

Cuidado no le despiertes o El primer hijo, s.f.

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 29 x 39 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Florista valenciana, 1890–1910

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 31 x 55 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot

Pastora con rebaño, ca. 1870

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 28 x 22 cm

Col. Diputación de Alicante. MUBAG



José Benlliure Gil
Procesión, ca. 1900–1910
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla ·
 Col. particular



Joaquín Agrasot
Salida de una procesión de la catedral de León, 1882
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 17,5 x 26,5 cm
 Col. Particular



Joaquín Agrasot
El bautizo, ca.1892
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 51 x 90 cm
 Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Boda, 1911
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 75 x 127 cm
 Col. Particular



Joaquín Agrasot
Escena valenciana, ca. 1910
 Dibuix | Dibujo · 21 x 29 cm
 Col. J. M. Penalva



Joaquín Agrasot
Pareja conversando, ca. 1875
 Aguada sobre pape | Aguada sobre papel · 18 x 20,5 cm
 Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

sde processó [*Pasos de procesión*], ca. 1900

Llapis conté i aquarel·la sobre pape | Lápiz conté y acuarela sobre papel · 23,2 x 23,4 cm

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021



Joaquín Agrasot
 Llibre Goupil amb fotografies | Libro Goupil con fotografías
 Col. Jaume Penalva

La memòria viscuda: l'art
de Joaquín Agrasot com
expressió de la vida íntima

La memoria vivida: el arte
de Joaquín Agrasot como
expresión de la vida íntima

*Time present and time past/ Are both perhaps present
in time future/And time future contained in time past./If
all time is eternally present/All time is un redeemable./
What might have been is an abstraction/Remaining a
perpetual possibility/ Only in a world of speculation./
What might have been and what has been/ Point to one
end in the memory/Down the passage which we did
not take.*

T. S. Elliot, *Cuatro Cuartetos*
Cátedra, Madrid, 1990, pàgs. 82-83

*Time present and time past/ Are both perhaps present
in time future/And time future contained in time past./If
all time is eternally present/All time is un redeemable./
What might have been is an abstraction/Remaining a
perpetual possibility/ Only in a world of speculation./
What might have been and what has been/ Point to one
end in the memory/Down the passage which we did
not take.*

T. S. Elliot, *Cuatro Cuartetos*
Cátedra, Madrid, 1990, pp. 82-83

La mirada de la història de l'art sobre el nostre passat artístic i cultural ha d'anar de la mà d'un procés de reflexió sobre com narrem i quines qüestions més enllà del mateix objecte artístic hem d'indagar per a no deixar-nos portar per l'exigència del present i la seua manera ràpida, seqüencial i no reflexiva d'observar les imatges, la qual cosa, amb freqüència, exclou la història. En el seu llibre *El fin de la modernidad*, Gianni Vattimo plantejava una "deshistorització de l'experiència", que eludeix la capacitat de la memòria per establir llaços més comprensibles amb l'estètica i els processos creatius sovint difícilment deslligables dels processos de l'emotivitat vital. Efectivament, la memòria no és resultat d'un passat consignat a una manera d'entendre i de consignar una única i definitiva narrativa històrica, sinó que és, més aviat, el resultat d'una temporalitat oberta a múltiples reescriptures del passat¹. La inèrcia de l'acadèmia i la seua aposta per les veritats transhistòriques, per la dictadura dels estils o, fins i tot, per una reduccionista història social regida per un concepte de la causalitat produïda per un efecte, va portar un grup d'historiadors de l'art, entre ells Michael Ann Holly, Keith Moxey, Mieke Bal i Norman Bryson, a renovar la disciplina i obrir-se a noves preguntes, als contextos socials i polítics en què l'art era creat i percebut com a pràctiques i objectes de representació carregats de significat i en què els estudis visuals prenen una rellevància significativa². En aquest procés de remirar, en els últims anys l'etiqueta de la "història cultural" ha sigut emprada de manera constant, especialment a partir de les últimes dècades, com un concepte elàs-

La mirada de la historia del arte sobre nuestro pasado artístico y cultural debe ir de la mano de un proceso de reflexión sobre cómo narramos y qué cuestiones más allá del propio objeto artístico debemos indagar para no dejarnos llevar por la exigencia del presente y su manera rápida, secuencial y no reflexiva de observar las imágenes, lo que con frecuencia excluye la historia. En su libro *El fin de la modernidad*, Gianni Vattimo planteaba una "deshistorización de la experiencia", que elude la capacidad de la memoria por establecer lazos más comprensibles con la estética y los procesos creativos a menudos difícilmente desligables de los procesos de la emotividad vital. Efectivamente, la memoria no es resultado de un pasado vinculado a una forma de entender y de consignar una única y definitiva narrativa histórica, sino que es más bien el resultado de una temporalidad abierta a múltiples reescripciones del pasado¹. La inercia de la academia y su apuesta por las verdades transhistóricas, por la dictadura de los estilos o incluso por una reduccionista historia social regida por un concepto de la causalidad producida por un efecto, llevó a un grupo de historiadores del arte, entre ellos Michael Ann Holly, Keith Moxey, Mieke Bal y Norman Bryson a renovar la disciplina y abrirse a nuevas preguntas, a los contextos sociales y políticos en los que el arte era creado y percibido como prácticas y objetos de representación cargados de significado y en el que los estudios visuales tomaban una significativa relevancia². En este proceso de remirar, en los últimos años la etiqueta de la "historia cultural" ha sido empleada de manera constante, especialmente a partir de las últimas décadas, como un concepto elástico capaz

1 CORTÉS, 2001, pàg. 35.

2 BRYSON, 1994; BRYSON-BAL, 1991, pàgs. 174-208.

1 CORTÉS, 2001, p. 35.

2 BRYSON, 1994; BRYSON-BAL, 1991, pp. 174-208.

tic capaç d'adaptarse a qualsevol nou tema dins de l'àmbit de l'anàlisi del cultural³.

En el nostre món divers, canviant, accelerat, hedonista, individualista mutable i mudable, la cultura sembla tindre la clau a través de la qual interpretar i donar sentit a les noves maneres de percebre i fer comprensible el passat. En aquest sentit, la cultura és una gran matrioixca que ens permet l'anàlisi múltiple de qüestions com ara valors, hàbits i costums, béns artístics, procediments tècnics i de la vida quotidiana. En definitiva, la dimensió de la memòria i de la història cultural ens planteja l'acostament a l'individu, però també a la manera a través de la qual les persones i les col·lectivitats estableixen experiències comunes que formen part d'un imaginari col·lectiu⁴. No obstant això, aquesta qüestió de la revitalització de la cultura no està exempta de l'enfocament social que erudits, com Roger Chartier, han defensat de manera constant a través dels seus escrits⁵. Davant de les propostes de Peter Burke, Robert Darnton, Natalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg, etc., Chartier no eludeix la història cultural que s'ocupa de les pràctiques i de les representacions, en les quals l'art i la ciència ocupen un binomi determinant⁶. D'altra banda, les aportacions de Lynn Hunt⁷, la proposta de la qual d'una *new cultural* constituïa ja des de final dels anys huitanta un canvi important, sobre les relacions de poder i la dona i el paper de les representacions visuals com a elements que prefiguren l'imaginari col·lectiu, van iniciar una nova manera d'aproximar-se a la història cultural des de la perspectiva de gènere. En definitiva, aquest nou enfocament plantejava, en realitat, no una unitat d'enfocament, sinó un espai d'intercanvis i reflexions, allunyat dels reduccionismes històrics⁸.

En certa manera, Chartier advocava per un canvi essencial que implicava dislocar el subjecte, això és passar de la història social de la cultura a una història cultural social. Es tractava d'un anhel per entendre el paper de l'historiador a l'hora d'interpretar els fets i els processos culturals, en gran manera inspirat en *L'invention du quotidien* (1980) de Michel Certeau. Aquest canvi suposava partir dels objectes, de les representacions i dels artefactes culturals com a elements semiòfors, és a dir, carregats de significats

de adaptarse a cualquier nuevo tema dentro del ámbito del análisis de lo cultural³.

En nuestro mundo diverso, cambiante, acelerado, hedonista, individualista mutable y mudable, la cultura parece tener la clave a través de la que interpretar y dar sentido a los nuevos modos de percibir y hacer comprensible el pasado. En este sentido, la cultura es una gran *matrioska* que nos permite el análisis múltiple de cuestiones como valores, hábitos y costumbres, bienes artísticos, procedimientos técnicos y de la vida cotidiana. En definitiva, la dimensión de la memoria y de la historia cultural nos plantea el acercamiento al individuo, pero también al modo a través del que las personas y las colectividades establecen experiencias comunes que forman parte de un imaginario colectivo⁴. No obstante, esta cuestión de la revitalización de lo cultural no está exenta del enfoque social que eruditos, como Roger Chartier, han defendido de manera constante a través de sus escritos⁵. Ante las propuestas de Peter Burke, Robert Darnton, Natalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg, etc., Chartier no elude la historia cultural que se ocupa de las prácticas y de las representaciones, en las que el arte y la ciencia ocupan un binomio determinante⁶. Por otro lado, las aportaciones de Lynn Hunt⁷, cuya propuesta de una *New Cultural* constituía ya desde finales de los años ochenta un cambio importante, sobre las relaciones de poder y mujer y el papel de las representaciones visuales como elementos que prefiguran el imaginario colectivo, iniciaron una nueva manera de aproximarse a la historia cultural desde la perspectiva de género. En definitiva, este nuevo enfoque planteaba, en realidad, no una unidad de enfoque, sino un espacio de intercambios y reflexiones, alejado de los reduccionismos históricos⁸.

En cierta manera, Chartier abogaba por un cambio esencial que pasaba por dislocar el sujeto, esto es pasar de la historia social de la cultura a una historia cultural de lo social. Se trataba de un anhelo por entender el papel del historiador a la hora de interpretar los hechos y los procesos culturales, en gran medida inspirado en *L'invention du quotidien* (1980) de Michel Certeau. Este cambio suponía partir de los objetos, de las representaciones y de los artefactos culturales como elementos semióforos, es decir, cargados de significados y de códigos –en este caso, visuales–

3 ORY, 2004; POIRRIER, 2004; MARTIN, VENAYRE, 2005. PELLISTRANDI, SIRINELLI, 2008.

4 SERNA, PONS, 2012, pàgs. 8-9.

5 POIRRIER, 2007, pàgs. 49-59.

6 GASKELL, 1993; CARRILLO, 1998, pàgs. 15-29; ROSE, 2007.

7 HUNT, 1991.

8 CHARTIER, 2002, pàgs. 192-202.

3 ORY, 2004; POIRRIER, 2004; MARTIN, VENAYRE, 2005. PELLISTRANDI, SIRINELLI, 2008.

4 SERNA, PONS, 2012, pp. 8-9.

5 POIRRIER, 2007, pp. 49-59.

6 GASKELL, 1993; CARRILLO, 1998, pp.15-29; ROSE, 2007.

7 HUNT, 1991.

8 CHARTIER, 2002, pp. 192-202.

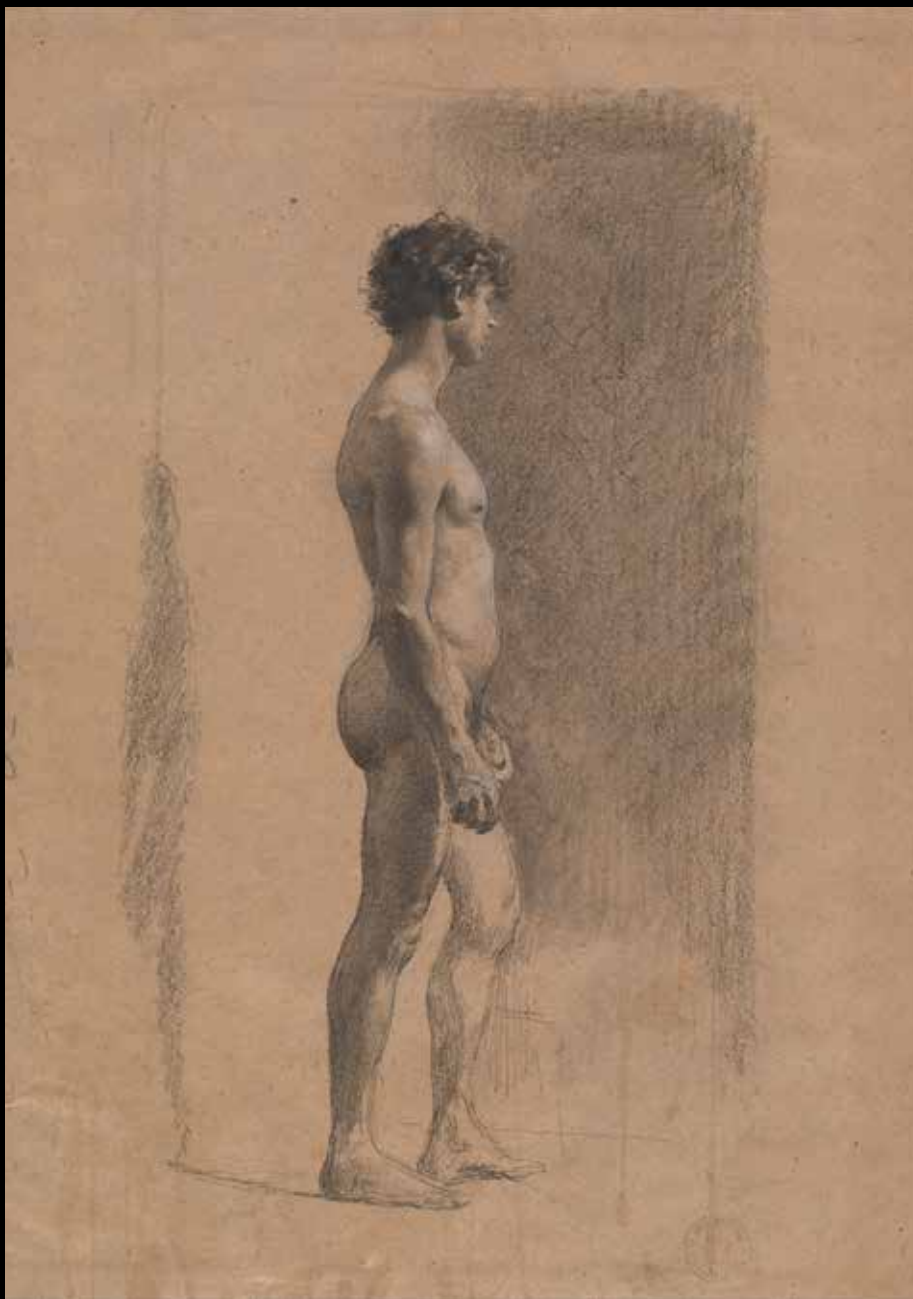


Fig. 1 Mariano Fortuny. *Academia. Desnudo masculino de perfil.* Siglo XIX. Clarió, llapis sobre paper marró
| Clarión, lápiz sobre papel marrón, 410 x 280 mm. Museo del Prado [D005288].



Fig. 2 José Benlliure. *El carnaval de Roma*, 1881. ©Colección Carmen Thyssen en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga.



Fig. 3 Joaquín Agrasot. *Fiesta de los artistas en Roma*. «La Ilustración de Madrid», 1872.



Fig. 4 Joaquín Agrasot. *Fontana en el palacio de Julio III*, 1866. En comercio.

i de codis –en aquest cas, visuals– que ens traslladen a una major comprensió de les “estratègies simbòliques” i, per tant, ens introdueixen en qüestions socials d’ampli calat⁹. Un acostament als objectes de representació que implica establir nexes més profunds amb les anàlisis pròpies de la microhistòria o, per dir-ho d’una altra manera, dels elements de la quotidianitat, a la qual cosa Alain Corbin va sumar en les seues obres una nova mirada cap a les sensibilitats i els imaginaris socials¹⁰.

La representació de la quotidianitat en Joaquín Agrasot

Moltes de les obres de Joaquín Agrasot ens parlen d’una dimensió personal, més íntima, a través de la qual ens permet eludir la supressió d’una memòria existencial, en què el relat s’estableix a través de la mirada de l’artista i de la representació. Aquestes obres, potser de les menys conegudes, de la producció del pintor oriolà són també un instrument d’anàlisi social. No sols a través d’aquestes compremem la fisonomia del retratat o retratada, sinó que són evocacions d’una manera de vida, però, al mateix temps, també són llocs plausibles a través dels quals contemplar les formes de relació entre els artistes i les seues relacions personals, així com sobre els llocs propis de la sociabilitat i dels espais en els quals aquestes es propiciaven¹¹.

Sense centrar-nos en els múltiples autoretrats que el pintor va realitzar d’ell mateix al llarg de la seua existència, obres que ofereixen, sens dubte, un interessant perfil psicològic del nostre artista, les obres que ens interessa analitzar estan més enfocades a les qüestions que sorgeixen de l’anàlisi de les representacions de la seua vida més íntima i associada al seu cercle familiar més estret. Obres que no pertanyien a una producció per a ser admirada, exhibida i mostrada en exposicions nacionals o internacionals, sinó per a ser contemplades en l’espai de la llar i destinades a la família. Unes altres ens plantegen qüestions associades a la recepció de l’obra d’art i l’espai de

que nos trasladan a una mayor comprensión de las “estrategias simbólicas” y por tanto nos introducen en cuestiones sociales de amplio calado⁹. Un acercamiento a los objetos de representación que pasa por establecer nexos más profundos con los análisis propios de la microhistoria, o por decirlo de otra manera, de los elementos de la cotidianeidad, a lo que Alain Corbin sumó en sus obras una nueva mirada hacia las sensibilidades y los imaginarios sociales¹⁰.

La representación de la cotidianeidad en Joaquín Agrasot

Muchas de las obras de Joaquín Agrasot nos hablan de una dimensión personal, más íntima, a través de la que nos permite eludir la supresión de una memoria existencial, en la que el relato se establece a través de la mirada del artista y de la representación. Estas obras, quizá de las menos conocidas, de la producción del pintor oriolano son también un instrumento de análisis social. No solo a través de ellas comprendemos la fisonomía del retratado o retratada, sino que son evocaciones de un modo de vida, pero, al mismo tiempo, también son lugares plausibles a través de los que contemplar las formas de relación entre los artistas y sus relaciones personales, así como sobre los lugares propios de la sociabilidad y de los espacios en los que estas se propiciaban¹¹.

Sin centrarnos en los múltiples autorretratos que el pintor realizó de sí mismo a lo largo de su existencia, obras que ofrecen, sin duda, un interesante perfil psicológico de nuestro artista, las obras que nos interesa analizar están más enfocadas a las cuestiones que surgen del análisis de las representaciones de su vida más íntima y asociada a su círculo familiar más estrecho. Obras que no pertenecían a una producción para ser admirada, exhibida y mostrada en exposiciones nacionales o internacionales, sino para ser contempladas en el espacio del hogar y destinadas a la familia. Otras nos plantean cuestiones asociadas a la recepción de la obra de arte y el espacio de las re-

9 POIRRIER, 2012, pàg. 49.

10 GERSON, 2004; CHAPMAN QUEVEDO, 2014, pàgs. 1-37.

11 PARADEISE, 1980.

9 POIRRIER, 2012, p. 49.

10 GERSON, 2004; CHAPMAN QUEVEDO, 2014, pp. 1-37.

11 PARADEISE, 1980.

les relacions artístiques, entre col·legues, amics i la pulsio del mercat de l'art.

No obstant això, convé detindre's un moment en els autorretrats d'Agrasot, presents en l'exposició, tan sols una xicoteta mostra dels nombrosos retrats que el pintor es va dedicar al llarg de la seua vida i que són un testimoni de l'avanç vital, però també una mostra de la consideració social de l'artista. En l'autoretrat més primerenc (ca. 1880, Museu de Belles Arts de València) Agrasot es mostra de perfil, amb el rostre lleugerament voltejat cap a l'espectador. Davant d'un fons neutre, l'atenció es posa en el rostre de l'artista i la formulació artística no dista massa dels que va realitzar dels seus companys Muñoz Degrain i Francisco Domingo en 1867, raó per la qual potser caldria avançar la data de realització. D'aquesta època deu ser també el retrat d'Agrasot del Museu Nacional de Catalunya, atribuït a Agrasot mateix i datat cap a 1885, en què es mostra el pintor orgullós i conscient del seu èxit artístic. De naturalesa més familiar són els últims autorretrats que va realitzar ja en la maduresa de la seua carrera i que obeeixen una esfera més íntima. En el seu *Autorretrato* (1910, col·lecció familiar Agrasot, Màlaga), el port és més familiar i, com indica la dedicatòria "per al meu fill", estava destinat al record personal en aquesta ocasió realitzat per al seu fill Ricardo Agrasot.

Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) va ser un dels artistes valencians més significatius del seu temps, amb un caràcter cosmopolita i una projecció en la pintura valenciana, que, potser, no han sigut posats en relleu com mereixia la trajectòria del pintor oriolà. Les característiques de la seua pintura revelen una personalitat polièdrica, oberta a noves maneres de fer i a l'experimentació, cosa que allunya la seua imatge de l'encotillament al qual l'ha sotmés la seua etiqueta de pintor de costums valencians. Al llarg de la seua carrera va cultivar un ampli ventall de tècniques –dibuix, aquarel·la, oli, etc.– amb un domini magistral, la qual cosa el va permetre, a més, diversificar la seua obra. Els seus inicis com a artista, especialment, comencen a despuntar amb els seus viatges i estades a ciutats com Roma i París, on va coincidir amb Fortuny. En aquests dos grans centres de l'art europeu va aconseguir un reconeixement a través del mercat artístic, així com la seua projecció nacional i internacional es consolidaria a partir dels seus èxits en les exposicions regionals, nacionals i internacionals. D'altra banda, junt amb Fortuny¹² recorreria ciutats com Granada o Portici a Nàpols, i més tard el seu viatge a Venècia i el seu definitiu afincament a la ciutat

laciones artísticas, entre colegas, amigos y la pulsión del mercado del arte.

No obstante, conviene detenerse un momento en los autorretratos de Agrasot, presentes en la exposición, tan solo una pequeña muestra de los numerosos retratos que el pintor se dedicó a lo largo de su vida y que son testimonio del avance vital, pero también muestra de la consideración social del artista. En el autorretrato más temprano (ca. 1880, Museo de Bellas Artes de Valencia), Agrasot se muestra de perfil, con el rostro ligeramente volteado hacia el espectador. Ante un fondo neutro, la atención se pone en el rostro del artista y la formulación artística no dista demasiado de los que realizó de sus compañeros Muñoz Degrain y Francisco Domingo en 1867, razón por lo que quizás habría que adelantar la fecha de realización. De esta época debe ser también el retrato de Agrasot del Museo Nacional de Catalunya, atribuido al propio Agrasot y datado hacia 1885, en el que se muestra al pintor orgulloso y consciente de su éxito artístico. De naturaleza más familiar son los últimos autorretratos que realizó ya en la madurez de su carrera y que obedecen a una esfera más íntima. En su *Autorretrato* (1910, Colección familiar Agrasot, Málaga), el porte es más familiar y, como indica la dedicatoria "para mi hijo", estaba destinado al recuerdo personal en esta ocasión realizado para su hijo Ricardo Agrasot.

Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) fue uno de los artistas valencianos más significativos de su tiempo, con un carácter cosmopolita y una proyección en la pintura valenciana, que, quizá, no han sido puestos de relieve como merecía la trayectoria del pintor oriolano. Las características de su pintura desvelan una personalidad poliédrica, abierta a nuevas maneras de hacer y a la experimentación, algo que aleja su imagen del encorsetamiento al que lo ha sometido su etiqueta de pintor de costumbres valencianas. A lo largo de su carrera cultivó un amplio abanico de técnicas –dibujo, acuarela, óleo, etc.– con un dominio magistral, lo que le permitió, además diversificar su obra. Sus inicios como artista, especialmente, comienzan a despuntar con sus viajes y estancias a ciudades como Roma y París, en donde coincidió con Fortuny. En estos dos grandes centros del arte europeo consiguió un reconocimiento a través del mercado artístico, así como su proyección nacional e internacional se consolidaría a partir de sus éxitos en las exposiciones regionales, nacionales e internacionales. Por otro lado, junto a Fortuny¹² recorrería ciudades como Granada o Portici en Nápoles, y más tarde su viaje a Venecia y su definitivo afincamiento en la ciudad de Valencia, tras

12 REYERO, 2017.

12 REYERO, 2017.



Fig. 5 Mariano Fortuny. *La odalisca*, 1861 (Roma). Museu Nacional d'Art de Catalunya (010691-000).



Fig. 6 Mariano Fortuny. *Mujer desnuda*, ca. 1859. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (D-2482).

de València, després de la mort de Fortuny en 1874, acabaria per desenvolupar el seu vessant més local, encara que no és exempta d'un domini artístic en què els coneixements adquirits són aplicats, així com un esperit obert a les innovacions.

L'estada a Roma d'Agrasot va ser, sens dubte, la fita fonamental en la seua carrera artística. Entorn del pintor català Marià Fortuny¹³ es va consolidar una colònia d'artistes, anomenada la "colònia de Roma". Encara que aquests artistes anaven i venien, havien triat Roma com el lloc d'estada predilecte, i allí es reunien Fortuny, Agrasot, Antonio Canova Estorach, José Tapiró, Ramon Tusquets, i molts altres que hi van anar arribant atrets per aquesta joventut artística preocupada per la renovació de l'art i l'experimentació de nous temes i paisatges en una contínua exploració de llocs i de contactes amb artistes de la seua generació. Des d'un inici, el príncep Odescalchi va acollir amb entusiasme aquest grup i amb això va afavorir, a més, l'obertura als mercats internacionals de la pintura italiana, especialment a través del contacte amb el principal marxant del moment Adolphe Goupil. L'efervescència de la ciutat, amb els seus cafés com el Café del Greco a la plaça Condotti, o les reunions d'artistes i escriptors als voltants de la plaça del Popolo, degué constituir un autèntic revulsiu per a Agrasot quan hi va arribar en 1861. Roma no sols era una meca per als artistes per la seua tradició artística i la longeva història que la convertia, per si mateixa, en una ciutat fascinant, sinó que era el lloc on tota una generació d'artistes espanyols recentment instaurats havia conformat un dinàmic grup efervescent, entre els quals destacava Eduardo Rosales (1836-1873), que, junt amb Fortuny, encapçalava la renovació artística de la pintura espanyola. Allí, Agrasot entraria en contacte, a més, amb Bernat Ferrándiz i Badenes, company seu en l'Acadèmia de Sant Carles, i qui el va introduir en la vida artística de la ciutat. Allí va coincidir amb Vicente Palmaroli, Jeroni Suñol, Casado del Alisal, Dióscoro Puebla, Luis Álvarez o Alejo Vera. Però, serà especialment l'amistat amb Marià Fortuny la més decisiva en la seua trajectòria, junt amb qui compartiria hostalatge, a més del gironí Tomàs Moragas, en el segon pis del número vint-i-cinc de la via Dei Genovesi. Igualment, fonamentals van ser els contactes amb els pintors del sud d'Itàlia, especialment Nàpols. En 1863, a la tornada a Itàlia, després de la seua estada al Marroc, Fortuny havia entrat en contacte amb les obres de Domenico Morelli (1823-1901) i de Filippo Palizzi (1818-1899), que suposaven un acostament audaç a la tendència realista i al natural. Aquesta nova manera

la muerte de Fortuny en 1874, acabaría por desarrollar su vertiente más local, aunque no exenta de un dominio artístico en el que sus conocimientos adquiridos son aplicados, así como un espíritu abierto a las innovaciones.

La estancia en Roma de Agrasot fue sin duda el hito fundamental en su carrera artística. En torno al pintor catalán Mariano Fortuny¹³ se consolidó una colonia de artistas, llamada la "colonia de Roma". Aunque estos artistas iban y venían, habían elegido Roma como el lugar de estancia predilecto, y allí se reunían Fortuny, Agrasot, Antonio Canova Estorach, José Tapiró, Ramón Tusquets, y muchos otros que fueron llegando atraídos por esta juventud artística preocupada por la renovación del arte y la experimentación de nuevos temas y paisajes en una continua exploración de lugares y de contactos con artistas de su generación. Desde un inicio, el príncipe Odescalchi acogió con entusiasmo a este grupo y con ello favoreció, además, la apertura a los mercados internacionales de la pintura italiana, especialmente a través del contacto con el principal marchante del momento Adolphe Goupil. La efervescencia de la ciudad, con sus cafés como el Café del Greco en la plaza Condotti, o las reuniones de artistas y escritores en los alrededores de la plaza del Popolo, debió constituir un auténtico revulsivo para Agrasot a su llegada en 1861. Roma no solo era una meca para los artistas por su tradición artística y por su longeva historia que la convertía de por sí en una ciudad fascinante, sino que era el lugar en el que toda una generación de artistas españoles recién instaurados había conformado un dinámico grupo efervescente, entre los que destacaba Eduardo Rosales (1836-1873), quien junto a Fortuny, encabezaría la renovación artística de la pintura española. Allí, Agrasot entraría en contacto, además, con Bernardo Ferrándiz Badenes, compañero suyo en la Academia de San Carlos, y quien le introdujo en la vida artística de la ciudad. Allí, coincidió con Vicente Palmaroli, Jerónimo Suñol, Casado del Alisal, Dióscoro de la Puebla, Luis Álvarez o Alejo Vera. Pero, será especialmente su amistad con Mariano Fortuny la más decisiva en su trayectoria, junto al que compartiría hospedaje, además de con el gerundense Tomás Moragas, en el segundo piso del número veinticinco de la Vía Dei Genovesi. Igualmente, fundamentales fueron los contactos con los pintores del Sur de Italia, especialmente Nápoles. En 1863, a su regreso a Italia, tras su estancia en Marruecos, Fortuny había entrado en contacto con las obras de Domenico Morelli (1823-1901) y de Filippo Pallizzi (1818-1899), que suponían un acercamiento audaz a la tendencia

13 DAVILLIER, 1874, pàg. 138.

13 DAVILLIER, 1874, p. 138.

d'entendre l'art s'havia consolidat en la Primera Exposició Nacional Italiana, celebrada a Florència en 1861. D'aquesta amistat és molt el que s'ha narrat entorn del contacte estret que els dos pintors van mantindre durant la seua etapa italiana, inclòs l'escàndol produït per les crítiques feroços que consideraven que en alguna de les obres d'Agrasot, com la *Lavandera de la Scarpa*, havia intervingut el pintor català, qüestió que Fortuny mateix desmenteix amargament en les seues cartes. No obstant això, la relació entre els pintors degué ser més equitativa del que la historiografia ha mantingut. Mostra d'això és una xicoteta anotació al llapis sobre paper en el qual Fortuny realitza diversos croquis d'*Estudios de Agrasot* (col·l. particular), entre els quals es distingeixen diverses figures d'ancianes i diversos estudis d'homes tocant la guitarra, possiblement realitzats durant l'estada que els dos van compartir a Granada.

A aquesta plèiade d'artistes es va sumar el coneixement d'artistes italians com Attilio Simonetti (1843-1925) que acudia també a l'Acadèmia Gigi, centre fonamental per a l'estudi del natural. En aquest estudi, per uns pocs francs, els artistes podien comptar amb dues hores de model nu al dia i perfeccionar la tècnica del dibuix, com mostren les seues acadèmies o models, molt semblants a les que Fortuny va realitzar en aqueix mateix context. El seu *Desnudo* (Museu Nacional de Ceràmica i Arts Suntuàries González Martí, realitzat a Roma, en 1866, segons la inscripció), que correspon a un de tants nus realitzats en l'Acadèmia Gigi a la via Margutta, és un dibuix al carbonet en el qual Agrasot demostra la seua apurada tècnica i la seua capacitat amb el dibuix. En aquesta acadèmia, el model –habitual en l'Acadèmia Gigi– és representat nu portant una llança, mentre es recolza en un element geomètric. Pròxims als models de Fortuny, especialment la seua *Academia. Hombre desnudo, apoyado en una pared* (ca. 1861, Castres, Musée Goya), el seu *Desnudo masculino en pie, de frente, con la mano izquierda apoyada sobre un pilar* (ca. 1861, Museu del Prado) o la seua *Academia: Discóbolo de frente* (1861, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), més que ser una mostra de l'evolució tècnica de l'artista durant la seua etapa a Roma, constitueixen un exemple clar de fins a quin punt la integració social i artística d'Agrasot a Roma va ser total i intensa¹⁴. Aquests estudis, molt acabats, a penes sense esbossar, suposaven l'adquisició d'una perícia tècnica per al dibuix que va ser una de les constants en l'obra d'Agrasot. Les acadèmies de nus es dibuixaven en l'interval de tres o quatre nits, que

realista y al natural. Esta nueva forma de entender el arte se había consolidado en la Primera Exposición Nacional Italiana, celebrada en Florencia en 1861. De esta amistad, es mucho lo que se ha narrado en torno al estrecho contacto que ambos pintores mantuvieron durante su etapa italiana, incluido el escándalo producido por las críticas feroces que consideraban que en alguna de las obras de Agrasot, como la *Lavandera de la Scarpa*, había intervenido el pintor catalán, cuestión que el propio Fortuny desmiente amargamente en sus cartas. No obstante, la relación entre los pintores debió ser más equitativa de los que la historiografía ha ido manteniendo. Muestra de ello es un pequeño apunte a lápiz sobre papel en el que Fortuny realiza varios croquis de *Estudios de Agrasot* (col. particular), entre los que se distinguen varias figuras de ancianas y varios estudios de hombres tocando la guitarra, posiblemente realizados durante la estancia que ambos compartieron en Granada.

A esta pléyade de artistas, se sumó el conocimiento de artistas italianos como Attilio Simonetti (1843-1925) que acudía también a la Academia Gigi, centro fundamental para el estudio del natural. En este estudio, por unos pocos francos los artistas podían contar con dos horas de modelo desnudo al día y perfeccionar la técnica del dibujo, como muestran sus academias o modelos, muy semejantes a las que Fortuny realizó en ese mismo contexto. Su *Desnudo* (Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, realizado en Roma, en 1866, a tenor de la inscripción), que corresponde a uno de los tantos desnudos realizados en la Academia Gigi en via Margutta, es un dibujo al carboncillo en el que Agrasot demuestra su apurada técnica y su capacidad con el dibujo. En esta academia, el modelo –habitual en la Academia Gigi– es representado desnudo portando una lanza, mientras se apoya en un elemento geométrico. Cercanos a los modelos de Fortuny, especialmente a su *Academia. Hombre desnudo, apoyado en una pared* (ca. 1861, Castres, Musée Goya), su *Desnudo masculino en pie, de frente, con la mano izquierda apoyada sobre un pilar* (ca. 1861, Museo del Prado) o su *Academia : Discóbolo de frente* (1861, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), más que ser muestra de la evolución técnica del artista durante su etapa en Roma, constituyen un claro ejemplo de hasta qué punto la integración social y artística de Agrasot en Roma fue total e intensa¹⁴. Estos estudios, muy acabados, apenas sin abocetar, suponían la adquisición de una pericia técnica para el dibujo que fue una de las constantes en la obra de Agrasot. Las academias de desnudos se dibujaban en el intervalo

14 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002, pàgs. 29-60.

14 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002, p. 29-60.

era el que durava cada postura, d'acord amb el vot dels estudiants. Però, més enllà de les qüestions tècniques, que ens retrotrauen a un ensenyament comú entre el traç del dibuix al llapis, el modelatge subtil a través de fines gradacions de grisos o la lluminositat del clarió, obres com aquest dibuix d'Agrasot ens el situa en el marc d'una comunitat artística i d'experiències compartides.

D'aquest escenari ple de creativitat i sinergies artístiques es va nodrir Joaquín Agrasot, que des d'un primer moment es va submergir de ple en la vida artística de la ciutat. D'aquesta època no ha quedat una memòria visual excepcional, més enllà d'algunes obres, poques conegudes, d'Agrasot, però molt interessants des d'un punt de vista visual i cultural. Una de les més destacades és el dibuix que va realitzar, en 1872, per a *La Ilustración de Madrid*, en el qual representa una *Fiesta de los artistas en Roma*. El punt de vista del pintor se situa sobre el vessant d'un pujol, des del qual, junt amb altres espectadors, alguns asseguts, uns altres parapetant-se sota ombrel·les per a protegir-se del sol romà, gaudeixen d'un *sui generis* carnestoltes, en què els artistes es troben disfressats sobre carrosses treballades, en la major part d'estil orientalitzant. Roma era especialment coneguda pels seus carnestoltes, una gran festa en què la ciutat era visitada per estrangers i artistes que arribaven de tot Itàlia i de diverses parts d'Europa. Aquestes festes les havia traslladades, en 1497, el papa Pau II a la via Lata, carrer que comunicava la ciutat amb el port fluvial de Ripetta, però que prompte va començar a conèixer-se com a via del Corso dei Barberi, per fer-se allí les carreres de cavalls. Es tractava d'una festa feta no per al poble, sinó una festa que el poble es feia per a si mateix; sense preparatius, ni grans despeses sumptuoses. L'inici de la festa marcava l'inici a l'extravagància i la diversió, com bé recull José Benlliure en *El carnaval de Roma* (1881, Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza). En aquestes festes les disfresses, sense màscares, eren imaginatives i en les quals la participació popular era una realitat. En l'obra de Benlliure, homes i dones s'amunteguen en un balcó, possiblement de la via del Corso, engalanat amb tapissos, ciris i garlandes, disfressats de diversos personatges. Aquesta bullícia mostrada per Benlliure no ha de distar massa de les experiències viscudes per Agrasot a Roma. Aquesta immersió en la vida artística la reflecteixen també algunes fotografies en què Agrasot apareix vestit d'oriental, perquè les festes orientals també van ser molt comunes en l'època.

Aquest període és, també, el de la consolidació artística, el dels primers triomfs aconseguits per un artista que posseïa l'aura d'aquells que s'havien format a

de tres o cuatro noches, que era lo que duraba cada pose, de acuerdo con el voto de los estudiantes. Pero, más allá de las cuestiones técnicas, que nos retrotraen a una enseñanza común entre el trazo del dibujo a lápiz, el modelado sutil a través de finas gradaciones de grises o la luminosidad del clarión, obras como este dibujo de Agrasot nos lo sitúa en el marco de una comunidad artística y de experiencias compartidas.

De este escenario bullente de creatividad y sinergias artísticas se nutrió Joaquín Agrasot, quien desde un primer momento se sumergió de pleno en la vida artística de la ciudad. De esta época, no ha quedado una memoria visual excepcional, más allá de algunas obras pocas conocidas de Agrasot, pero muy interesantes desde un punto de vista visual y cultural. Una de las más destacadas es el dibujo que realizó, en 1872, para *La Ilustración de Madrid*, en la que representa una *Fiesta de los artistas en Roma*. El punto de vista del pintor se sitúa sobre la ladera de una colina, desde la que, junto a otros espectadores, algunos sentados, otros parapetándose bajo sombrillas para protegerse del sol romano, disfrutaban de un *sui generis* carnaval, en el que los artistas se hallan disfrazados sobre trabajadas carrozas, en su mayor parte de estilo orientalizante. Roma era especialmente conocida por sus carnavales, una gran fiesta en la que la ciudad era visitada por extranjeros y artistas que llegaban de toda Italia y de varias partes de Europa. Estas fiestas habían sido trasladadas, en 1497, por el papa Pablo II a la Vía Lata, calle que comunicaba la ciudad con el puerto fluvial de Ripetta, pero que pronto comenzó a conocerse como vía del Corso dei Barberi, por hacerse allí las carreras de caballos. Se trataba de una fiesta hecha no para el pueblo, sino una fiesta que el pueblo se hacía para sí mismo; sin preparativos, ni grandes gastos suntuosos. El inicio de la fiesta marcaba el inicio a la extravagancia y la diversión, como bien recoge José Benlliure en *El carnaval de Roma* (1881, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza). En estas fiestas los disfraces, sin máscaras, eran imaginativos y en los que la participación popular era una realidad. En la obra de Benlliure, hombres y mujeres se agolpan en un balcón, posiblemente de la vía del Corso, engalanado con tapices, cirios y guirnalda, disfrazados de diversos personajes. Este bullicio mostrado por Benlliure, no debe distar demasiado de las experiencias vividas por Agrasot en Roma. Esta inmersión en la vida artística, lo reflejan también algunas fotografías en las que Agrasot aparece vestido de oriental, pues las fiestas orientales también fueron muy comunes en la época.

Este periodo es, también, el de la consolidación artística, el de los primeros triunfos conseguidos por un artista que poseía el aura de aquellos que se habían formado



Fig. 7 Mariano Fortuny. *El aficionado a las estampas*, 1865. Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 8 Joaquín Agrasot. *Estudio de Fortuny*, ca. 1870. En comercio.



Fig. 9 Mariano Fortuny. *Statue of Dionysus o Ofrenda a Baco indiano*, 1858. Philadelphia Museum of Art.



Fig. 10 Joaquín Agrasot al seu estudi amb els seus deixebles i la seu dona | Joaquín Agrasot en su estudio con sus discípulos y su mujer. Col. familiar.

l'estranger i, a Itàlia, particularment, havien captat l'essència de les innovacions principals de la pintura moderna. En l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1866, inaugurada en 1867, junt amb la seua cèlebre obra *Las dos amigas* –que li va valdre la segona medalla–, va presentar una tercera obra *Fontana en el palacio de Julio III*, una de les seues poques obres del moment en què recrea passatges urbans de la ciutat romana¹⁵. Sens dubte, aquesta escena representava el palau del papa Giulio a la via Flaminia, 4, que va ser l'estudi del pintor Marià Fortuny entre 1863 a 1868, a més de ser-ho de Simonetti, de Joaquín Agrasot i de Tapiró¹⁶. En el Museu Sorolla (núm. inv. 83808) es conserva una fotografia sobre gelatina i un positiu antic en albúmina (núm. inv. 83809) que reflecteixen l'aspecte de l'edifici romà en el qual els artistes van compartir part de la seua estada. La font, que acull la façana de l'edifici amb la cartel·la i els trofeus, i sobre la qual s'eleva una obertura amb columnes amb un frontó triangular que acull una inscripció, és idèntica a la que apareix representada en una aquarel·la apareguda en el comerç d'art, en què diversos vilatans vestits amb vestits típics del camp romà són representats mentre omplien les seues gerres d'aigua o abeuren els animals. Aquest contrast entre el caràcter històric i senyorial del palau en què s'allotjaven i el caràcter popular dels vilatans i els seus costums populars degué formar part d'una contemplació quotidiana en què història, art i tradició formaven una amalgama d'ambients i discordances subtils. És en aquest primer període en el qual, junt amb Fortuny, Tusquets i Tapiró, es mostrarà interessat per captar l'essència dels costums italians amb les representacions de *ciociaras* i napolitanes, en definitiva, diverses maneres de representar el món de la pagesia italiana i les seues tradicions.

Motivat per l'èxit obtingut en la Nacional, Agrasot torna a Espanya en 1866 i durant aquest període torna a coincidir amb alguns dels seus companys valencians. És en aquest any en què retrata el seu col·lega Francisco Domingo Marqués (1842-1920), un dels pintors valencians més internacionals i que havia collit triomfs¹⁷ a Roma, on havia freqüentat el taller

en el extranjero, y, en Italia, particularmente, habían captado la esencia de las principales innovaciones de la pintura moderna. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, inaugurada en 1867, junto a su célebre obra *Las dos amigas* –que le valió la segunda medalla–, presentó una tercera obra *Fontana en el palacio de Julio III*, una de sus pocas obras del momento en el que recrea pasajes urbanos de la ciudad romana¹⁵. Sin duda, esta escena representaba el palacio del Papa Giulio en Via Flaminia, 4, que fue el estudio del pintor Mariano Fortuny entre 1863 a 1868, además de serlo de Simonetti, de Joaquín Agrasot y de Tapiró¹⁶. En el Museo Sorolla (nº inv. 83808) se conserva una fotografía sobre gelatina y un positivo antiguo en albúmina (nº inv. 83809) que reflejan el aspecto del edificio romano en el que los artistas compartieron parte de su estancia. La fuente, que acoge la fachada del edificio con la cartel·la y los trofeos, y sobre la que se eleva un vano columnado con frontón triangular que acoge una inscripción, es idéntica a la que aparece representada en una acuarela aparecida en el comercio de arte, en el que varios lugareños vestidos con trajes típicos del campo romano son representados mientras llenan sus tinajas de agua o abrevan a los animales. Ese contraste entre el carácter histórico y señorial del palacio en el que se alojaban y el carácter popular de los lugareños y sus costumbres populares debió formar parte de una contemplación cotidiana en la que historia, arte y tradición formaban una amalgama de ambientes y sutiles discordancias. Es en este primer periodo en el que, junto a Fortuny, Tusquets y Tapiró, se mostrará interesado por captar la esencia de las costumbres italianas con las representaciones de *ciociaras* y napolitanas, en definitiva, diversas formas de representar el mundo del campesinado italiano y sus tradiciones.

Motivado por el éxito obtenido en la Nacional, Agrasot regresa a España en 1866 y durante ese periodo vuelve a coincidir con algunos de sus compañeros valencianos. Es en este año en el que retrata a su colega Francisco Domingo Marqués (1842-1920), uno de los pintores valencianos más internacionales y que había cosechado triunfos¹⁷ en Roma, donde había frecuentado el taller de Eduardo Rosales y se había relacionado,

15 Aquesta obra és descrita en el *Gil Blas*, *periódico político satírico*: època segona, any IV, número 39 - 1867 febrer 14, pàg. 1: "La *Fontana de Julio III* és un quadre preciós i la somera que en ella beu pot portar en l'anca la marca de Fortuny". Mentre que el Josué d'Agrasot és criticat de manera satírica.

16 VV. AA., 1989, pàgs. 36-37 (G-226).

17 GRACIA, 1989, pàgs. 130-139. A partir de 1875, seguirà la petja de Fortuny a París i triomfarà en el mercat artístic amb obres d'estil minuciós i colorista.

15 Esta obra es descrita en el *Gil Blas*: periódico político satírico: Época Segunda Año IV Número 39 - 1867 febrero 14, p.1: "La *Fontana de Julio III* es un cuadro precioso y la burra que en ella bebe puede llevar en el anca la marca de Fortuny". Mientras que el Josué de Agrasot es criticado de forma satírica.

16 VV. AA., 1989, pp. 36-37 (G-226).

17 GRACIA, 1989, pp. 130-139. A partir de 1875, seguirà la estela de Fortuny en París y triunfará en el mercado artístico con obras de estilo minucioso y colorista.

d'Eduardo Rosales i s'havia relacionat, igualment, amb Marià Fortuny, de qui faria un retrat pòstum en 1884. El retrat de *Francisco Domingo Marqués* (col·lecció particular, Màlaga), realitzat per Agrasot en 1867, representa el pintor valencià de tres quarts, amb jaqueta fosca i un gran llaç rosa nuat al coll. El retrat presenta una captació psicològica intensa i el gest de concentració sembla indicar que l'artista està embardissat en plena activitat artística, encara que els pinzells i el llenç no s'inclouen en la representació. Destaca la inscripció amb la dedicatòria al seu amic, reflex no sols de l'amistat, sinó de la realització d'obres de retrat com a mostra de companyonia en el món de l'art com a mitjà de mostrar reconeixement. Això mateix succeeix amb el pintor Antonio Muñoz Degrain amb qui, també en 1867, viatjarà a Màlaga i del qual es conserva un retrat realitzat per Agrasot, en aqueixa època, en el Museu de Belles Arts de Màlaga, realitzat, com resa la inscripció, a Madrid en 1867. Les crítiques artístiques del moment al·ludeixen al mestratge d'Agrasot com a pintor de quadres de gènere, mentre que es mostren crítics amb les seues pintures religioses presentades a l'Exposició Nacional: "No lluny d'aquests llenços, trobem el del senyor Agrasot, que representa el moment en què Josué va ordenar al sol detindre's sobre Cabaon, quadre fet amb grans pretensions d'encert, i en el qual, no obstant això, va caminar el seu autor àmpliament desencertat. Ni hi ha veritat en les actituds, ni exactitud en el dibuix ni el color, ja que era fals, ni tan sols agradable: l'artista ha volgut buscar l'efecte en l'exageració i la violència de les figures, i en la contraposició de les tintes, i ha fet un quadre, que amb raó hem sentit censurar artistes i profans a l'art. Molt més afortunat en el de *Las dos amigas*, i més encara en el de *Fontana del palacio de Julio III*, que mereix per aquests quadres, i sobretot per l'últim, unes felicitacions sinceres. Sembla impossible que els uns i els altres siguin obra d'un mateix autor, a no tindre en compte que un artista que pot admirablement pintar quadres de gènere, paisatges o lleugers episodis d'expressió fàcil sol no poder compondre un quadre d'història, verdadera epopeia de l'art"¹⁸. Les obres religioses només van resultar habituals en la poètica d'Agrasot en els seus primers anys. Mostra d'això és el llenç del *Sacrificio de Isaac*, realitzat en 1860 per a la catedral d'Orihuela, i *La curación de Tobías* (1863, MUBAG), en què observem un salt significatiu entre les formes més acadèmiques i la inserció d'una estètica pròxima als nazarens. L'estètica de

igualmente, con Mariano Fortuny, del que haría un retrato póstumo en 1884. El retrato de *Francisco Domingo Marqués* (colección particular, Málaga), realizado por Agrasot en 1867, representa al pintor valenciano de tres cuartos, con chaqueta oscura y un gran lazo rosa anudado al cuello. El retrato presenta una intensa captación psicológica y el gesto de concentración parece indicar que el artista está enfrascado en plena actividad artística, aunque los pinceles y el lienzo no se incluyen en la representación. Destaca la inscripción con la dedicatoria a su amigo, reflejo no solo de la amistad, sino de la realización de obras de retrato como muestra de compañerismo en el mundo del arte como medio de mostrar reconocimiento. Esto mismo sucede, con el pintor Antonio Muñoz Degrain con quien, también en 1867, viajará a Málaga y del que se conserva un retrato realizado por Agrasot, en esa época, en el Museo de Bellas Artes de Málaga, realizado, como reza la inscripción, en Madrid en 1867.

Las críticas artísticas del momento aluden a la maestría de Agrasot como pintor de cuadros de género, mientras que se muestran críticos con sus pinturas religiosas presentadas a la Exposición Nacional:

"No lejos de estos lienzos, encontramos el del señor Agrasot, representando el momento en que Josué ordenó al sol detenerse sobre Cabaon, cuadro hecho con grandes pretensiones de acierto, y en el que, sin embargo, anduvo su autor sobradamente desacertado. Ni hay verdad en las actitudes, ni exactitud en el dibujo ni color, ya que fuera falso, siquiera agradable: el artista ha querido buscar el efecto en la exageración y la violencia de las figuras, y en la contraposición de las tintas, y ha hecho un cuadro, que con razón hemos oído censurar a artistas y profanos al arte. Mucho más afortunado en el de "*Las dos amigas*" y más todavía en el de "*Fontana del palacio de Julio III*", merece por estos cuadros, y sobre todo por el último, sinceros plácemes. Imposible parece que unos y otros sean obra de un mismo autor, á no tener en cuenta, que un artista que puede admirablemente pintar cuadros de género, paisajes ó ligeros episodios de fácil expresión, suele no poder componer un cuadro de historia, verdadera epopeya del arte"¹⁸.

Las obras religiosas no resultaron habituales en la poética de Agrasot más que en sus primeros años. Muestra de ello es el lienzo del *Sacrificio de Isaac*, realizado en 1860 para la catedral de Orihuela, y *La curación de Tobías* (1863, MUBAG), en las que observamos un salto significativo entre las formas más académicas y la inserción de una estética cercana a los nazarenos. La estética de Claudio Lorenzale y los

18 *El Museo Universal*: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles...: any XI, número 8 - 1867 febrer 24, pàg. 2.

18 *El Museo Universal*: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles...: Año XI Número 8 - 1867 febrero 24, p.2

Claudio Lorenzale i els puristes va ser un dels grans revulsius estètics de mitjan segle. Fortuny mateix, en 1858, es va interessar per contactar a Roma amb Friedrich Overbeck (1789-1869), referència màxima entre els nazarens i va entrar en contacte amb Peter von Cornelius¹⁹, però no sembla que Agrasot prestara més atenció a aquesta estètica, i es va centrar a partir d'aqueix moment en escenes costumistes i *casacones*. Un altre dels artistes amb els quals Agrasot va mantindre una estreta relació va ser José Jiménez Aranda (Sevilla, 1837-1903)²⁰, pintor i il·lustrador que es va especialitzar en el cultiu d'escenes galants ambientades en interiors del segle d'hiu. En 1871, va viatjar a Roma i es va inserir en el cercle de Marià Fortuny i, en 1881, es va establir a París, atret per les possibilitats del mercat de l'art i l'èxit de les seues obres entre la crítica i els col·leccionistes petitburgesos. En 1868, Agrasot va rebre la segona pensió que la Diputació d'Alacant oferia als artistes –la primera havia sigut destinada a Francisco Bushell. En aquest moment, l'estètica d'Agrasot se centra en la realització de nus femenins. En 1861, Fortuny s'havia acostat a aquesta mena de representació a través d'obres com la seua *Mujer desnuda* (ca. 1859, llapis sobre paper, Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando), però especialment a través de la seua *Odalisca* (1861, Roma, Museu Nacional d'Art de Catalunya). Amb aquesta obra, Fortuny marcava el punt final del tractament idealitzat del cos femení que havia experimentat des de feia uns quants anys. En el seu *Sacrificio a Baco*, també conegut com *Ofrenda a Baco indiano* (Philadelphia Museum), o en el seu *Bacante* (1863), coneguda a través d'una fotografia de Laurent, mostrava un interès per formulacions pròximes a l'estètica purista, des d'un llenguatge codificat pels referents històrics i estètics acceptats.

En aquest ambient artístic d'exploració contínua els models infantils van destacar en les produccions artístiques. Fortuny, en els seus dibuixos realitzats en el context de l'Acadèmia Gigi, s'havia aproximat a models infantils i adolescents en una cerca per captar una expressivitat més intensa, com a mostra el seu *Desnudo infantil con flauta* (Roma, 1859, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi). Aquest tipus de representacions prompte trobaran l'acomodament en les representacions de xiquets des de la construcció d'una mirada costumista i certament arcàdica o bucòlica. En aquest univers el *Joven Baco* d'Agrasot (1872, Museu de Belles Arts de València) és alhora evocació mitològica i expressió d'un primige-

puristas fue uno de los grandes revulsivos estéticos de mediados de siglo. El propio Fortuny, en 1858, se interesó por contactar en Roma con Friedrich Overbeck (1789-1869), referencia máxima entre los nazarenos y entró en contacto con Peter von Cornelius¹⁹, pero no parece que Agrasot prestase más atención a esta estética, centrándose a partir de ese momento en escenas costumbristas y casacones.

Otro de los artistas con el que Agrasot mantuvo una estrecha relación fue José Jiménez Aranda (Sevilla, 1837-1903)²⁰, pintor e ilustrador que se especializó en el cultivo de escenas galantes ambientadas en interiores dieciochescos. En 1871, viajó a Roma y se insertaría en el círculo de Mariano Fortuny y, en 1881, se afincaría en París, atraído por las posibilidades del mercado del arte y el éxito de sus obras entre la crítica y los coleccionistas pequeñoburgueses. En 1868, Agrasot recibiría la segunda pensión que la Diputación de Alicante ofrecía a los artistas –la primera había sido destinada a Francisco Bushell-. En esos momentos, la estética de Agrasot se centra en la realización de desnudos femeninos. En 1861, Fortuny se había acercado a este tipo de representación a través de obras como su *Mujer desnuda* (ca. 1859, Lápiz sobre papel, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), pero especialmente a través de su *Odalisca* (1861, Roma, Museo Nacional d'Art de Catalunya). Con esta obra, Fortuny marcaba el punto final de tratamiento idealizado del cuerpo femenino que había venido experimentando desde hacía unos años. En su *Sacrificio a Baco*, también conocida como *Ofrenda a Baco indiano* (Philadelphia Museum), o en su *Bacante* (1863), conocida a través de una fotografía de Laurent, mostraba un interés por formulaciones cercanas a la estética purista, desde un lenguaje codificado por los referentes históricos y estéticos aceptados.

En este ambiente artístico de continua exploración, los modelos infantiles destacaron en las producciones artísticas. Fortuny en sus dibujos realizados en el contexto de la Academia Gigi, se había aproximado a modelos infantiles y adolescentes en una búsqueda por captar una expresividad más intensa, como muestra su *Desnudo infantil con flauta* (Roma, 1859, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi). Este tipo de representaciones pronto encontrarán su acomodo en las representaciones de niños desde la construcción de una mirada costumbrista y ciertamente arcádica o bucólica. En este universo el *Joven Baco* de Agrasot (1872, Museo de Bellas Artes de Valencia), es al tiempo evocación mitológica y expresión de un primigenio costumbrismo en el que la

19 BARÓN, 2017, pàg. 17.

20 FERNÁNDEZ LACOMBA, 2005, pàg. 41.

19 BARÓN, 2017, p. 17.

20 FERNÁNDEZ LACOMBA, 2005, p. 41.

ni costumisme en què la naturalesa pastoral evoca una infància social perduda, i així s'entronca amb el bucolisme que expressa la seua reconeguda obra de *Las dos amigas*. L'últim dels seus nus és el de l'ancià del seu *Viejo de espaldas* (Col·lecció Pedrera Martínez), en què s'ha volgut veure un acostament a la figura de Fortuny en el seu *Viejo desnudo al sol* (1871, Museu del Prado), realitzat a Granada, ciutat a on s'havia traslladat en 1870. Aquest tipus de representacions mostraven l'interès per captar amb detall anatòmic la vellesa, a través de captaires o personatges populars²¹, potser Heredia Cortés, model que va posar amb freqüència per a pintors com Martín Rebollo, Ricardo Madrazo i Fortuny mateix²².

De 1871, és el *Desnudo femenino* (Museu de Belles Arts de València), en què Agrasot planteja evocacions evidents al nu de la coneguda venus de Velázquez. Realitzat a Roma, com es recull en la signatura del quadre, aquest nu presenta elements clars de Fortuny en la composició i la tècnica. El cos nu d'esquena s'ajau sobre un colorit conjunt de teles i draps, el cromatisme dels quals impregna l'escena d'un cert exotisme. La pinzellada breu i empastada, així com el fons neutre construït amb les gruixudes pinzellades retallades, característiques d'Agrasot, desdibuixen l'espai i li donen una dimensió atemporal que potser és la major diferència enfront del nu de Fortuny. Malgrat el que es destaca d'aquesta xicoteta obra en el marc de la producció d'Agrasot, no coneixem dibuixos preparatoris, però sí una interessantíssima obra en què Agrasot es representa a si mateix a l'interior d'un taller o estudi pintant precisament aquest nu femení. Sorprén que el pintor es retrata amb uns certs cabells blancs, per la qual cosa el dubte ens assalta: es tracta d'una obra coetània a la realització del nu? O bé és una obra posterior en què el pintor s'autorepresenta en l'estudi evocant la realització d'aquesta obra? Sembla que la segona hipòtesi s'afirma. L'obra realitzada a Roma no sembla que haguera sigut realitzada en el luxós taller de pintor que Agrasot reflecteix en la seua obra. En aquest taller destaquen els rics detalls, com les catifes plenes de cromatisme o les col·leccions de ceràmica de reflex daurat que s'aprecien a la part alta de l'armari obert, en què intuïm els objectes de l'artista. Sobre un cavallet pinta amb minuciositat la seua obra, idèntica a l'original, mentre que al fons apreciem unes altres de les seues obres en les quals intuïm els seus paisatges de fires valencianes o tipus valencians. L'artista es representa amb levita del segle XVIII, i converteix el seu taller en un espai

naturaleza pastoril evoca una infancia social perdida, entroncando así con el bucolismo que expresa su reconocida obra de *las Dos Amigas*. El último de sus desnudos es el del anciano de su *Viejo de espaldas* (Colección Pedrera Martínez), en el que se ha querido ver un acercamiento a la figura de Fortuny en su *Viejo desnudo al sol* (1871, Museo del Prado), realizado en Granada, ciudad a la que se había trasladado en 1870. Este tipo de representaciones mostraban el interés por captar con detalle anatómico la vejez, a través de mendigos o personajes populares²¹, quizá Heredia Cortés, modelo que posó con frecuencia para pintores como Martín Rebollo, Ricardo Madrazo y el propio Fortuny²².

De 1871, es el *Desnudo femenino* (Museo de Bellas Artes de Valencia), en el que Agrasot plantea evidentes evocaciones al desnudo de la conocida venus velazqueña. Realizado en Roma, como se recoge en la firma del cuadro, este desnudo presenta claros elementos fortunescos en su composición y técnica. El cuerpo desnudo de espaldas se tiende sobre un colorido conjunto de telas y paños, cuyo cromatismo impregna a la escena de cierto exotismo. La pincelada breve y empastada, así como el fondo neutro construido con las gruesas pinceladas recortadas, características de Agrasot, desdibujan el espacio y le dan una dimensión atemporal que quizá es la mayor diferencia frente al desnudo de Fortuny. A pesar de lo destacado de esta pequeña obra en el marco de la producción de Agrasot, no conocemos dibujos preparatorios, pero sí una interesantísima obra en la que Agrasot se representa a sí mismo en el interior de un taller o estudio pintando precisamente este desnudo femenino. Sorprende que el pintor se retrata con unas ciertas canas, por lo que la duda nos asalta, ¿se trata de una obra coetánea a la realización del desnudo? O bien, ¿es una obra posterior en la que el pintor se autorepresenta en el estudio evocando la realización de esta obra? Parece que la segunda hipótesis se afianza. La obra realizada en Roma no parece que hubiera sido realizada en el lujoso taller de pintor que Agrasot refleja en su obra. En este taller, destacan los ricos detalles, como las alfombras llenas de cromatismo, o las colecciones de cerámica de reflejo dorado que se aprecian en lo alto del armario abierto, en el que intuimos los objetos del artista. Sobre un caballete pinta con minuciosidad su obra, idéntica al original, mientras al fondo apreciamos otras de sus obras en las que intuimos sus paisajes de ferias valencianas o tipos valencianos. El artista se representa con levita del siglo XVIII, convirtiendo su taller en un espacio propio

21 BARÓN, 2017, pàgs. 270-274.

22 PÁRRAGA; SÁNCHEZ MATEOS, 2018, pàg. 33.

21 BARÓN, 2017, pp. 270-274.

22 PÁRRAGA; SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 33.

propi de les representacions galants. Curiosament, l'artista no es recrea en la representació de la model nua, com serà habitual en l'estètica de fi de segle. La model, nua o desvestida, va ser un dels temes més recurrents. La model era representada com a objecte de la mirada de l'artista, i era un dels temes preferits en la representació d'escena del taller, un suggestiu mitema metarepresentatiu²³ de la mateixa creació artística, com a exaltació del lloc de treball de l'artista, o com a configuració d'una nova idea de masculinitat idealitzada de l'artista. No obstant això, la model s'esvaeix en el quadre d'Agrasot i el pintor es mostra en l'exercici de la pintura, en un continuu especular de la memòria de l'artista i la seua reivindicació social. D'aqueixa mateixa data, ha de ser el *Desnudo femenino* (Col·lecció Pedrera Martínez), obra de més dimensions en què recupera el retrat d'una dona nua d'esquena, en què la posició, més tesa i recolzada sobre un escambell cobert amb un llençol blanc i un coixí de rics colors, presenta més referències a Velázquez, com el teixit de ras rosa que es desplega sota el cos de la dona, referència al vestit llevat i que es converteix en cobertor improvisat. No obstant això, la catifa i el coixí d'un cromatisme més exòtic és una referència híbrida a les riques teles preciosistes que Fortuny utilitzava en les seues composicions. La qüestió del taller serà reiterativa en l'obra d'Agrasot, com mostra la seua xicoteta taula *El estudio del pintor* (Col·lecció Pedrera Martínez), en què una jove vestida de goyesca posa davant del seu retrat, mentre el pintor ofereix explicacions a la jove i al cavaller que s'inclina enfront de l'obra. L'estudi apareix abarrotat de tota mena d'objectes, que és una mostra de l'afany col·leccionista dels artistes d'aquell moment: tapissos, plats de reflex daurat, fins i tot una ombrel·la oriental, al seu torn és una mostra de l'orientalisme que a través de París començava a fer-se present en les obres dels artistes. Aquesta forma de decoració no estava molt allunyada de les diferents visions que tenim del taller de Fortuny, que Agrasot mateix representa en *El estudio de Fortuny* (col·lecció particular), en el què dues xiques contemplen els objectes custodiats en una gran vitrina, una espècie de gabinet de curiositats en què s'acullen tota sort de *curiosa artificialia*, especialment armes, com ara espases, pitxers d'origen medieval, junt amb uns altres de més exòtics procedents del llunyà orient. Curiosament, un tipus de ceràmica idèntica a la que recull Fortuny mateix en *El aficionado a las estampas* (1865, Boston, Museum of Fine Arts), del qual es conserven dues versions més. En aquesta de Boston destaca l'interès pels objectes orientals, com

de las representaciones galantes. Curiosamente, el artista no se recrea en la representación de la modelo desnuda, como será habitual en la estética de fin de siglo. La modelo, desnuda o desvestida fue uno de los temas más recurrentes. La modelo era representada como objeto de la mirada del artista, siendo uno de los temas preferidos en la representación de escena del taller, un sugestivo mitema metarrepresentativo²³ de la propia creación artística, como exaltación del lugar de trabajo del artista, o como configuración de una nueva idea de masculinidad idealizada del artista. No obstante, la modelo se desvanece en el cuadro de Agrasot y el pintor se muestra en el ejercicio de la pintura, en un continuum especular de la memoria del artista y su reivindicación social. De esa misma fecha, debe ser el *Desnudo femenino* (colección Pedrera Martínez), obra de mayores dimensiones en las que recupera el retrato de mujer desnuda de espaldas, en la que la posición, más erguida y recostada sobre un escabel cubierto con una sábana blanca y un almohadón de ricos colores, presenta mayores referencias velazqueñas, como el tejido de raso rosa que se despliega bajo el cuerpo de la mujer, referencia al vestido quitado y que se convierte en colcha improvisada. No obstante, la alfombra y el cojín de un cromatismo más exótico es una referencia híbrida a las ricas telas preciosistas que Fortuny utilizaba en sus composiciones. La cuestión del taller será reiterativa en la obra de Agrasot, como muestra su pequeña tabla *El estudio del pintor* (colección Pedrera Martínez), en la que una joven vestida de goyesca posa ante su retrato, mientras el pintor ofrece explicaciones a la joven y al caballero que se inclina frente a la obra. El estudio aparece abarrotado de todo tipo de objetos, que es muestra del afán coleccionista de los artistas de aquel momento: tapices, platos de reflejo dorado, incluso una sombrilla oriental, a su vez muestra del orientalismo que a través de París comenzaba a hacerse presente en las obras de los artistas. Esta forma de decoración no estaba muy alejada de las diferentes visiones que tenemos del taller de Fortuny, que el propio Agrasot representa en *El estudio de Fortuny* (colección particular), en el que dos muchachas contemplan los objetos custodiados en una gran vitrina, una especie de gabinete de curiosidades en el que se cobijan toda suerte de *curiosa artificialia*, especialmente armas, como espadas, jarrones de origen medieval, junto a otros más exóticos procedentes del lejano oriente. Curiosamente, un tipo de cerámica idéntica a la que el propio Fortuny recoge en *El aficionado a las estampas* (1865, Boston, Museum of Fine Arts), del que se conservan dos versiones más. En esta de Boston destaca el interés por los objetos orientales, como

23 REYERO, 2009.

23 REYERO, 2009.

l'armadura japonesa que Stewart va regalar a Fortuny i, especialment, el pitxer roig decorat amb magnòlies sobre el fumeral, que sembla una producció xinesa, i un pai-pai de paper d'arròs decorat²⁴.

Si fins a aquest moment l'interès de la representació de l'artista s'havia centrat en la mateixa efígie del pintor, amb freqüència en la tasca de fer una de les seues obres mentre mira directament a l'espectador, és en aquest moment en què sorgeix l'interès per mostrar l'ofici del pintor, no a través de la perícia o l'habilitat tècnica que té, sinó a través de la seua erudició. Un coneixement que es mostrava plenament a través de les seues col·leccions d'art i de peces antigues amb un afany col·leccionista que anava més enllà de la simple visió d'un *connoisseur*. En 1864, Marià Fortuny retratava a Joaquín Agrasot a Roma (col·lecció particular, Andorra). Es tracta d'una de les poques obres en les quals contemplem l'oriolà en el que degué ser el seu estudi romà, un lloc senzill, auster, escàs de mobles i en el qual s'albiren uns pocs quadres. Una obra en què el pintor obri el focus i ens ofereix una panoràmica més àmplia de l'artista i la seua obra, ja que no centra només l'atenció en el retrat, sinó que s'amplia la perspectiva amb la distància necessària per a incloure l'entorn creatiu. A poc a poc el taller de l'artista o el seu *atelier* es transmuten, a partir de la dècada de 1870, en una eclosió d'espais representats, en els quals destaca el fet de mostrar-los com a llocs on albergar i emmagatzemar els treballs creatius, junt amb les obres col·leccionades. En definitiva, es tracta d'un espai de projecció pública i, per tant, un aparador a través del qual exhibir-se o ser exhibit. Alguns dels casos més eloqüents seran les obres de Madrazo, que en 1878 representava *El taller de Mariano Fortuny en Roma*, taller que coneixem a través de les fotografies publicades en la premsa amb el títol "Templo del arte en Roma. Una parte del estudio del pintor Fortuny"²⁵. Això comportarà l'aparició de les cases estudi, llocs on viure i treballar: l'*atelier* com a espai híbrid, però també com a lloc a on mostrar i imitar els valors burgesos de l'època.

En el cas d'Agrasot, serà anys més tard, ja consolidat com a pintor a la ciutat de València, que a través de la fotografia ens mostre no sols el seu taller, sinó aquest com un espai de sociabilitat artística: el lloc per a compartir amb col·legues i deixebles, però també el lloc íntim associat a la llar on el pintor es representa junt amb la seua família i, especialment, junt amb la seua esposa, però també el lloc per al record. Un record de la seua estada italiana, però també de

la armadura japonesa que Stewart regaló a Fortuny y, especialmente, el jarrón rojo decorado con magnolias sobre la chimenea, que parece una producción china, y un paipay de papel de arroz decorado²⁴.

Si hasta este momento, el interés de la representación del artista se había centrado en la propia efígie del pintor, con frecuencia en la tarea de realizar una de sus obras mientras mira directamente al espectador, es en estos momentos en los que surge el interés por mostrar el oficio del pintor, no a través de su pericia o habilidad técnica, sino a través de su erudición. Un conocimiento que se mostraba plenamente a través de sus colecciones de arte y de piezas antiguas con un afán coleccionista que iba más allá de la simple visión de un *connoisseur*. En 1864, Mariano Fortuny retrataba a Joaquín Agrasot en Roma (colección particular, Andorra). Se trata de una de las pocas obras en las que contemplamos al oriolano en el que debió ser su estudio romano, un lugar sencillo, austero, escaso de muebles y en el que se vislumbran unos pocos cuadros. Una obra en la que el pintor abre el foco y nos ofrece una panorámica más amplia del artista y su obra, al no centrar solo la atención en el retrato, sino que se amplía la perspectiva con la necesaria distancia para incluir el entorno creativo. Poco a poco el taller del artista o su *atelier* se transmutan, a partir de la dècada de 1870, en una eclosión de espacios representados, en los que destaca el hecho de mostrarlos como lugares en los que albergar y almacenar los trabajos creativos, junto a las obras coleccionadas. En definitiva, se trata de un espacio de proyección pública y, por tanto, escaparate a través del que exhibirse o ser exhibido. Algunos de los casos más elocuentes serán las obras de Madrazo, quien en 1878 representaba *El taller de Mariano Fortuny en Roma*, taller que conocemos a través de las fotografías publicadas en la prensa bajo el título "Templo del arte en Roma. Una parte del estudio del pintor Fortuny"²⁵. Ello conllevará a la aparición de las casas-estudio, lugares en los que vivir y trabajar: el *atelier* como espacio híbrido, pero también como lugar en el que mostrar e imitar los valores burgeses de la época.

En el caso de Agrasot, será años más tarde, ya consolidado como pintor en la ciudad de Valencia, que a través de la fotografía nos muestre no solo su taller, sino este como un espacio de sociabilidad artística: el lugar que compartir con colegas y discípulos, pero también el lugar íntimo asociado al hogar en el que el pintor se representa junto a su familia y, especialmente, junto a su esposa, pero también el lugar para

24 QUÍLEZ I CORELLA, 2003.

25 *La Ilustración Española y Americana*, 8 de gener de 1875.

24 QUÍLEZ I CORELLA, 2003.

25 *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero de 1875.



Fig. 11 Alejandro Ferrant Fischermans. *Fortuny en el Cementerio.* «La Ilustración Española y Americana, 15 de diciembre» | diciembre de 1874.



Fig. 12 Ramón Tusquets. *Entierro de Fortuny*, 1874. Museo Nacional d'Art de Catalunya (010721-000).



Fig. 13 Joaquín Agrasot. *La repartición de la sopa.* «La Ilustración de Madrid», 1872.



Fig. 14 Joaquín Agrasot. *Hermanas de la caridad.* «La Ilustración Artística», 1893.



Fig. 15 Mariano Fortuny en su lecho mortuario. «La ilustración Española y Americana», 1874.

qui fora la persona més important d'aqueix període en el seu trànsit artístic. Comentava Sequeros²⁶ que Agrasot guardava en el seu taller la memòria del seu amic Fortuny a través de la seua efígie mortuòria en una màscara de cera i un buidatge de la mà dreta del pintor català, al costat d'una fotografia de Fortuny en el llit mortuori²⁷, que Agrasot adornava amb una corona de lloer que reposava de tant en tant. Els últims moments d'Agrasot i la seua família al costat de la de Marià Fortuny van tindre lloc en terres napolitanes, concretament a la platja de Portici, en la qual els dos pintors van treballar junts, i possiblement van planejar viatges que es van veure frustrats per la mort inesperada de Fortuny.

La mort de Fortuny, en 1874, amb tan sols 36 anys, després de passar per Portici, va ser un dur colp per a la comunitat artística internacional²⁸. El cos de la jove promesa de la renovació artística va ser enterrat el 24 de novembre de 1874 al cementeri Campo Varano a Roma. Coneixem amb minuciositat les persones assistents al soterrar gràcies al dibuix realitzat per Francisco Pradilla en 1874 i gravat per Bernardo Rico per a ser publicat en *La Ilustración Española y Americana*

el recuerdo. Un recuerdo de su estancia italiana, pero también de quien fuera la persona más importante de ese periodo en su tránsito artístico. Comentaba Sequeros²⁶ que, en su taller, Agrasot guardaba memoria de su amigo Fortuny a través de su efígie mortuoria en una mascarilla de cera y un vaciado de la mano derecha del pintor catalán, junto a una fotografía de Fortuny en su lecho mortuorio²⁷, que Agrasot adornaba con corona de laurel que iba reponiendo de tanto en tanto. Los últimos momentos de Agrasot y su familia junto a la de Mariano Fortuny tuvieron lugar en tierras napolitanas, concretamente en la playa de Portici, en la que ambos pintores trabajaron juntos, y posiblemente planearon viajes que se vieron frustrados por la muerte inesperada de Fortuny.

La muerte de Fortuny, en 1874, con tan solo 36 años, tras su paso por Portici fue un duro golpe para la comunidad artística internacional²⁸. El cuerpo de la joven promesa de la renovación artística fue enterrado el 24 de noviembre de 1874 en el cementerio de *Campo Varano* en Roma. Conocemos con minuciosidad las personas asistentes al entierro gracias al dibujo realizado por Francisco Pradilla en 1874 y grabado por Bernardo Rico para ser publicado en *La Ilustra-*

26 SEQUEROS, 1974.

27 Havia de ser molt similar a la que es mostra en la *Imagen de portada de 'La Ilustración Española y Americana'*, any XVIII, núm. XLV, Madrid, 8 de desembre de 1874. Aquest costum d'Agrasot pot estar relacionat amb el fet que els artistes del cercle d'Agrasot teixiren en la seua vetlla corones de lloer. Així ho mostra un gravat degut a José Jiménez Aranda (1837- 1903), titulat *Artistas y amigos de Fortuny tejiendo coronas de laurel en la noche de la conducción del cadáver a la Iglesia*, publicat en *La Ilustración Española y Americana*, 1875, pàg. 333, amb motiu del primer aniversari de la seua mort. NAVARRO, 2007-2008, pàg. 323.

28 NAVARRO, 2008, pàgs. 319-349.

26 SEQUEROS, 1974.

27 Debía ser muy similar a la que se muestra en la *Imagen de portada de La ilustración española y Americana*, año XVIII, n° XLV, Madrid, 8 de diciembre de 1874. Esta costumbre de Agrasot puede estar relacionada con el hecho de que los artistas del círculo de Agrasot tejiesen en su velatorio coronas de laurel. Así lo muestra un grabado debido a José Jiménez Aranda (1837- 1903), titulado *Artistas y amigos de Fortuny tejiendo coronas de laurel en la noche de la conducción del cadáver a la Iglesia*, publicado en *La Ilustración Española y Americana*, segundo semestre, 1875. p. 333, con motivo del primer aniversario de su muerte. NAVARRO, 2007-2008, p. 323.

28 NAVARRO, 2008, p. 319-349.

na²⁹. Del soterrar de Fortuny es conserva alguna obra més com el dibuix d'Alejandro Ferrant y Fischermans gravat per A. Carretero per a *La Ilustración Española y Americana*³⁰, en què mostra, precisament, a Pradilla dibuixant al pas de la comitiva, i el llenç de Ramón Tusquets, *Entierro de Fortuny* (1874, Museu Nacional d'Art de Catalunya).

En el seu dibuix Pradilla mostra amb bastant precisió les persones que van assistir al sepeli. Fàcilment podem identificar la dona de Fortuny, Cecilia Madrazo, al fons de la perspectiva compositiva que se secava les llàgrimes amb un mocador. Enfront del fèretre es distingeixen Vertunni i Morelli, que porta la paleta a la mà. Sembla ser que, per a altres retrats, Pradilla es va basar en la fotografia que el 26 de desembre

*ción Española y Americana*²⁹. Del entierro de Fortuny se conserva alguna obra más como el dibujo de Alejandro Ferrant Fischermans grabado por A. Carretero para *La Ilustración Española y Americana*³⁰, en el que muestra, precisamente, a Pradilla dibujando al paso de la comitiva, y el lienzo de Ramón Tusquets, *Entierro de Fortuny* (1874, Museo Nacional d'Art de Catalunya).

En su dibujo Pradilla muestra con bastante precisión a las personas que asistieron al sepelio. Fácilmente podemos identificar a la mujer de Fortuny, Cecilia Madrazo, al fondo de la perspectiva compositiva secándose las lágrimas con un pañuelo. Frente al féretro se distingue a Vertunni y a Morelli, que porta la paleta en la mano. Parece ser que, para otros retratos, Pradilla se basó en la fotografía que el 26 de diciembre de 1873 se había

29 Pradilla Ortiz, Francisco. "La muerte de Fortuny", *La ilustración Española y Americana*, any XVIII, núm. XLV, Madrid, 8/12/1874, pàgs. 706-707: "«Allí, al voltant del cadàver, el gran paisatgista napolità Vertunni, perquè Morelli no podia parlar embargat pel plor, va llegir un sentidíssim discurs que feia el resum de la vida artística del nostre incomparable Fortuny». Aquella mateixa nit, reunits els paisans i amics íntims, entre ells l'insigne napolità Morelli, que immediatament va vindre de Nàpols amb tots els seus deixebles per a rendir a Fortuny aquest tribut d'amistat, vam traure el fèretre amb la màxima reserva de la casa, el vam conduir a coll a l'església de Santa Maria del Popolo, i el vam acompanyar amb alguns llums i enmig d'un silenci que causava espant. La família, per fortuna, no es va assabentar de res. [...] A les dues i mitja vam arribar al cementeri de Sant Llorenç en la forma que indica el dibuix de Ferraut (aquests dibuixos es publicaran en el número pròxim) i allí, al voltant del cadàver, el gran paisatgista napolità Vertuinni, perquè Morelli no podia parlar embargat pel plor, va llegir un sentidíssim discurs que feia el resum de la vida artística del nostre incomparable Fortuny, al qual van seguir unes tendres paraules del company Ferrándiz, tan encertades i tan dignes que a tots ens van commoure profundament. Van parlar alguns altres després, però entre ells va sanglotar, que no puc dir que parlava, un alemany que quan va veure que es posava dins de la caixa l'últim dibuix de Fortuny, que era una còpia de la màscara de Beethoven, al qual el pintor era molt aficionat, va sanglotar i va dir unes belles frases en honor dels dos genis. A més d'aquest dibuix, es van introduir en el taüt una capseta de colors amb què acostumava a pintar les taules xicotetes, una d'aquestes tauletes amb l'assumpte de Granada, en record de la felicitat que allí va gaudir el nostre amic, i un pergami amb les signatures de tots els artistes presents. Morelli va recollir la paleta que anava damunt del túmul perquè es conservara en l'Acadèmia de Nàpols, on Fortuny era tan estimat. Els espanyols ens vam quedar al cementiri fins que el cadàver va ser depositat en una sepultura provisional, sobre la tàpia d'algeps de la qual va escriure Suñol: "Marià Fortuny. 24 de novembre del 1874".

30 *La Ilustración Española y Americana*, 15/12/1874, núm. XLVI, pàg. 728.

29 Pradilla Ortiz, Francisco. "La muerte de Fortuny", *La ilustración española y americana*, año XVIII, n° XLV, Madrid, 8/12/1874, p. 706-707: "«Allí, alrededor del cadáver, el gran paisajista napolitano Vertunni, porque Morelli no podía hablar embargado por el llanto, leyó un sentidísimo discurso haciendo el resumen de la vida artística de nuestro incomparable Fortuny». "Aquella misma noche, reunidos los paisanos y amigos íntimos, entre ellos el insigne napolitano Morelli, que inmediatamente vino de Nápoles con todos sus discípulos para rendir á Fortuny este tributo de amistad, sacamos el féretro con la mayor reserva de la casa, y lo condujimos en hombros á la iglesia de Santa María del Popólo, acompañándolo con algunas luces y en medio de un silencio que causaba espanto. La familia, por fortuna, no se enteró de nada.[...] A las dos y media llegamos al cementerio de San Lorenzo en la forma que indica el dibujo de Ferraut (estos dibujos se publicarán en el número próximo) y allí, alrededor del cadáver, el gran paisajista napolitano Vertuinni, porque Morelli no podía hablar embargado por el llanto, leyó un sentidísimo discurso haciendo el resumen de la vida artística de nuestro incomparable Fortuny, al cual siguieron unas tiernas palabras del compañero Ferrandiz, tan acertadas y tan dignas que á todos nos conmovieron profundamente. Hablaron algunos otros después, pero entre ellos sollozó, que no puedo decir hablaba, un alemán que al ver que se ponía dentro de la caja el último dibujo de Fortuny, que era copia de la mascarilla de Beethoven, á que el pintor era muy aficionado, sollozó, dijo, unas hermosas frases en honor de ambos genios. A más de este dibujo se introdujeron en el ataúd una cajita de colores con que acostumbraba á pintar las tablas pequeñas, una de estas tablitas con asunto de Granada, en recuerdo de la feliz estancia que allí disfrutó nuestro amigo, y un pergamino con las firmas de todos los artistas presentes. Morelli recogió la paleta que iba encima del túmulo para que se conserve en la Academia de Nápoles, donde Fortuny era tan estimado. Los españoles nos quedamos en el cementerio hasta que el cadáver fue depositado en una sepultura provisional, sobre cuya tapia de yeso escribió Suñol: "Mariano Fortuny. 24 de Noviembre de 1874".

30 *La Ilustración Española y Americana*, 15/12/1874, n° XLVI, p. 728.



Fig. 16 Joaquín Agrasot. *Historias de Taller.* La Ilustración Artística, 1892.



Fig. 17 Raimundo Madrazo. *Coming out of Church,* ca. 1890. Madrazo va conseguir el cim del seu èxit a l'Exposició Universal de 1878, on va ser proclamat successor del seu cunyat Mariano Fortuny com el principal pintor espanyol contemporani. En este treball, mostra el seu dramàtic sentit del color, domini dels efectes atmosfèrics i habilitat tècnica. Imparteix varietat a l'escena a l'contrastar diverses classes socials que van des de la captaire cega asseguda fins a les dames vestides a la moda que descendeixen de les escales de l'església | Madrazo alcanzó la cima de su éxito en la Exposición Universal de 1878, donde fue proclamado sucesor de su cuñado Mariano Fortuny como el principal pintor español contemporáneo. En este trabajo, muestra su dramático sentido del color, dominio de los efectos atmosféricos y habilidad técnica. Imparte variedad a la escena al contrastar varias clases sociales que van desde la mendiga ciega sentada hasta las damas vestidas a la moda que descenden de las escaleras de la iglesia. Col. Particular.

de 1873 s'havia fet al jardí de la vila Martinori, que llavors era residència dels Fortuny a Roma, en què una quantitat elevada d'artistes del cercle pròxim a Fortuny es van reunir després d'una paella cuinada pel valencià Bernardo Ferrándiz. Gràcies a aquesta i a altres fotografies s'han pogut identificar diversos dels personatges assistents al sepeli: el marxant romà Vincenzo Capobianchi (1836-1928); el col·leccionista d'art Walther Fol (1832-1890); el príncep Baldassarre Odescalchi (1844-1909); el polític italià Pietro Venturi (1824-1892), que assistia en nom de la ciutat de Roma; Tomàs Moraga (1837-1906); l'escultor Jeroni Suñol (1839-1902); el pintor Ernest Hébert (1817-1908); el pintor Attilio Simonetti (1843-1925); Josep Tapiró (1836-1913); Prosper d'Épinay (1836-1914); Manuel Rancés y Villanueva (1824-1897); Achille Vertunni (1826-1897); Domenico Morelli (1826-1901); Casado del Alisal (1832-1886); Joaquín María Herrero y Rodríguez (1836-1917), i Joaquín Agrasot, el rostre del qual és reconeixible gràcies a la fotografia de la vila Martinori³¹.

Després de la mort de Fortuny³², Agrasot i la seua dona Emma viatgen a Venècia, per a posteriorment abandonar Itàlia i traslladar-se a viure a València, on finalment el pintor i la seua família s'establiran. L'abril de 1875, junt amb la seua dona Emma, amb qui havia contractat matrimoni en 1872, tan sols uns anys abans, va viatjar a Venècia. Durant aquest viatge Agrasot va fer diverses anotacions de la ciutat dels canals i especialment es va sentir atret per les seues arquitectures i la morfologia de la ciutat. A Venècia s'havia establert l'alcoià Ricardo María Navarrete y Fos (1834-1909), pensionat pel Ministeri de Foment per a estudiar a Roma i Venècia. Junt amb aquest compatriota i Francisco Bushell, Agrasot havia recorregut durant un mes Nàpols, una regió que, per les excavacions i els monuments que té –Pompeia, Pozzuoli, Castelnuovo i Sorrento–, cridava poderosament l'atenció dels artistes i dels viatgers. L'octubre de 1874, la *Revista Europea*³³ donava notícia que "com el bell clima d'Itàlia no ho és molt en els mesos d'estiu, sobretot a la ciutat eterna, on la calor és intolerable i l'aire malsà, la major part de la nostra colònia artística, fugint d'aquestes dues molèsties, camina dispersa per diferents punts d'aquesta península; uns, com Villegas, Heras i Campo, estan a Venècia, on passa també l'estiu Martín Rico, el notable paisatgista establert a París; uns altres, com Fortuny, Vallés, Ferrándiz, Agrasot i Tapiró, estan a Nàpols, i alguns

hecho en el jardín de la Villa Martinori, entonces residencia de los Fortuny en Roma, en la que una gran cantidad de artistas del círculo cercano a Fortuny se reunieron tras una paella cocinada por el valenciano Bernardo Ferrándiz. Gracias a esta y a otras fotografías se ha podido identificar a varios de los personajes asistentes al sepelio: el marchante romano Vincenzo Capobianchi (1836-1928); el coleccionista de arte Walther Fol (1832-1890); el príncipe Baldassarre Odescalchi (1844-1909); el político italiano Pietro Venturi (1824-1892), quien asistía en nombre de la ciudad de Roma; Tomás Moraga (1837-1906); el escultor Jerónimo Suñol (1839-1902); el pintor Ernest Hébert (1817-1908); el pintor Attilio Simonetti (1843-1925); Josep Tapiró (1836-1913); Prosper d'Épinay (1836-1914); Manuel Rancés y Villanueva (1824-1897); Achille Vertunni (1826-1897); Domenico Morelli (1826-1901); Casado del Alisal (1832-1886); Joaquín María Herrero y Rodríguez (1836-1917), y Joaquín Agrasot, cuyo rostro es reconocible gracias a la fotografía de Villa Martinori³¹.

Tras la muerte de Fortuny³², Agrasot y su mujer Emma viajan a Venecia, para posteriormente abandonar Italia y trasladarse a vivir a Valencia, donde finalmente el pintor y su familia se afincarán. En abril de 1875, junto a su mujer Emma, con quien había contraído matrimonio en 1872, tan solo unos años antes, viajó a Venecia. Durante este viaje Agrasot realizó diversos apuntes de la ciudad de los canales y especialmente se sintió atraído por sus arquitecturas y la morfología de la ciudad. En Venecia se había afincado el alcoyano Ricardo María Navarrete y Fos (1834-1909), pensionado por el Ministerio de Fomento para estudiar en Roma y Venecia. Junto a este compatriota y junto a Francisco Bushell, Agrasot había recorrido durante un mes Nápoles, una región que, por sus excavaciones y monumentos - Pompeya, Pozzuoli, Castelnuovo y Sorrento-, llamaba poderosamente la atención de los artistas y de los viajeros. En octubre de 1874, la *Revista Europea*³³ daba noticia de que "como el bello clima de Italia no lo es mucho en los meses de estío, sobre todo en la Ciudad Eterna, donde el calor es intolerable y el aire malsano, la mayor parte de nuestra colonia artística, huyendo de estas dos molestias, anda dispersa por diferentes puntos de esta península; unos, como Villegas, Heras y Campo, están en Venecia, donde pasa también el verano Martín Rico, el notable paisajista establecido en París; otros, como Fortuny, Vallés, Ferrándiz, Agrasot y Tapiró están en Nápoles, y algunos

31 <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>.

32 CANO DÍAZ, 2018.

33 *Revista Europea*: tom segon, any I, número 34 - 1874 octubre 18, pàg. 35

31 <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>.

32 CANO DÍAZ, 2018.

33 *Revista Europea*: Tomo Segundo Año I Número 34 - 1874 octubre 18, p. 35.

en poblets immediats a Roma, com Albano, La Riccia, Porte d'Anzio, etc., poblets deliciosos, situats en altures, des dels quals es descobreixen pintorescos panorames". D'aqueix viatge, la premsa es va fer ressò d'un quadre, hui desaparegut, dedicat al palau del dux de Venècia, que Agrasot va donar a la comissió de senyores encarregades a Alacant de la rifa per a pobres, a fi de ser venut en una subhasta pública³⁴.

El vaivé d'anades i tornades entre Espanya i Roma serà una constant en la dècada dels anys 70, fins a la instal·lació definitiva a Espanya en 1875, estades a les quals se sumarà París, centre del comerç artístic internacional. La importància de la colònia artística espanyola a Roma estava tan afermada que, de manera regular, la premsa es feia ressò dels avançaments artístics dels joves pintors. L'octubre de 1873 Agrasot arribava a Madrid "de pas per a Roma"³⁵, i, el març de 1874, s'esmentà que es trobava a Roma, on acabava d'arribar, i va realitzar dos quadres: "una guapa tocant la guitarra i, en un altre, un instructor de gossos. D'aquest només té fet l'esbós"³⁶. L'obra esmentada d'Agrasot s'ha de relacionar amb el seu quadre *Perros sabios*, una tipologia que repetirà a València, en 1880, en el seu *Clown rodeado de perros* (col·l. Pedrera Martínez), la qual cosa ens acosta a una major comprensió de fins a quin punt va reutilitzar els temes, estudis i esbossos que va portar amb si des de Roma. Junt amb les obres d'Agrasot en la *Revista Europea* es descriuen les obres dels seus col·legues més pròxims: Fortuny, Tapiró, Tusquets, Villegas, García Ramos o Suñol, amb atenció especial a la fortuna d'aquestes obres en el mercat de l'art, especialment amb Goupil:

"L'autor del quadre *Los campesinos romanos*, que van tindre els madrilenys el plaer d'admirar en l'última exposició, Tusquets, va vendre fa poc temps una preciosa aquarel·la en mil cinc-cents francs... Ací s'assegura que l'aquarel·la de Tusquets l'ha adquirida la senyora Isabel de Borbó, i tinc entès que li ha encarregat una altra per al pendant... També ha acabat Tusquets un altre quadre que fa un mes tenia venut, i que figura unes guapes que ixen d'una casa en un dia plujós. Tapiró ha acabat una bella aquarel·la que representa un cardenal que llig el breviari, aquarel·la exposada durant alguns dies al Corso, i que ha agradat ací extraordinàriament, i s'ha afanyat

en pueblecitos inmediatos a Roma, como Albano, La Riccia, Porto d'Anzio, etc., pueblecitos deliciosos, situados en alturas, desde las que se descubren pintorescos panoramas". De ese viaje, la prensa se hizo eco de un, hoy desaparecido, cuadro dedicado al palacio del Dux de Venecia, que Agrasot donó a la comisión de señoras encargadas en Alicante de la rifa para pobres, con el objeto de ser vendido en subasta pública³⁴.

El vaivén de idas y vueltas entre España y Roma será una constante en la década de los años 70, hasta su instalación definitiva en España en 1875, estancias a las que se sumará París, centro del comercio artístico internacional. La importancia de la colonia artística española en Roma estaba tan afianzada que, de forma regular, la prensa se hacía eco de los adelantos artísticos de los jóvenes pintores. En octubre de 1873, Agrasot llegaba a Madrid "de paso para Roma"³⁵, y, en marzo de 1874 se menciona que se encuentra en Roma, a donde acaba de llegar, realizando dos cuadros "una maja tocando la guitarra y otro un instructor de perros. De este sólo tiene hecho el boceto"³⁶. La obra mencionada de Agrasot se ha de relacionar con su cuadro de los *Perros sabios*, una tipología que repetirá en Valencia, en 1880, en su *Clown rodeado de perros* (col. Pedrera Martínez), lo que nos acerca a una mayor comprensión de hasta qué punto reutilizó los temas, estudios y bocetos que trajo consigo desde Roma. Junto a las obras de Agrasot en la *Revista Europea* se describen las obras de sus colegas más cercanos: Fortuny, Tapiró, Tusquets, Villegas, García Ramos o Suñol, con atención especial a la fortuna de estas obras en el mercado del arte, especialmente con Goupil:

"El autor del cuadro *Los campesinos romanos*, que tuvieron los madrileños el placer de admirar en la última exposición, Tusquets, vendió hace poco tiempo una preciosa acuarela en mil quinientos francos... Aquí se asegura que la acuarela de Tusquets la ha adquirido doña Isabel de Borbón, y tengo entendido que le ha encargado otra para el pendant... También ha terminado Tusquets otro cuadro que hace un mes tenía vendido, y que figura unas majas saliendo de una casa en día lluvioso. Tapiró ha terminado una hermosa acuarela que representa un cardenal leyendo el breviario, acuarela expuesta durante algunos días en el Corso, y que ha gustado aquí extraordinariamente,

34 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número X - 1875 abril 11, pàg. 3.

35 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*: any XXIV, número 5813 - 1873 octubre 30, pàg. 3.

36 *Revista Europea*: tom primer, any I, número 1 - 1874 març 1, pàg. 34. Junt amb Agrasot es donava notícia de les obres dels seus col·legues més pròxims.

34 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número X - 1875 abril 11, p. 3.

35 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*: Año XXIV Número 5813 - 1873 octubre 30, p. 3.

36 *Revista Europea*: Tomo Primero Año I Número 1 - 1874 marzo 1, p. 34. Junto a Agrasot se daba noticia de las obras de sus colegas más cercanos.

a comprar-la un senyor rus. El jove Villegas, que és el pintor espanyol, dels qui viuen ací, que segueix en reputació a Fortuny, i els quadres del qual es paguen a un preu elevadíssim, va rebre a final de l'estiu vint mil francs per un quadre que representava uns toreros bevent i una andalusa ballant. Aquest quadre el va vendre el comerciant Goupil, que el va adquirir a un preu molt elevat. Villegas està pintant ara un quadre de dues figures, que representa un moro indolent jagut i una mora que toca el laüt; el fons és una habitació adornada riquíssimament, i el conjunt del més bell efecte. És aquest pintor un gran colorista i bon dibuixant, i té en esbós un quadre d'una importància vertadera que figurarà el bateig d'un fill d'una família noble en la coneguda època que abraça els primers anys d'aquest segle. El quadre serà de dos metres d'ample per setantacinc centímetres d'alt, i les figures resulten de grandària un poc més elevada d'una quarta. Fortuny està conclouent un quadre que representa l'assaig d'una comèdia en un jardí; quadre venut a Goupil en cinquanta mil francs. Tant d'interès té per aquesta obra el famós comerciant parisien d'objectes d'art, que ha fet expressament un viatge a aquesta capital per a veure l'estat en què es trobava. Durant l'estada ací ha comprat al jove català Roman Rivera un quadret preciós, que representa uns titellaires de carrer caminant en un dia de neu. Aquest quadre està molt ben pintat i té un excel·lent color; però com que Rivera comença la seua carrera i no té encara fama en el món artístic, Goupil no ha volgut donar-li per aqueixa obra més que dos mil cinc-cents francs. Entre els joves que més prometen dels que ací viuen, he de citar el sevillà José García Ramos, que està pintant un quadre que figura l'assaig d'una comèdia casolana, a principi del segle. Ramos té molt d'enginy i gràcia i pinta molt bé. Ha conclòs l'esbós d'un quadre titulat *El rosario de la Aurora*, que és deliciós... Suñol està acabant una estàtua de marbre de meitat del natural que representa al Dante. L'ha comprada un americà amb sis mil francs. Entre els intel·ligents es diu que és el millor que ha fet fins ara. En aquest moment comença l'esbós d'una altra estàtua de la mateixa grandària, que figura un lazzurone que toca una bandola³⁷.

apresurándose á comprarla un señor ruso. El joven Villegas, que es el pintor español, de los que aquí viven, que sigue en reputación á Fortuny, y cuyos cuadros se pagan á crecidísimo precio, recibió á fines del verano veinte mil francos por un cuadro que representaba unos toreros bebiendo y una andaluza bailando. Este cuadro lo habrá vendido el comerciante Goupil, que lo adquirió, en mucho mayor precio. Villegas está pintando ahora un cuadro de dos figuras, representando un moro indolente tendido y una mora tocando el laúd; el fondo es una habitación riquísimamente adornada, y el conjunto del más bello efecto. Es este pintor gran colorista y buen dibujante, y tiene en boceto un cuadro de verdadera importancia que figurará el bautizo de un hijo de noble familia en la consabida época que abraza los primeros años de este siglo. El cuadro será de dos metros de ancho por setenta y cinco centímetros de alto, y las figuras resultan de tamaño poco mayor de una cuarta. Fortuny está concluyendo un cuadro que representa el ensayo de una comedia en un jardín; cuadro vendido á Goupil en cincuenta mil francos. Tanto interés tiene por esta obra el famoso comerciante parisien de objetos de arte, que ha hecho expresamente un viaje á esta capital para ver el estado en que se encontraba. Durante su estancia aquí ha comprado al joven catalán Roman Rivera un cuadrito precioso, representando unos titiriteros callejeros caminando en día de nieve. Este cuadro está muy bien pintando y tiene excelente color; pero como Rivera empieza su carrera y no tiene aún fama en el mundo artístico, Goupil no ha querido darle por esa obra más que dos mil quinientos francos. Entre los jóvenes que más prometen de los que aquí viven, debo citar al sevillano José García Ramos, que está pintando un cuadro figurando el ensayo de una comedia casera, á principios del siglo. Ramos tiene mucho ingenio y gracejo y pinta muy bien. Ha concluido el boceto de un cuadro titulado *El rosario de la Aurora*, que es delicioso... Suñol está terminando una estatua de mármol de mitad del natural que representa al Dante. La ha comprado un americano en seis mil francos. Entre los inteligentes se dice que es lo mejor que ha hecho hasta ahora. En estos momentos empieza el boceto de otra estatua de igual tamaño, que figura un lazzurone tocando un bandolín³⁷.

Aquesta breu ressenya reflecteix a la perfecció l'ambient artístic dels espanyols a Roma que s'havia constituït entorn de la figura de Fortuny, així com la inserció d'aquest en els circuits comercials de l'art,

Esta breve reseña refleja a la perfección el ambiente artístico de los españoles en Roma que se había constituido en torno a la figura de Fortuny, así como su inserción en los circuitos comerciales del arte, es-

37 *Revista Europea*: tom primer, any I, número 1 - 1874 març 1, pàg. 34.

37 *Revista Europea*: Tomo Primero Año I Número 1 - 1874 marzo 1, p. 34.

especialment en els que s'havien generat al voltant del francès Goupil. L'optimisme de la crítica espanyola es basava en el reconeixement internacional de l'anomenada "escuela espanyola" a Roma, sense deixar de costat l'escrupolosa descripció dels valors del mercat. L'articulista finalitzava amb una breu, però interessant, nota: "tots esperem amb impaciència l'organització de l'Escola de Belles Arts espanyola, a Roma, que serà, sens dubte, un dels títols que més honren el seu iniciador, el Sr. Castelar, i que ens permetrà estrenyer afectuosament la mà de molts artistes compatriotes"³⁸. Efectivament, el reconeixement aconseguit per aquests artistes a Roma portarà a fundar el 8 d'agost de 1873 l'Escola Espanyola de Belles Arts a Roma, per la Primera República Espanyola, coneguda després com l'Acadèmia Espanyola a Roma, en què va ser fonamental el paper d'Emilio Castelar, ministre d'Estat del primer Govern de la República, en l'escrit fundacional, que signaran Nicolás Salmerón (president de la República) i Santiago Soler i Pla (ministre d'Estat). En aquests últims anys d'estada romana, com a seu artística, Agrasot realitza nombroses obres que són ben rebudes per la crítica artística. Amb freqüència se'l compara amb Goya, "si bé les seues figures estan més concloses i els accessoris són més detallats que els d'aquell"³⁹. El juliol de 1874 acaba tres quadres: "una guapa asseguda sobre un banc de taulells tocant la guitarra, una *manola* component la jaqueta a un torero i parlant amb una vella i un tros de l'*Esplanada de los Mártires* d'aquesta capital, on passegen algunes persones amb vestits de l'any 1804"⁴⁰. La segona obra descrita es tracta de l'obra titulada *Interior con dos figuras femeninas* o *La Modista* (col·l. Pedrera Martínez), que signa a Roma en 1875, en què una jove modista cus una jaqueta de llums de vellut verd, sota la mirada atenta d'una anciana que porta una mantellina blanca sobre el cap. En aquesta obra Agrasot manté aqueix gust preciosista pels detalls, com s'aprecia en la catifa d'estora, en el mobiliari i, especialment, en el paravent amb flors estilitzades sobre un fons blau que contrasta amb el xal groc de la jove. Aquesta cura pels detalls es plasma, igualment, a les robes que pegen del paravent o als retalls caiguts pel sòl. Aquestes obres coloristes i descriptives que Agrasot realitza en els últims anys de la seua estada italiana van tindre molt d'èxit entre la burgesia adinerada de

pecialmente en los que se habían generado alrededor del francés Goupil. El optimismo de la crítica española se basaba en el reconocimiento internacional de la llamada "escuela española" en Roma, sin dejar de lado la escrupulosa descripción de los valores del mercado. El articulista finalizaba con una breve, pero interesante nota: "todos esperamos con impaciencia la organización de la Escuela de Bellas Artes española, en Roma, que será sin duda alguna uno de los títulos que más honren a su iniciador el Sr. Castelar, y que nos permitirá estrechar cariñosamente la mano de muchos artistas compatriotas"³⁸. Efectivamente, el reconocimiento alcanzado por estos artistas en Roma, llevará a fundar el 8 de agosto de 1873, Escuela Española de Bellas Artes en Roma, por la Primera República Española, conocida después como la Academia Española en Roma, siendo fundamental el papel de Emilio Castelar, Ministro de Estado del primer gobierno de la República, en el escrito fundacional, que firmarán Nicolás Salmerón (Presidente de la República) y Santiago Soler y Plá (Ministro de Estado). En estos últimos años de estancia romana, como sede artística, Agrasot realiza numerosas obras que son bien recibidas por la crítica artística. Con frecuencia se le compara con Goya, "si bien sus figuras están más concluidas y los accesorios son más detallados que los de aquel"³⁹. En julio de 1874 termina tres cuadros "una maja sentada sobre un banco de azulejos tocando la guitarra, una manola componiendo la chaqueta a un torero y hablando con una vieja, y un trozo de la *Esplanada de los Mártires* de esta capital, en donde pasean algunas personas con trajes del año 1804"⁴⁰. La segunda obra descrita se trata de la obra titulada *Interior con dos figuras femeninas* o *La Modista* (col. Pedrera Martínez), que firma en Roma en 1875, en la que una joven modista cose una chaqueta de luces de terciopelo verde, bajo la atenta mirada de una anciana que porta una mantilla blanca sobre la cabeza. En esta obra Agrasot mantiene ese gusto preciosista por los detalles, como se aprecia en la alfombra de estera, en el mobiliario y, especialmente, en el biombo con flores estilizadas sobre un fondo azul que contrasta con el chal amarillo de la joven. Este cuidado por los detalles se plasma, igualmente, en las ropas que cuelgan del biombo o en los retales caídos por el suelo. Estas obras coloristas y descriptivas que Agrasot realiza en los últimos años de su estancia italiana tuvieron un gran éxito entre la burguesía adinerada de

38 *Revista Europea*: tom primer, any I, número 1 - 1874 març 1, pàg. 34.

39 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número IX - 1874 juliol 25, pàg. 3.

40 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número IX - 1874 juliol 25, pàg. 3.

38 *Revista Europea*: Tomo Primero Año I Número 1 - 1874 marzo 1, p. 34.

39 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número IX - 1874 julio 25, p.3.

40 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número IX - 1874 julio 25, p.3.



Fig. 18 Joaquín Agrasot. *Ocios de cuartel*. «La Ilustración Artística», 1897.

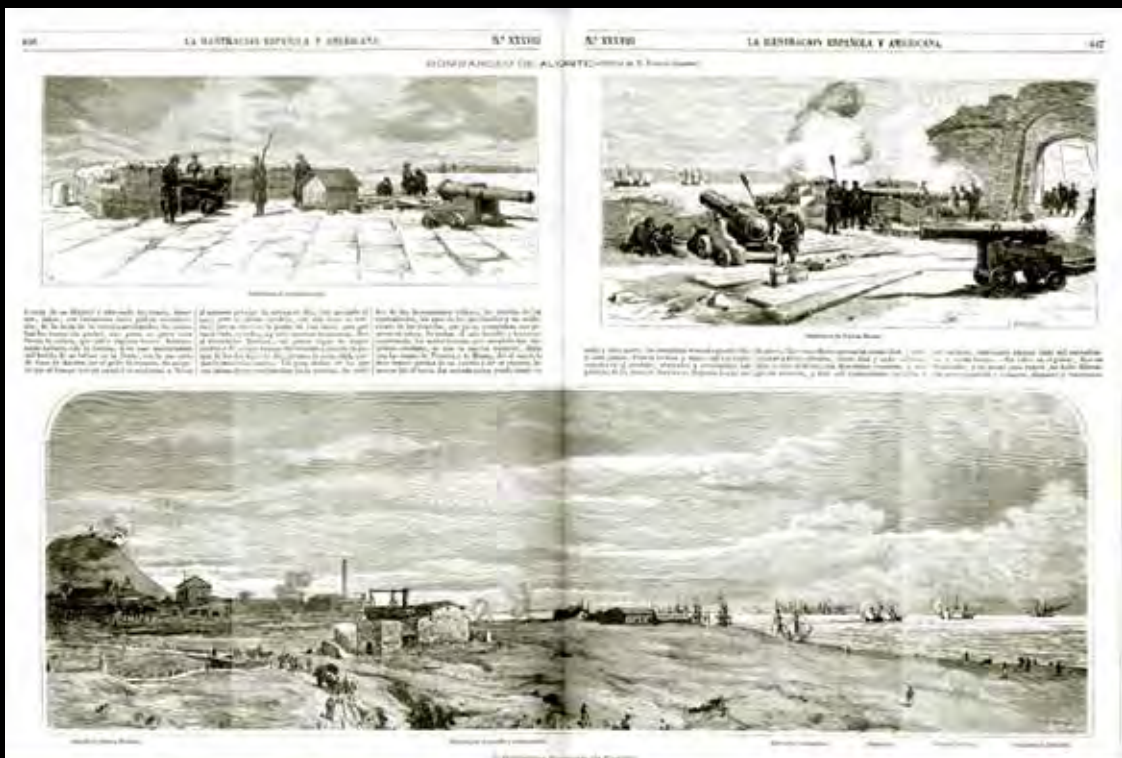


Fig. 19 Bombardeig d'Alacant, 3 gravats. Croquis de Joaquín Agrasot. Dibuixos del Sr. Pellicer. Gravats dels Srs. Rico, Capuz i Marichal. «La Il·lustració Espanyola i Americana» 8 d'octubre de 1873. | Bombardeo de Alicante, 3 grabados. Croquis de Joaquín Agrasot. Dibujos del Sr. Pellicer. Grabados de los Sres. Rico, Capuz y Marichal. «La Ilustración Española y Americana», 8 de octubre de 1873.

l'època, que es va convertir en la gran consumidora d'aquesta mena d'obres. Aqueix mateix any, el novembre de 1874, l'alacantí Arturo Salvetti adquiria una de les últimes obres d'Agrasot d'aquest període, que representava "una senyora vestida a la manera de Carles IV, i és, en efecte, una obra mestra de l'art"⁴¹. En aquest moment, Agrasot gaudia d'un reconeixement especial en els cercles artístics europeus, però al mateix temps sabem que enviava algunes de les seues obres a Alacant, amb la finalitat d'exposar-les en comerços de la ciutat com en els aparadors de la papereria de la "senyora vídua de Carratalá", on va estar exposada aquesta obra. La crònica lloava l'atenció als detalls: "la correcció de dibuix; la bellesa del colorit, baix en general; i l'admirable veritat amb què estan pintades les teles que vist la figura i que no deixen dubte de la seua respectiva qualitat, ni, als menys intel·ligents, la falda, de mig pas, és de xiné de flors amb adorns de passamaneria negra; el cosset de ras color lila, i la mantellina d'encaix blanc. Quant a l'actitud de la dama i a l'expressió del seu semblant, res deixa que desitjar, com tampoc sobre els detalls, en què tanta cura posa sempre el Sr. Agrasot: es troba la figura col·locada davant d'una frondosa arbrada i al costat d'una font, la molsa de la qual, així com la tosca que es forma en les vores del piló estan tan meravellosament executats, que recorden tot el millor que en aquest gènere s'ha pintat"⁴². No serà l'última vegada que Agrasot apareix vinculat als Salvetti. En 1880, després de la seua tornada de París, on havia participat en el *Salon* amb *En casa del armero*, Agrasot va realitzar la decoració del Palau de Salvetti d'Alacant. Una decoració mural inserida en tres medallons amb angelets caçant papallones i aus, i sengles al·legories de la música i la poesia⁴³. És aquesta, potser, una de les vessants més desconegudes d'Agrasot, que al llarg de la seua carrera ja establert a València treballarà en alguna ocasió junt amb José María Brel en la decoració d'habitatges. Brel, que havia collit un cert reconeixement per les seues decoracions per al Palau del Marqués de Dos Aigües, en 1883 va pintar diverses obres i decoracions per a l'habitatge del facultatiu "Sr. Andrés" a la plaça

la época, que se convirtió en la gran consumidora de este tipo de obras. Ese mismo año, en noviembre de 1874, el alicantino Arturo Salvetti adquiría una de las últimas obras de Agrasot de este periodo, que representaba a "una señora vestida a la usanza de Carlos IV, y es en efecto una obra maestra del arte"⁴¹. En esos momentos, Agrasot gozaba de especial reconocimiento en los círculos artísticos europeos, pero al mismo tiempo sabemos que enviaba algunas de sus obras a Alicante, con el fin de exponerlas en comercios de la ciudad como en los escaparates de la papelería de la "señora viuda de Carratalá", donde estuvo expuesta esta obra. La crónica alababa la atención a los detalles: "la corrección de dibujo, la belleza del colorido, bajo en general; y la admirable verdad con que están pintadas las telas que viste la figura, y que no dejan duda de su respectiva calidad, ni, á los menos inteligentes, la falda, de medio paso, es de chine á flores con adornos de pasamanería negra; el corpiño de raso color lila, y la mantilla de encaje blanco. En cuanto á la actitud de la dama y á la expresión de su semblante, nada deja que desear, como tampoco acerca de los detalles, en que tanto esmero pone siempre el Sr. Agrasot: se halla la figura colocada delante de una frondosa arboleda y junto á una fuente, cuyo musgo, así como la toba que se forma en los bordes del pilón están tan maravillosamente ejecutados, que recuerdan todo lo mejor que en este género se ha pintado"⁴². No será la última vez que Agrasot aparece vinculado a los Salvetti. En 1880, tras su regreso de París, en donde había participado en el *Salon* con *En casa del armero*, Agrasot realizó la decoración del Palacio de Salvetti de Alicante. Una decoración mural inserta en tres medallones con angelitos cazando mariposas y aves, y sendas alegorías de la música y la poesía⁴³. Es esta quizá una de las vertientes más desconocidas de Agrasot, quien a lo largo de su carrera ya afincado en Valencia trabajará en alguna ocasión junto a José María Brel en la decoración de viviendas. Brel, quien había cosechado cierto reconocimiento por sus decoraciones para el Palacio del Marqués de Dos Aguas, en 1883 pintó varias obras y decoraciones para la vivienda del facultativo "Sr. An-

41 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número IX - 1874 novembre 24, pàg. 3.

42 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número IX - 1874 novembre 24, pàg. 3.

43 *El Constitucional: diario liberal*: època segona, any XIV, número 3760 - 1880 octubre 31, pàg. 3: la decoració del palau Salvetti va ser dirigida per Antonio Puigserver i hi van intervenir el marbrista José María Olmos, el tallista i daurador Francisco Pla i els pintors Víctor Núñez i José Martínez, que van establir les decoracions pintades de Joaquín Agrasot.

41 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número IX - 1874 noviembre 24, p.3.

42 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número IX - 1874 noviembre 24, p.3.

43 *El Constitucional: diario liberal*: Época Segunda Año XIV Número 3760 - 1880 octubre 31, p. 3: la decoración del palacio Salvetti fue dirigida por Antonio Puigserver e intervinieron el marmolista José María Olmos, el tallista y dorador Francisco Plá y los pintores Víctor Nuñez y José Martínez, estableciendo las decoraciones pintadas Joaquín Agrasot.

de les Barques de València. Allí pinta un quadre del torero Frascuelo entrant a matar, que va estar exposada al basar Giner, i per al menjador va realitzar quatre figures simbòliques que representen "la camamilla, el xampany, el café i el té", mentre que Joaquín Agrasot va realitzar per al sostre d'una saleta "una bella figura de dona"⁴⁴, una obra fins al moment totalment desconeguda.

El març de 1875 es donava la notícia del retorn definitiu d'Agrasot a Alacant des de Roma, encara que no es tenia la certesa que situara la seua residència en aquesta capital. La veritat és que el pintor tornava envoltat d'un halo de fama internacional: "el distingit pintor Sr. Joaquín Agrasot ha tornat a aquesta capital, després d'haver romàs un temps a Roma, i ha guanyat honra i profit, perquè, com hem dit en diferents ocasions, els seus quadres de gènere han aconseguit tanta fama en el món artístic que són molt buscats pels intel·ligents i pagats a alt preu"⁴⁵. Però no sols la notícia es feia ressò de la fama i el reconeixement que les obres d'Agrasot havien aconseguit en el mercat internacional, sinó que el més interessant és que posava el focus d'atenció en el pròxim enviament que l'artista esperava des de Roma: els seus treballs i anotacions realitzades en la seua estada italiana: "d'un dia per a un altre ha de rebre els treballs que ha fet a Roma, i que encara conserva en el seu poder: la major part són les anotacions i els esbossos que li han servit per a pintar els llenços que han adquirit molts particulars francesos, anglesos i espanyols i alguns comerciants en pintures"⁴⁶.

drés" en la plaza de las Barcas de Valencia. Allí pinta un cuadro del torero Frascuelo entrando a matar, que estuvo expuesta en el bazar Giner, y para el comedor realizó cuatro figuras simbólicas que representan "la manzanilla, el champagne, el café y el the", mientras que Joaquín Agrasot realizó para el techo de un saloncito "una hermosa figura de mujer"⁴⁴, una obra hasta el momento totalmente desconocida.

En marzo de 1875 se daba la noticia del regreso definitivo de Agrasot a Alicante desde Roma, aunque no se tenía la certeza de que fuese a ubicar su residencia en esta capital. Lo cierto es que el pintor regresaba rodeado de un halo de fama internacional: "el distinguido pintor D. Joaquín Agrasot ha regresado á esta capital, después de haber permanecido algún tiempo en Roma, ganando honra y provecho, pues como hemos dicho en distintas ocasiones, sus cuadros de género han alcanzado tanta fama en el mundo artístico que son muy buscados por los inteligentes y pagados á alto precio"⁴⁵. Pero no solo la noticia se hacía eco de la fama y el reconocimiento que las obras de Agrasot habían alcanzado en el mercado internacional, sino que lo más interesante es que ponía el foco de atención en el próximo envío que el artista esperaba desde Roma: sus trabajos y apuntes realizados en su estancia italiana: "de un día para otro debe recibir los trabajos que ha hecho en Roma, y que aún conserva en su poder: la mayor parte son los apuntes y bocetos que le han servido para pintar los lienzos que han adquirido muchos particulares franceses, ingleses y españoles y algunos comerciantes en pinturas"⁴⁶.

44 *El Constitucional: diario de Valencia*: any X, número 373 - 1883 agost 9, pàg. 2.

45 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número X - 1875 març 10, pàg. 2. En el número d'*El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número X - 1875 març 21, pàg. 2, es recollia la crítica als quadres que Agrasot havia portat des de Roma: "Ahir vam tindre el gust de visitar la seua galeria, i a fe que ens vam felicitar per això, perquè vam poder admirar alguns llenços bellíssims, els uns ja conclosos, els altres sense acabar, però tots aquests primorosos. Els quadres de gènere del senyor Agrasot gaudeixen ja una reputació molt merescuda, perquè no pot donar-se més harmonia en el conjunt, més veritat en els detalls i més bellesa en el colorit. Els paisatges d'aquests respiren tal frescor, i tenen tant d'ambient, que qui els veu es creu transportat a un verdader jardí o boscatge, i quan pinta edificis els dona aqueix to vigorós i positiu que només l'escola realista sap imprimir a les reproduccions del pinzell. Quant a les figures, ja hem dit que el Sr. Agrasot ens recorda sempre a Goya, si bé acaba més els detalls accessoris i és més perfecte en els contorns".

46 *El Constitucional: diario liberal*: any, segona, número X - 1875 març 10, pàg. 2.

44 *El Constitucional: diario de Valencia* - Año X Número 373 - 1883 agosto 9, p. 2.

45 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número X - 1875 marzo 10, p.2. En el número de *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número X - 1875 marzo 21, p. 2, se recogía la crítica a los cuadros que Agrasot había traído desde Roma: "Ayer tuvimos el gusto de visitar su galería, y á fe que nos felicitamos de ello, pues pudimos admirar algunos lienzos bellísimos, los unos ya concluidos, los otros sin terminar, pero todos ellos primorosos. Los cuadros de género del señor Agrasot gozan ya una reputación muy merecida, pues no puede darse más armonía en el conjunto, más verdad en los detalles y más belleza en el colorido. Sus paisajes respiran tal frescura, y tienen tanto ambiente, que el que los ve se cree transportado a un verdadero jardín o floresta, y cuando pinta edificios les da ese tono vigoroso y positivo que solo la escuela realista sabe imprimir á las reproducciones del pincel. En cuanto á las figuras, ya hemos dicho que el Sr. Agrasot nos recuerda siempre a Goya, si bien acaba más los detalles accesorios y es más perfecto en los contornos".

46 *El Constitucional: diario liberal*: Año Segunda Número X - 1875 marzo 10, p. 2.

Tornat a Espanya, resulta curiós analitzar la crítica artística que, anys després, se li dedica en *La Ilustración Artística*, en 1892⁴⁷, que suposa un balanç coetani del passat romà d'Agrasot i de les noves tendències que comença a manifestar ja establert a Espanya, concretament en el seu taller o estudi a València. En aquest número es recullen diverses de les últimes obres d'Agrasot que fins a aqueix moment havien adquirit un cert èxit en la crítica artística com *El bautizo o Labradores de la Huerta de Valencia*, litografia que es correspon amb el quadre homònim de la Col·lecció Pedrera Martínez; una *Florista valenciana*, un dels tants models de la mateixa tipologia que realitzaria al llarg de la seua carrera, i *Una obra de Misericordia o La repartición de la sopa*⁴⁸, que representa "el moment en el qual una comunitat de monges d'Orihuela, pàtria de l'autor, distribueix el quotidià aliment entre els necessitats que acudeixen a les portes del monestir i que va ser premiat en l'Exposició de Saragossa", i allí va ser adquirit. Aquesta tipologia d'obres de caràcter més social serà de nou objecte dels seus pinzells anys més tard, concretament en 1892, amb el seu llenç *Las Hermanas de la Caridad*, que va ser presentada en l'exposició internacional d'enguany i en la nacional junt amb *A la salud de la novia*⁴⁹, i que representa l'interior d'un hospital, en què les monges distribueixen aliments entre els xiquets malalts o orfes, possiblement l'interior de la casa de Misericordia de València o algun establiment benèfic similar⁵⁰. Aquests quadres d'enfocament més realista i de costums basats en l'observació més quotidiana estan en la base de les últimes obres d'Agrasot, reproduïdes en el setmanari: *Retirada forzosa*, que mostra el moment de la retirada d'una processó religiosa cap a l'interior d'una església després de ser sorpresos els participants per una pluja torrencial, o les *Historias de Taller*, en què es mostra un grup de dones en conversa mentre treballen en la costura. Tan sols com a obra representativa del seu passat italià es recull un dibuix, *Recuerdo de Venecia*, en què es mostra un detall arquitectònic de les columnes del palau del dux de Venècia, una de les seues últimes obres italianes. Aquest punt d'inflexió es recull de manera sintètica en l'article de *La Ilustración Artística*, signat per A. García

Regresado a España, resulta curioso analizar la crítica artística que, años después, se le dedica en *La Ilustración Artística*, en 1892⁴⁷, que supone un balance coetáneo del pasado romano de Agrasot y de las nuevas tendencias que comienza a manifestar ya afinado en España, concretamente en su taller o estudio en Valencia. En este número se recogen varias de las últimas obras de Agrasot que hasta ese momento habían cosechado un cierto éxito en la crítica artística como *El bautizo o Labradores de la Huerta de Valencia*, litografía que se corresponde con el cuadro homónimo de la colección Pedrera Martínez; una *Florista valenciana*, uno de los tantos modelos de la misma tipología que realizaría a lo largo de su carrera, y *Una obra de Misericordia o La repartición de la sopa*⁴⁸, que representa "el momento en el que una comunidad de monjas de Orihuela, patria del autor, distribuye el cotidiano alimento entre los necesitados que acuden a las puertas del monasterio y que fue premiado en la Exposición de Zaragoza", siendo allí adquirido. Esta tipología de obras de carácter más social, será de nuevo objeto de sus pinceles años más tarde, concretamente en 1892, con su lienzo *Las Hermanas de la Caridad*, que fue presentada a la Exposición Internacional de este año y a la nacional junto *A la salud de la novia*⁴⁹, y que representa el interior de un hospital, en el que las monjas distribuyen alimentos entre los niños enfermos o huérfanos, posiblemente el interior de la casa de Misericordia de Valencia o algún establecimiento benéfico similar⁵⁰. Estos cuadros de enfoque más realista y de costumbres basadas en la observación más cotidiana están en la base de las últimas obras de Agrasot, reproducidas en el semanario: *Retirada forzosa*, que muestra el momento de la retirada de una procesión religiosa hacia el interior de una iglesia tras ser sorprendidos los participantes por una lluvia torrencial, o las *Historias de Taller*, en la que muestra a un grupo de mujeres en conversación mientras trabajan en la costura. Tan solo como obra representativa de su pasado italiano se recoge un dibujo, *Recuerdo de Venecia*, en el que se muestra un detalle arquitectónico de las columnas del palacio del Dux de Venecia, una de sus últimas obras italianas. Este punto de inflexión se recoge de manera sintética en el artículo de *La Ilustración Artística*, firmado por A.

47 *La Ilustración Artística*: periódico semanal de literatura, arts i ciències: tom XI, any XI, número 549 - 1892 juliol 4, pàgs. 2-7.

48 Aquesta obra havia sigut publicada en 1872. *La Ilustración de Madrid*: revista de política, ciencias, artes y literatura: tom segon, any III, número 49 - 1872 gener 15, pàg. 4 i pàg. 16.

49 *El Alicantino*, 30 d'octubre de 1892.

50 *La Ilustración Artística*, 7 d'agost de 1893, pàg. 520.

47 *La Ilustración Artística*: periódico semanal de literatura, artes y ciencias: Tomo XI Año XI Número 549 - 1892 julio 4, pp. 2-7.

48 Esta obra había sido publicada en 1872. *La Ilustración de Madrid*: revista de política, ciencias, artes y literatura: Tomo Segundo Año III Número 49 - 1872 enero 15, p.4 y p. 16.

49 *El Alicantino*, 30 de octubre de 1892.

50 *La Ilustración artística*, 7 de agosto de 1893, p. 520.

Llansó, en 1892. Amb el títol "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna", estableix l'inici d'aquest corrent en Goya, i els seus són seguidors des dels Bécquer, passant per Ruy-Pérez, Fortuny, Rico, Jiménez Aranda, Ribera, Galofre, Mas, Llimona, Ramos i Agrasot. És interessant parar-se amb deteniment en la manera en què el crític estableix la importància de la fi d'un corrent que va ser important i significatiu dins del qual, de manera genèrica, es denomina com a pintura de gènere, més destinada al mercat artístic que no a altres esferes de l'art:

"A aquest grup pertany Joaquín Agrasot i aquest gènere de pintura és el que ha cultivat des que va fer els seus primers passos en el camí de l'art. A les seues bellíssimes composicions, a les seues senzilles notes de color que tenen un segell de modernisme tan visible, deu la justa reputació que gaudeix entre els intel·ligents i els amateurs. Encara a Roma, on va romandre uns quantos anys, precisament els mateixos que Fortuny, de qui va ser un amic predilecte i afectuós, va saber evitar el contagi de l'amanerament i va emprendre la forma agradable i simpàtica que marcara el caràcter d'aquesta època i que altres pintors distingits a França, Bèlgica, etc., han cultivat després amb tant d'aprofitament. De res servien llavors els esforços de Rosales per aconseguir commoure i interessar donant formes a les elevades idees que bullien en la seua ment, ni els de Fortuny aconseguint realitzar meravelles en la reproducció de la naturalesa i en les combinacions de llum i colors, fins a l'extrem de fascinar amb les seues creacions, ja que la major part dels quals constituïen llavors la colònia artística romana, renyits amb la verdadera pintura històrica i amb el verdader misticisme religiós, i no es pressentia l'evolució laboriosa que havia de produir el modernisme i amb aquest, la pintura de gènere, malbarataven llastimosament el seu enginy i malmetien les seues aptituds pintant flamenques i toreros estudiats en models, convertits en desmanegades comparses pel seu teatral *attrezzo* i falta de caràcter. Ja hem dit que Agrasot va saber sostraure's d'un contagi tan pernicios, i després d'haver recollit a Roma els ensenyaments que podien prestar-li, en l'ocàs de la seua vida, els qui van ser astres de primera magnitud en el món de l'art, i es va traslladar a París, a on va poder impregnar el seu esperit del pur ambient dels moderns conceptes de l'art, que pressentia i anhelava manifestar. Encara que suposem en Agrasot, ja des dels seus primers anys, condicions especials per a l'art, creiem just consignar que aquestes s'han solidat per efecte de l'estudi continu. Exigent amb si mateix, no ha permès l'exposició d'una de les seues obres sense haver vençut totes les dificultats que li hagen oposat la línia o el colorit. La majoria dels seus quadres representen lluites, investigacions; perquè a part de la

García Llansó, en 1892. Bajo el título "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna", establece el inicio de esta corriente en Goya, siendo sus seguidores desde los Bécquer, pasando por Ruy-Pérez, Fortuny, Rico, Jiménez Aranda, Ribera, Galofre, Mas, Llimona, Ramos y Agrasot. Es interesante pararse con detenimiento en la manera en la que el crítico establece la importancia del fin de una corriente que fue importante y significativa dentro de lo que de manera genérica se viene denominando como pintura de género, más destinada al mercado artístico que no otras esferas del arte:

"A este grupo pertenece Joaquín Agrasot y este género de pintura es el que ha cultivado desde que dio sus primeros pasos en el camino del arte. A sus bellísimas composiciones, a sus sencillas notas de color que tan visible sello tienen de modernismo, debe la justa reputación que goza entre los inteligentes y amateurs. Aún en Roma, en donde permaneció algunos años, precisamente los mismos que Fortuny, de quién fue predilecto y cariñoso amigo, supo evitar el contagio del amaneramiento y emprendió la forma agradable y simpática que marcara el carácter de esta época y que otros pintores distinguidos en Francia, Bélgica, etc., han cultivado después con tanto aprovechamiento. De nada servían entonces los esfuerzos de Rosales para conseguir conmover e interesar dando formas a las elevadas ideas que bullían en su mente, ni los de Fortuny logrando realizar maravillas en la reproducción de la naturaleza y en las combinaciones de luz y colores, hasta el extremo de fascinar con sus creaciones, ya que la mayor parte de los que constituían entonces la colonia artística romana, reñidos con la verdadera pintura histórica y con el verdadero misticismo religioso, no presintiendo la laboriosa evolución que había de producir el modernismo y con él la pintura de género, derrochaban lastimosamente su ingenio y malograban sus aptitudes pintando flamenques y toreros estudiados en modelos, convertidos en desgarbadas comparsas por su teatral atrezzo y falta de carácter. Ya hemos dicho que Agrasot supo sustraerse de tan pernicioso contagio, y después de haber recogido en Roma las enseñanzas que podían prestarle, en el ocaso de su vida, los que fueron astros de primera magnitud en el mundo del arte, trasladándose a París, En dónde pudo impregnar su espíritu del puro ambiente de los modernos conceptos del arte, que presentía y anhelaba manifestar. Aunque suponemos en Agrasot, ya desde sus primeros años, especiales condiciones para el arte, creemos justo consignar que estas se han solidado por efecto del continuo estudio. Exigente consigo mismo, no ha permitido la exposición de una de sus obras sin haber vencido todas las dificultades que le hayan opuesto la línea o el colorido. La mayoría de sus cuadros representan luchas, investigaciones; porque aparte de

concepció i el desenvolupament de l'assumpte, es plau, ajustant-se a les regles artístiques de l'estètica i l'art, a vèncer els esculls que els tons, quan es combinen, poden oferir-li. Cal agregar a aquesta que podríem dir qualitat la d'observar en totes, absolutament totes, les seues composicions, la major correcció en el dibuix; circumstància que no tenen la majoria dels pintors, fins i tot els qui es distingeixen com a coloristes, i es comprendrà el bon concepte de què gaudeix i l'estima que es tenen els seus quadres. Si Agrasot no s'haguera ja donat a conèixer a Roma com a artista moderníssim i conreador de la pintura de gènere, podríem dir que és un alacantí estrangeritzat. Però el pintor ens pertany, [...], fins i tot en els quadres en què representa escenes i tipus no vulgaritzats encara en la nostra pàtria, perquè sobre les filigranes del color i l'elegància de la factura que harmonitza amb la fidelitat de la reproducció, destaca la vivor i la calor i el sentiment que només es troba en la terra espanyola, on el cel brilla més, el sol il·lumina amb més força i la naturalesa tot somriu. Deixeble de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, en què va ingressar en 1857, es va donar prompte a conèixer, i va ser pensionat a Roma per la Diputació d'Alacant, la seua província. A la ciutat eterna va pintar la *Lavandera napolitana* i l'*Escuela de aldea*, que van ser premiats en l'exposició de 1864 i adquirits per l'Estat, i el primer figurava en el Museu del Prado i el segon, en l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona. A aquest triomf va seguir el que va obtenir en el concurs de 1867 pel seu bellíssim llenç titulat *Las dos amigas*, adquirit així mateix per l'Estat. D'aquesta època daten els quadres de cavallet i les boniques aquarel·les que figuren en les col·leccions de París, Berlín, Londres i Nova York. La defunció del seu afectuós amic Fortuny va determinar la seua tornada a Espanya, on havia de recollir nous triomfs pel seu quadre *Muerte del marqués del Duero*, premiat en l'Exposició de 1884 i adquirit pel Senat. Una altra recompensa va aconseguir per la seua *Entrada del emperador Carlos V en Yuste*, que també va ser adquirit per al Museu Nacional. *Historias de taller*, *Montañera de León* i *El bautizo* són les últimes produccions, premiades també en les exposicions Nacional i en la de Belles Arts de Barcelona. Tal és aquest campió de l'art modern espanyol, i tals les manifestacions del seu enginy. Si aconseguix trobar imitadors, podrà cabre-li la glòria, malgrat la seua modèstia, d'haver exercit en l'art pictòric espanyol i marcat, una senda segura per on redreçar els seus passos als quals no poden encara orientar-se.»⁵¹

la concepción y desarrollo del asunto, plácese, ajustándose a las reglas artísticas de la estética y el arte, en vencer los escollos que los tonos, al combinarlos, pueden ofrecerle. Agréguese a esta que pudiéramos llamar cualidad, la de observar en todas, absolutamente todas sus composiciones, la mayor corrección en el dibujo; circunstancia que no poseen la mayoría de los pintores, aun los que se distinguen como coloristas, y se comprenderá el buen concepto de que goza y la estima en que se tienen sus cuadros. Si Agrasot no se hubiera ya dado a conocer en Roma como artista modernísimo y cultivador de la pintura de género, podríamos decir que es un alicantino extranjerizado. Pero el pintor nos pertenece, ..., aun en los cuadros en que representa escenas y tipos no vulgarizados todavía en nuestra patria, porque sobre las filigranas del color y la elegancia de la factura que armoniza con la fidelidad de la reproducción, destaca la viveza y el calor y el sentimiento que solo se halla en la tierra española, en donde el cielo brilla más, el sol ilumina con más fuerza y la naturaleza todo sonríe. Discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en la que ingresó en 1857, dióse pronto a conocer, siendo pensionado en Roma por la Diputación de Alicante, su provincia. En la ciudad Eterna pintó la *Lavandera napolitana* y la *Escuela de aldea*, que fueron premiados en la Exposición de 1864 y adquiridos por el Estado, figurando el primero en el Museo del Prado y el segundo en la Academia de Bellas Artes de Barcelona. A este triunfo siguió el que obtuvo en el concurso de 1867 por su bellissimo lienzo titulado *Las dos amigas*, adquirido asimismo por el Estado. De esta época datan los cuadros de caballete y las bonitas acuarelas que figuran en las colecciones de París, Berlín, Londres y Nueva York. El fallecimiento de su cariñoso amigo Fortuny determinó su regreso a España, en donde debía recoger nuevos lauros por su cuadro *Muerte del marqués del Duero*, premiado en la Exposición de 1884 y adquirido por el Senado. Otra recompensa alcanzó por su *Entrada del emperador Carlos V en Yuste*, que también fue adquirido para el Museo Nacional. *Historias de taller*, *Montañera de León* y *El bautizo* son sus últimas producciones, premiadas también en las Exposiciones Nacional y en la de Bellas Artes de Barcelona. Tal es este campeón del arte moderno español, y tales las manifestaciones de su ingenio. Si logra hallar imitadores, podrá caberle la gloria, a pesar de su modestia, de haber ejercido en el arte pictórico español y marcado segura senda por donde enderezar sus pasos a los que no pueden todavía orientarse.»⁵¹

51 *La Ilustración Artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*: tom XI, any XI, número 549 - 1892 juliol 4, pàgs. 2-7.

51 *La Ilustración Artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*: Tomo XI Año XI Número 549 - 1892 julio 4, pp. 2-7.

Aquest èxit el portarà a ser triat en nombroses ocasions com a jurat de les exposicions nacionals, i les primeres van ser en 1871 i 1872⁵², coincidint amb el moment en què havia tornat a Espanya per a fer-se càrrec de la realització del retrat del rei *Amadeo I* (1871, MUBAG). Durant aqueix temps no va estar alié a les realitats socials espanyoles i es va mantindre especialment vinculat a la seua terra natal, Alacant. En aquest període, Agrasot realitza diverses obres a Orihuela, com la *Repartición de la sopa* (1872), o exposa en una papereria d'Alacant obres de catracòliques. En 1872, exposa en la papereria de la vídua de Carratalá un quadre en què representa "dos soldats de temps de Felip IV que donen una serenata a la moxa d'una posada"⁵³, una pintoresca escena que ha de tractar-se de la mateixa que apareix representada en el llenç titulat *Mosqueteros sentados fuera de una cantina* (col·l. Banc de Sabadell, Alacant), l'assumpte del qual, a tenor de la notícia, hauria de ser revisat. Aquest tipus d'obres comunes en altres pintors de gènere com Francisco Domingo, amb el seu *Lance del siglo XVII* (1866, Museu de Belles Arts de València), o les obres de Máximo Juderías, Zamacois i altres van gaudir d'un gran èxit en el mercat internacional, encara que més que assumptes de mosqueters potser hauríem d'analitzar-los com a episodis de soldadesca espanyola de l'època dels Àustria. Encara que a vegades els assumptes resulten ambigus, com en els seus *Tres mosqueteros* (Col·lecció Pedrera Martínez), o en els que es reproduïen en els setmanaris de l'època, com *Ocios de Cuartel*⁵⁴ o *La primera etapa*, en realitat es tracta d'obres en què es mostra la permanència al llarg de la seua carrera d'aquest gènere més comercial que va cohabitar amb les seues noves fórmules artístiques, més pròximes a la pintura d'història i al costumisme espanyol, especialment, valencià. Potser el que més sorprén d'aquesta època és la seua vinculació a la premsa diària com a dibuixant de crònica periodística⁵⁵, una faceta desconeguda en la producció artística d'Agrasot, però que és un clar exemple de la seua ambivalència artística. Concretament per a *La Ilustración Española y Americana* va realitzar en 1873 tres gravats en què mostra diverses escenes del

Este éxito le llevará a ser elegido en numerosas ocasiones como jurado de las Exposiciones Nacionales, siendo las primeras en 1871 y 1872⁵², coincidiendo con el momento en el que había regresado a España para hacerse cargo de la realización del retrato del rey *Amadeo I* (1871, MUBAG). Durante ese tiempo, no estuvo ajeno a las realidades sociales españolas y se mantuvo especialmente vinculado a su tierra natal, Alicante. En este periodo, Agrasot realiza varias obras en Orihuela, como la *Repartición de la Sopa* (1872), o expone en una papelería de Alicante obras de casacón. En 1872, expone en la papelería de la viuda de Carratalá un cuadro en el que representa "a dos soldados de tiempo de Felipe IV, dando una serenata a la moza de una posada"⁵³, una pintoresca escena que debe tratarse de la misma que aparece representada en el lienzo titulado *Mosqueteros sentados fuera de una cantina* (col. Banco de Sabadell, Alicante), cuyo asunto a tenor de la noticia debería ser revisado. Este tipo de obras comunes en otros pintores de género como Francisco Domingo, con su *Lance del siglo XVII* (1866, Museo de Bellas Artes de Valencia), o las obras de Máximo Juderías, Zamacois y otros gozaron de un gran éxito en el mercado internacional, aunque más que asuntos de mosqueteros quizá deberíamos analizarlos como episodios de soldadesca española de la época de los Austrias. Aunque en ocasiones los asuntos resultan ambiguos, como en sus *Tres mosqueteros* (Colección Pedrera Martínez), o en los que se reproducen en los semanarios de la época, como *Ocios de Cuartel*⁵⁴ o *La primera etapa*, en realidad se trata de obras en las que se muestra la permanencia a lo largo de su carrera de este género más comercial que cohabitó con sus nuevas fórmulas artísticas, más cercanas a la pintura de historia y al costumbrismo español, especialmente, valenciano.

Quizá lo más sorprende de esta época es su vinculación a la prensa diaria como dibujante de crónica periodística⁵⁵, una faceta desconocida en la producción artística de Agrasot, pero que es claro ejemplo de su ambivalencia artística. Concretamente para la *Ilustración Española y Americana* realizó en 1873 tres grabados en los que muestra varias escenas del bom-

52 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*: any XXII, número 5048 - 1871 setembre 22, pàg. 2; 15; *La Independencia Española: diario liberal de la tarde*, Any IV, número 863 - 1872 gener 11, pàg. 1.

53 *El Constitucional: diario liberal*: any II, número 68 - 1872 gener 6, pàg. 2.

54 *La Ilustración Artística*, 18 d'octubre de 1897.

55 *Crónica de Badajoz*: periódico de intereses morales y materiales, de literatura, artes, modas y anuncios: any IX, número 703 - 1873 octubre 18, pàg. 3.

52 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*: Año XXII Número 5048 - 1871 septiembre 22, p.2; 15; *La Independencia Española: diario liberal de la tarde*: Año IV Número 863 - 1872 enero 11, p. 1.

53 *El Constitucional: diario liberal*: Año II Número 68 - 1872 enero 6, p. 2.

54 *La Ilustración artística*, 18 de octubre de 1897.

55 *Crónica de Badajoz*: periódico de intereses morales y materiales, de literatura, artes, modas y anuncios: Año IX Número 703 - 1873 octubre 18, p. 3.

bombardeig d'Alacant, entre els quals destaca el gravat que representa el port de la ciutat i els bombardejos des del Castell de Santa Bàrbara i la flota que s'acostava al litoral, i en 1879 va realitzar diversos croquis de *La inundación de Orihuela*⁵⁶. I, a més, va treballar com a artista per a la revista *Álbum Salón*, en la qual va arribar a dissenyar diverses portades.

A partir de la seua tornada a Espanya, la participació en la vida artística va ser una constant, i va ser reconegut com un pintor consagrat, volgut i admirat pels seus col·legues i per la generació de joves pintors que havien de despuntar, va triomfar en les exposicions internacionals, com la de Filadèlfia i es va obrir camí en les exposicions parisenques. A més de la seua participació en les exposicions nacionals de Madrid, la internacional de Barcelona o la de Filadèlfia (1876), tractades amb detall en un altre apartat, les obres d'Agrasot es van exposar en el context de projectes benèfics com els de la Societat de l'Iris a València⁵⁷; va realitzar paletes benèfiques i ventalls⁵⁸ junt amb altres artistes; va exposar les seues obres en els aparadors comercials del carrer Saragossa⁵⁹; va participar en diverses ocasions en l'àlbum artístic de la reina; va exposar a la Sala Parés⁶⁰; va presidir el Cercle de Belles Arts de València i el comitè de commemoració a l'artista José Ribera per a l'alçament de la seua escultura pública a la ciutat de València⁶¹, i va ser mantenidor dels Jocs Florals de València⁶². Però, especialment, es va implicar en el comitè d'artistes per al projecte del Pavelló de Belles Arts de València⁶³, o en el monument a Pinazo⁶⁴, i va fer costat

bardeo de Alicante, entre los que destaca el grabado que representa el puerto de la ciudad y los bombardeos desde el Castillo de Santa Bárbara y la flota que se acercaba al litoral, y en 1879 realizó varios croquis de *La inundación de Orihuela*⁵⁶. Y, además, trabajó como artista para la revista *Álbum Salón*, en la que llegó a diseñar varias portadas.

A partir de su regreso a España, su participación en la vida artística fue una constante, siendo reconocido como un pintor consagrado, querido y admirado por sus colegas y por la generación de jóvenes pintores que habían de despuntar, triunfó en las exposiciones internacionales, como la de Filadelfia y se abrió camino en las exposiciones parisinas. Además de su participación en las exposiciones nacionales de Madrid, la internacional de Barcelona o la de Filadelfia (1876), tratadas con detalle en otro apartado, las obras de Agrasot se expusieron en el contexto de proyectos benéficos como los de la Sociedad del Iris en Valencia⁵⁷; realizó paletas benéficas y abanicos⁵⁸ junto a otros artistas; expuso sus obras en los escaparates comerciales de la calle Zaragoza⁵⁹; participó en varias ocasiones en el álbum artístico de la reina; expuso en la Sala Parés⁶⁰; presidió el Círculo de Bellas Artes de Valencia y el comité de conmemoración al artista José Ribera para el alzamiento de su escultura pública en la ciudad de Valencia⁶¹, y fue mantenedor de los Juegos Flores de Valencia⁶². Pero, especialmente, se implicó en el comité de artistas para el proyecto del Pabellón de Bellas Artes de Valencia⁶³, o en el monumento a Pinazo⁶⁴, y apoyó a la Juventud

56 *La Ilustración Española y Americana*, 8 d'octubre de 1873, pàgs. 616-617 i *La Ilustración Española y Americana*, núm. XL, 30 d'octubre de 1879.

57 *El Católico*, 11 d'abril de 1880. *La Unión Católica*: diari religiós-polític: any IV número 906 - 1880 maig 23, pàg. 2 (participació d'Agrasot en una mostra col·lectiva de la societat El Iris).

58 *Diario de Valencia*, 4 d'agost de 1917.

59 Poden valdre com a exemple *El Católico*, 26 de febrer de 1880, i *La Unión Católica*: diari religiós-polític: any III, número 757 - 1879 novembre 25, pàg. 2 (Agrasot participa en una exposició col·lectiva al carrer Saragossa).

60 *El Cantábrico*, 29 de setembre de 1898.

61 *El Alicantino*, 18 d'abril de 1888, recull que Agrasot, Brel, Pinazo i Cortina van fer una paleta conjunta com a obsequi a la reina pel donatiu que havia realitzat destinat al projecte del Monument a Ribera.

62 *La Unión Católica*: diari religiós-polític - any V, número 1118 - 1881 gener 26, pàg. 3 (Agrasot nomenat mantenidor dels Jocs Florals).

63 *Diario de Valencia*, 14 de maig de 1916.

64 *Diario de Valencia*, 4 de febrer de 1918.

56 *La Ilustración española y americana* 8 de octubre de 1873, p. 616-617 y *La Ilustración Española y Americana*, núm. XL, 30 octubre 1879.

57 *El Católico*, 11 de abril de 1880. *La Unión Católica*: diari religiós-polític - Año IV Número 906 - 1880 mayo 23, p. 2 (participación de Agrasot en una muestra colectiva de la sociedad El Iris).

58 *Diario de Valencia*, 4 de agosto de 1917.

59 Valga como ejemplo, *El Católico* 26 de febrero de 1880, y *La Unión Católica*: diari religiós-polític: any III Número 757 - 1879 noviembre 25, p.2 (Agrasot participa en exposición colectiva en la calle Zaragoza).

60 *El Cantábrico*, 29 de septiembre de 1898.

61 *El Alicantino*, 18 de abril de 1888, recoge que Agrasot, Brel, Pinazo y Cortina realizaron una paleta conjunta como obsequio a la reina por el donativo que había realizado destinado al proyecto del Monumento a Ribera.

62 *La Unión Católica*: diari religiós-polític - Año V Número 1118 - 1881 enero 26, p. 3 (Agrasot nombrado mantenedor de Los Juegos Florales).

63 *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1916.

64 *Diario de Valencia*, 4 de febrero de 1918.

a la joventut artística, junt amb José Benlliure i Joaquín Sorolla, perquè realitzara la seua exposició pictòrica al claustre de la Universitat de València⁶⁵. La seua intensa activitat artística és difícil de resumir, així com la seua prolífica producció d'obra, que no sols va ser present en el mercat internacional, sinó que va tindre una àmplia disseminació en el mercat local, més pròxim, com mostren les seues exposicions al Saló Mateu⁶⁶ o al Saló Murillo, o la presència de les seues obres en els aparadors dels comerços de la ciutat⁶⁷.

artística, junto a José Benlliure y Joaquín Sorolla, para que realizase su exposición pictórica en el claustro de la Universitat de València⁶⁵. Su intensa actividad artística es difícil de resumir, así como su prolífica producción de obra que no solo estuvo presente en el mercado internacional, sino que tuvo una amplia diseminación en el mercado local, más cercano, como muestra sus exposiciones en el Salón Mateu⁶⁶ o en el Salón Murillo, o la presencia de sus obras en los escaparates de los comercios de la ciudad⁶⁷.

65 *Diario de Valencia*, 21 de juny de 1916.

66 *El Atlántico*, 5 de novembre de 1891 i 7 de setembre de 1892: en la primera va presentar una *Odalisca*, *Un alabardero*, *después de la guardia* i *En espera*; mentre que un any després presentava "uns gitanos i el seu ase", un dels assumptes més repetits per Agrasot amb destinació a ser comercialitzat.

67 *El Cantábrico*, 23 de juliol de 1897 i 12 de maig de 1895, en què va presentar una "florista valenciana", i "Una cantina del segle XVII", que era qualificada de quadre "molt brillant de color, encara que una miqueta dur; són molt bons alguns detalls com el gos i els atuells".

65 *Diario de Valencia*, 21 de junio de 1916.

66 *El Atlántico*, 5 de noviembre de 1891 y 7 de septiembre de 1892: en la primera presentó una *Odalisca*, *Un alabardero*, *después de la guardia* y *En espera*; mientras que un año después presentaba "unos gitanos y su burro", uno de los asuntos más repetidos por Agrasot con destino a ser comercializado.

67 *El Cantábrico*, 23 de julio de 1897 y 12 de mayo de 1895, en los que presentó una "florista valenciana", y "Una cantina del siglo XVII", que era calificada de cuadro "muy brillante de color, aunque un poquito duro; son muy buenos algunos detalles como el perro y los cacharros".



Fig. 19 Fotografia sobre gelatina del Palacio Giulio en via Flaminia. Museo Sorolla (nº inv. 83808)..



Fig. 20 Màscara funerària de Mariano Fortuny, 1874. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Va ser l'escultor Jerónimo Suñol qui va extraure els motlles del rostre i de la mà dreta de l'artista, dels quals després eixirien nombroses còpies | Mascarilla funeraria de Mariano Fortuny, 1874. Museo Nacional d'Art de Catalunya. Fue el escultor Jerónimo Suñol quien extrajo los moldes del rostro y de la mano derecha del artista, de los que después saldrían numerosas copias.



Fig. 21 Francisco Pradilla. *Entierro de Fortuny*. La ilustración española y americana, 8 de diciembre de 1874.



Fig. 22 Foto de grup en Villa Martinori (26/12/1873). D'esquerra a dreta: Josep Tapiró, Joaquín Agrasot, Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Celeste D'Angelis (esposa de Simonetti), Cecilia de Madrazo (esposa de Fortuny) amb Mariano Fortuny i Madrazo, Sra. de Capobianchi, Emma Zaragoza (esposa de Agrasot), Sra. de Herrer amb María Luisa Fortuny i Madrazo, Edoardo Dalbono, un pintor napolità sense identificar, Attilio Simonetti, Joaquín Herrer, Ricardo de Madrazo, *Domenico Morelli, Mariano Fortuny, *Vincenzo Capobianchi i Paul-Marie Lenoir (<http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>) | Foto de grupo en Villa Martinori (26/12/1873). De izquierda a derecha: Josep Tapiró, Joaquín Agrasot, Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Celeste De Angelis* (esposa de Simonetti), Cecilia de Madrazo (esposa de Fortuny) con Mariano Fortuny y Madrazo, Sra. de Capobianchi, Emma Zaragoza (esposa de Agrasot), Sra. de Herrer con María Luisa Fortuny y Madrazo, Edoardo Dalbono, un pintor napolitano sin identificar, Attilio Simonetti, Joaquín Herrer, Ricardo de Madrazo, Domenico Morelli, Mariano Fortuny, Vincenzo Capobianchi y Paul-Marie Lenoir (<http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>).



Fig. 23 Mariano Fortuny. *Retrato de Joaquín Agrasot*, 1864 (Roma). Col. particular.

Bibliografia · Bibliografía

BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". *Fortuny (1838-1871)*. Catàleg de l'exposició del Museu del Prado, 2017, p. 17.

BRYSON, Norman i BAL, Mieke. "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 1991, 73, 2, pàgs. 174-208.

BRYSON, Norman. *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover, 1994.

CANO DÍAZ, Emiliano. "Los últimos días de Mariano Fortuny Marsal", *Cartas Hispánicas*, 009, juny. Madrid, 2018.

CARRILLO, Jorge. "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual", en *El historiador del arte, hoy*, CEHA. Sòria, 1998, pp. 15-29.

CHAPMAN QUEVEDO, Willian Alfredo. «El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico», *Investigación & Desarrollo*, vol. 23, núm. 1, 2014, pp. 1-37.

CHARTIER, Roger. «New Cultural History», en Joachim Eibach i Günther Lottes (dirs.): *Kompas der Geschichtswissenschaft*. Ein Handbuch, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002, pp. 192-202.

CORTÉS, José Miguel. "Lugares de la memoria". *Lugares de la memoria*. EACC, 2001, p. 35.

DAVILLIER, Charles. *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París, 1874.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «La pintura de José Jiménez Aranda: etapas y procesos», en *José Jiménez Aranda 1837-1903*, catàleg de l'exposició. Sevilla, Fundació El Monte, 2005, p.1.

GASKELL, Ivan. "Historia de las imágenes", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.

GERSON, Stéfane (ed.). «Alain Corbin and the Writing of History». *French Politics, Culture & Society*, vol. 22, núm. 2, 2004.

GRACIA, Carmen. «Francisco Domingo y el mercado de la 'High Class Painting'», *Fragmentos*, núm. 15-16. Madrid, 1989, pp. 130-139.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. "Entre Italia y España: 1861-1875". En *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*: exposició, Museu de Belles Arts Gravina (MUBAG), maig-juny 2002. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 2002, p. 29-60.

HUNT, Lynn. *Politics, Culture & Class in the French Revolution*. Londres, University of California Press, 1986; *Eroticism and the Body Politic*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

MARTIN, Laurent i VENAYRE, Sylvain (dirs.). *L'histoire culturelle du contemporain*, París, Nouveau Monde Éditions, 2005.

NAVARRO, Carlos G., "Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *LOCVS AMŒNVS* 9, 2007-2008, p. 323.

ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*, París. PUF, 2004.

PARADEISE, Catherine. «Sociabilité et culture de classe», *Revue Française de Sociologie*, 21, 1980.

PÁRRAGA, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Carmen (com.), *Joaquín Agrasot*. Catàleg de l'exposició, Orihuela, 2018.

PELLISTRANDI, Benoît i SIRINELLI, Jean-François (eds.). *L'histoire culturelle en France et en Espagne*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

POIRRIER, Philippe. "La historia cultural en Francia: una historia social de las representaciones", en Porrier, Philippe (ed.), *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*. València: Universitat de València, 2012.

POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. París, Seuil, 2004.

POIRRIER, Philippe. «Préface. L'histoire culturelle en France. Retour sur trois itinéraires: Alain Corbin, Roger Chartier et Jean-François Sirinelli», *Cahiers d'histoire*, vol. XX VI, núm. 2, 2007, pàgs. 49-59.

QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M. «Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo», *Fortuny (1838-1874)*, catàleg de l'exposició. Barcelona, MNAC, 2003.

REYERO, Carlos. *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid: Cátedra, 2017.

REYERO, Carlos. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. SAGE Publications. Londres, 2007.

SEQUEROS, Antonio. *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*. Orihuela, 1974.

SERNA, Justo, PONS, Anacleto, "Presentación", en Poirrier, Philippe (ed.), *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*. València, Universitat de València, 2012, pàgs. 8-9.

VV.AA.; *Fortuny 1838-1874*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.



Joaquín Agrasot
Desnudo femenino, 1871
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 49 x 89 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Baco joven, 1872

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 85,5 x 146 cm

Museu de Belles Arts de València



Joaquín Agrasot

Pintor (Agrasot?), ca. 1871

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 59 x 37 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Desnudo femenino, 1871

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 28 x 45 cm

Museu de Belles Arts de València. Col. Real Academia de Bellas Arte de San Carlos



Joaquín Agrasot

Viejo de espaldas, 1872–1873

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 84 x 56 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Desnudo masculino, 1866
Carbonet sobre paper | Carboncillo sobre papel · 84 x 56 cm
Museo Nacional de Cerámica "González Martí"

Fortuny i Agrasot. Afinitats i complicitats

Fortuny y Agrasot.
Afinidades y complicitades

Francesc Quílez Corella

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Resulta més que evident que per als pintors espanyols de la generació del pintor Marià Fortuny (1838-1874) no degué resultar gens fàcil obrir-se pas, professionalment, sense poder sostraure's a la capacitat d'admiració i imantació que va despertar la figura del geni de Reus. Molts d'ells, lluny d'entrar en una dinàmica competitiva, no van dubtar a reconèixer les seues limitacions i manifestar sense ambages el talent que atesorava una personalitat irresistible que, en general, va acabar eclipsant-los i sotmetent-los a una espècie de tirania pictòrica que els va impedir brillar amb llum pròpia i amb la força que hagueren desitjat.

La transformació, ja en vida, de la seua imatge, convertida en una espècie d'icona totèmica, o un mite vivent,¹ va dificultar moltes de les aspiracions d'un grup que, tret d'honroses excepcions, va tindre dificultats per a alçar el cap i reivindicar-se, tant individualment com col·lectiva.

A pesar que molts, entre els quals podem esmentar el cas de Joaquín Agrasot² (1836-1919), no van mancar de grans qualitats per a desenvolupar una carrera professional, en la qual no van arribar a faltar les tradicionals satisfaccions com va ser l'obtenció de grans assoliments, econòmics, socials, així com una vida jalonada de grans èxits, conquestes, reconeixement i fortuna crítica, la veritat és que tots aquests mèrits, fins i tot sent quantiosos, no sempre van permetre trencar el sostre de vidre.

1 Sobre aquest tema, pot recordar-se, com a exemple il·lustratiu, les memòries de dos pintors amics seus. RICO, 1906; PEÑA, 1968.

2 Reconec la meua sorpresa en comprovar la quantitat d'exposicions temporals que, entorn de la seua obra, s'han organitzat. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002.

Resulta más que evidente que para los pintores españoles de la generación del pintor Mariano Fortuny (1838-1874) no debió de resultar nada fácil abrirse paso, profesionalmente, sin poder sustraerse a la capacidad de admiración e imantación que despertó la figura del genio de Reus. Muchos de ellos, lejos de entrar en una dinámica competitiva, no dudaron en reconocer sus limitaciones y manifestar sin ambages el talento que atesoraba una personalidad arrolladora que, por lo general, acabó eclipsándolos y sometiéndolos a una especie de tiranía pictórica que les impidió brillar con luz propia y con la fuerza que hubieran deseado.

La transformación, ya en vida, de su imagen, convertida en una especie de icono totémico, o un mito viviente¹, dificultó muchas de las aspiraciones de un grupo que, salvo honrosas excepciones, tuvo dificultades para levantar cabeza y reivindicarse, tanto a nivel individual, como colectivo.

A pesar de que muchos, entre los que podemos mencionar, el caso de Joaquín Agrasot² (1836-1919), no carecieron de grandes cualidades para desarrollar una carrera profesional, en la que no llegaron a faltar las tradicionales satisfacciones como fue la obtención de grandes logros, económicos, sociales, así como una vida jalonada de grandes éxitos, conquistas, reconocimiento y fortuna crítica, lo cierto es que todos estos méritos, aun siendo cuantiosos, no siempre permitieron romper el techo de cristal.

1 Al respecto, puede recordarse, como ejemplo ilustrativo, las memorias de dos pintores, amigos suyos. RICO, 1906; PEÑA, 1968.

2 Reconozco mi sorpresa al comprobar la cantidad de exposiciones temporales que, en torno a su obra, se han organizado. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002.

En el pla personal aquesta ascendència va condicionar el posterior judici de bona part de la historiografia i de la crítica que, lluny de tractar-los amb equanimitat i ponderació, no van dubtar a sotmetre'ls a enjuiciaments molt severos i mancats de la necessària objectivitat. A grans trets, tots ells van passar a formar part d'un moviment que va ser batejat amb l'adjectiu de *fortunyisme*³ i que va englobar tots aquells artistes l'obra dels quals presentava grans punts de concomitància amb la del pintor català. De fet, implícitament, es reconeixien admiradors de la seua obra i no tenien objecció a admetre el deute contret amb una personalitat que pretenien emular.

Sense ser reconeguda com una categoria de classificació estilística o historiogràfica, la veritat és que es tracta d'una denominació que, al nostre parer, reuneix alguna virtut i, sobretot, malgrat tractar-se d'una aproximació molt genèrica, i consegüentment imprecisa, sí que té un valor instrumental, ja que permet agrupar l'obra d'un grup de pintors, les característiques estilístiques dels quals són fàcilment recognoscibles. En tots ells podem visualitzar el reflex, la dependència de la producció del mestre més carismàtic de la pintura espanyola del segle XIX, després de Goya.

En realitat, aquest criteri d'agrupació definia un grup d'artistes que, a més de practicar un llenguatge híbrid, que oscil·laria entre un estil preciosista i un altre realista, va destacar per compartir uns mateixos valors, una cosmovisió⁴ i un quefer creatiu, en el qual van estar presents algunes de les principals claus de la pintura europea de l'època.⁵ Entre altres aspectes, el que va concitar la unanimitat de tots ells va ser la concepció de la pintura com una manera de ser i estar en el món. Més que una professió, l'activitat pictòrica es va convertir en un nou paradigma cultural que els va ajudar a prosperar socialment, a formar part d'unes elits que van utilitzar el consum de béns artístics com un signe de distinció social.

L'aparició i el posterior desenvolupament i arrelament del fenomen de la *high class painting*⁶ va obligar els artistes a adaptar-se a les necessitats estètiques d'una oligarquia que exigia que les obres reflectiren el sistema de valors de la classe dominant. En aquest sentit, les composicions responien a un criteri de gust eclèctic, en què els aspectes pictòrics, estètics, se

En el plano personal esta ascendencia condicionó el posterior juicio de buena parte de la historiografía y de la crítica, que lejos de tratarlos con ecuanimidad y ponderación, no dudaron en someterlos a enjuiciamientos muy severos y carentes de la necesaria objetividad. A grandes rasgos, todos ellos pasaron a formar parte de un movimiento que fue bautizado con el adjetivo de *fortunyismo*³ y que vino a englobar a todos aquellos artistas cuya obra presentaba grandes puntos de concomitancia con la del pintor catalán. De hecho, implícitamente, se reconocían admiradores de su obra y no tenían reparo en admitir la deuda contraída con una personalidad que pretendían emular.

Sin ser reconocida, como una categoría, de clasificación estilística, o historiográfica, lo cierto es que se trata de una denominación que, a nuestro juicio, reúne alguna que otra virtud y, sobre todo, a pesar de tratarse de una aproximación muy genérica, y como tal imprecisa, sí que tiene un valor instrumental, ya que permite agrupar la obra de un grupo de pintores, cuyas características estilísticas son fácilmente reconocibles. En todos ellos podemos visualizar el reflejo, la dependencia de la producción del maestro más carismático de la pintura española del siglo XIX, después de Goya.

En realidad, este criterio de agrupación vendría a definir a un grupo de artistas que, además de practicar un lenguaje híbrido, que oscilaría entre un estilo preciosista y otro realista, destacó por compartir unos mismos valores, una cosmovisión⁴ y un quehacer creativo, en el que estuvieron presentes algunas de las principales claves de la pintura europea de la época.⁵ Entre otros aspectos, lo que vino a concitar la unanimidad de todos ellos fue la concepción de la pintura como una forma de ser y estar en el mundo. Más que una profesión, la actividad pictórica se convirtió en un nuevo paradigma cultural que les ayudó a prosperar socialmente, a formar parte de unas élites que utilizaron el consumo de bienes artísticos como un signo de distinción social.

La aparición y el posterior desarrollo e enraizamiento del fenómeno de la *high class painting*⁶ obligó a los artistas a adaptarse a las necesidades estéticas de una oligarquía que exigía que las obras reflejaran el sistema de valores de la clase dominante. En este sentido, las composiciones respondían a un criterio de gusto ecléctico, en el que los aspectos pictóricos,

3 GONZÁLEZ; MARTÍ, 1987, 2004, p. 101-120; GONZÁLEZ, 2012, p. 76-81.

4 QUÍLEZ, 2017

5 LÉCHARNY, 1998; GRACIA, 1989, p. 130-139; QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258.

6 Vegeu, GRACIA, 1989, p. 130-139.

3 GONZÁLEZ; MARTÍ, 1987, 2004, p. 101-120; GONZÁLEZ, 2012, p. 76-81.

4 QUÍLEZ, 2017

5 LÉCHARNY, 1998; GRACIA, 1989, p. 130-139; QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258.

6 Véase, GRACIA, 1989, p. 130-139.



Fig. 1 Marià Fortuny, *La vicaria*, Roma 1868-1869. París 1870. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla, 60,5 x 94,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 010698-000.



Fig. 2 Francesc Masriera. *Después del baile*, 1886. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla, 180 x 140 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 042365-000.

subordinaven a la claredat del missatge que es volia transmetre. Sens dubte, el pintor que millor va saber interpretar aquests ideals va ser Fortuny. La seua producció va respondre a aquestes necessitats i va saber acomodar-se a una demanda creixent que va acabar convertint-lo en un dels artistes més prestigiosos del seu temps. No obstant això, a diferència d'alguns dels seus posteriors seguidors, la seua vinculació a aquest corrent dominant mai va ser artificial ni impostada. La seua convicció va ser absoluta i fins i tot no va dubtar a exercir una pràctica proselitista, d'adhesió a aquests principis; una actitud que va traspasar els límits de l'exercici professional. En el seu cas, la pintura li va servir per a exorcitzar els seus dimonis interiors, cosa que no deixa de resultar una mera obvietat, ja que es tracta d'un tret compartit per la majoria de creadors, però també va ser un pretext per a manifestar la seua adhesió, sense cap mena d'impediment, a una causa en la qual sempre va creure i de la qual es va demostrar un dels seus més fermes valedors. Per a ell, l'obra pictòrica, a més d'incloure una gran càrrega emocional, era també el reflex d'una ideologia que volia restituir una manera de veure el món, de sentir-lo i d'ordenar-lo, d'acord amb un sistema de pensament i una escala de valors.⁷

Sens dubte, aquesta determinació el va portar a erigir-se en un dels més convençuts defensors de la denominada pintura de gènere,⁸ una tipologia productiva que, a més de resultar gratificant per a una clientela que la va consumir amb una gran avidesa era abans de res un espill en el qual es reflectia una mentalitat d'època i era també un lloc de trobada, una possibilitat de compartir, amb complicitat, una mateixa sensibilitat. Si bé, resulta difícil classificar les obres que més van contribuir a encimbellar tota una generació, ja que l'exercici d'adscripció a una determinada temàtica no és tan simple. No debades, amb el pas del temps aquestes obres van ser popularitzades amb un terme despectiu, el de *pintura de casacones*.

La *casaca* era un terme, al·lusiú a la peça que vestien els protagonistes de les composicions, que va ser utilitzat amb una càrrega pejorativa, amb la intenció de desprestigiar un tipus de pintura que va acabar convertida en una caricatura de si mateixa. Al desprestigi del gènere va contribuir tota una plèiade de pintors que van voler mantindre vigent un model que feia temps que havia començat a agonitzar i que estava condemnat a desaparèixer. Malgrat aquesta decadència, molts d'ells van voler mantindre, coste el que coste, la gallina dels ous d'or, renunciant a l'originalitat, a la

estètics, se subordinaban a la claridad del mensaje que se deseaba transmitir. Sin duda, el pintor que mejor supo interpretar estos ideales fue Fortuny. Su producción respondió a estas necesidades y supo acomodarse a una demanda creciente que acabó por convertirlo en uno de los artistas más reputados de su tiempo. Sin embargo, a diferencia de algunos de sus posteriores seguidores, su vinculación a esta corriente dominante nunca fue artificial ni impostada. Su convicción fue absoluta e incluso no dudó en ejercer una práctica proselitista, de adhesión a estos principios; una actitud que traspasó los límites del ejercicio profesional. En su caso, la pintura le sirvió para exorcizar sus demonios interiores, lo cual no deja de resultar una mera obviedad, ya que se trata de un rasgo compartido por la mayoría de creadores, pero también fue un pretexto para manifestar su adhesión, sin ningún tipo de cortapisa, a una causa en la que siempre creyó y de la que se demostró uno de sus más firmes valedores. Para él, la obra pictórica, además de incluir una gran carga emocional, era también el reflejo de una ideología que quería restituir una manera de ver el mundo, de sentirlo y de ordenarlo, de acuerdo con un sistema de pensamiento y una escala de valores.⁷

Sin duda, esta determinación le condujo a erigirse en uno de los más convencidos defensores de la denominada pintura de género,⁸ una tipología productiva que además de resultar gratificante, para una clientela que la consumió con una gran avidez, era, ante todo, un espejo en el que se reflejaba una mentalidad de época y era también un lugar de encuentro, una posibilidad de compartir, con complicidad, una misma sensibilidad. Si bien, resulta difícil clasificar las obras que más contribuyeron a encumbrar a toda una generación, ya que el ejercicio de adscripción a una determinada temática no es tan simple. No en vano, con el paso del tiempo estas obras fueron popularizadas con un término despectivo, el de *pintura de casacones*.

La *casaca* era un término, alusivo a la prenda que vestían los protagonistas de las composiciones, que fue utilizado con una carga pejorativa, con la intención de desprestigiar un tipo de pintura que acabó convertida en una caricatura de sí misma. Al desprestigio del género contribuyó toda una pléyade de pintores que quisieron mantener vigente un modelo que hacía tiempo que había empezado a agonizar y que estaba condenado a desaparecer. A pesar de esta decadencia, muchos de ellos quisieron mantener, a toda costa, la gallina de los huevos de oro, renunciando a la origina-

7 Vegeu, QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258.

8 QUÍLEZ, 2013, p. 39-56

7 Véase, QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258.

8 QUÍLEZ, 2013, p. 39-56

superació dels tòpics i els estereotips, i a la necessària renovació d'un paisatge pictòric que feia temps que donava símptomes de fatiga i havia començat a agostar-se.

Per a Fortuny, la realització d'obres tan emblemàtiques com *El col·leccionista d'estampes*, amb les seues corresponents tres versions, *La vicaria* o *L'elecció de la model*, no van ser simplement uns encàrrecs que li van reportar grans guanys econòmics que li van permetre viure còmodament. A més de l'obvi, totes aquestes composicions, especialment les dues primeres, presenten un alt contingut programàtic, ja que tanquen les claus d'una visió reaccionària de la dinàmica històrica.⁹ Quan parlem de reacció, ens referim més a una actitud que a un posicionament ideològic. Fortuny va ser reaccionari en el sentit que, per a ell, el progrés històric comportava la desaparició d'un estil de vida que, segons la nostra mentalitat, podríem qualificar d'anacrònic. En aquest sentit, les seues pintures haurien d'interpretar-se també com una declaració de principis, com una defensa d'un món que es resistia a desaparèixer i que utilitzava l'obra d'art per a atrinxer-se en un sistema social classista i exclouent.

En un moment en què una forma de vida se sentia amenaçada per l'aparició de nous agents socials, entre els quals el proletariat reivindicava un protagonisme que no havia tingut i que se li havia negat, la resposta de les classes dirigents va ser la de negar la realitat i atrinxer-se, fent un exercici visual retrospectiu, acomodant-se, envoltades dels seus fetitxes sentimentals, entre les quatre parets d'una construcció imaginària: la del museu nostàlgic,¹⁰ que van convertir en un refugi sentimental.

Aquest substrat ideològic ajudaria a comprendre una voluntat de resiliència, de resistència al canvi i que, en la major part de pintors que van practicar aquest gènere, va donar lloc a un exercici de retrospectiva històrica, de nostàlgia d'un temps passat que va ser idealitzat. En moltes de les obres subjau la voluntat de detenir el pas del temps, d'ancorar-se en un historicisme arcaic i anacrònic. No en vano, allunyada de la pràctica pictòrica, la vida de Fortuny va transitar per aquests mateixos rumbs, obsessionat en la cerca d'antiguitats que li permetien viure envoltat d'objectes de valor, aquells en els quals estava impresa l'em-

lidad, a la superación de los tópicos y los estereotipos, y a la necesaria renovación de un paisaje pictórico que hacía tiempo que daba síntomas de fatiga y había empezado a agostarse.

Para Fortuny, la realización de obras tan emblemáticas como *El coleccionista de estampas*, con sus correspondientes tres versiones, *la Vicaría* o *la Elección de la modelo*, no fueron simplemente unos encargos que le reportaron unas grandes ganancias económicas que le permitieron vivir cómodamente. Además de lo obvio, todas estas composiciones, especialmente las dos primeras, presentan un alto contenido programático, ya que encierran las claves de una visión reaccionaria de la dinámica histórica⁹. Cuando hablamos de reacción, nos referimos más a una actitud que a un posicionamiento ideológico. Fortuny fue reaccionario en el sentido que, para él, el progreso histórico llevaba aparejado la desaparición de una forma de vivir que, según nuestra mentalidad, podríamos calificar de anacrónica. En este sentido, sus pinturas, deberían interpretarse, también, como una declaración de principios, como una defensa de un mundo que se resistía a desaparecer y que utilizaba la obra de arte para atrincherarse en un sistema social clasista y excluyente.

En un momento en el que una forma de vida se sentía amenazada por la aparición de nuevos agentes sociales, entre los que el proletariado venía a reivindicar un protagonismo del que había carecido y se le había negado, la respuesta de las clases dirigentes fue la de negar la realidad y atrincherarse, realizando un ejercicio visual retrospectivo, acomodándose, rodeadas de sus fetiches sentimentales, entre las cuatro paredes de una construcción imaginaria: la del museo nostálgico¹⁰, que convirtieron en un refugio sentimental.

Este sustrato ideológico ayudaría a comprender una voluntad de resiliencia, de resistencia al cambio y que, en la mayoría de pintores que practicaron este género, dio lugar a un ejercicio de retrospectiva histórica, de nostalgia de un tiempo pasado que fue idealizado. En muchas de las obras subyace la voluntad de detener el paso del tiempo, de anclarse en un historicismo arcaico y anacrónico. No en vano, alejada de la práctica pictórica, la vida de Fortuny transitó por estos mismos derroteros, obsesionado en la búsqueda de antigüedades que le permitían vivir rodeado de objetos de valor, aquellos en los que estaba impresa la huella

9 Vegeu, QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258; 2013, p. 39-56.

10 La major part dels grans *ateliers* de l'època van reunir una doble funció: la d'espai de treball i la d'aparador d'objectes. Sens dubte, el taller romà de Fortuny es va convertir en el paradigma d'aquesta tipologia i va actuar de model de molts dels que van aparèixer més tard. Vegeu, QUÍLEZ, 2003, p. 419-431.

9 Véase, QUÍLEZ, 2009-2010, p. 243-258; 2013, p. 39-56.

10 La mayoría de los grandes *ateliers* de la época reunieron una doble función: la de espacio de trabajo y la de escaparate de objetos. Sin duda, el taller romano de Fortuny se convirtió en el paradigma de esta tipología y actuó de modelo de muchos de los que aparecieron más tarde. Véase, QUÍLEZ, 2003, p. 419-431.

premta temporal.¹¹ Es tractava d'un ideal arqueològic que l'ajudava a suportar la dimensió més pràctica i prosaica de l'existència, aquella que li provocava un major nombre d'insatisfaccions.

Tots aquests factors motivarien l'aparició d'un model de pintor erudit, rastrejador de les fonts històriques, necessitat de consultar documents, arxius, llibres, amb la finalitat d'atorgar als seus treballs el màxim rigor i versemblança històriques. En cap cas, aquest desplegament d'erudició va ser un exercici gratuït o un desig d'alimentar la vanitat del pintor que, necessitat d'autoestima, desplegaria el seu coneixement, gallejant com si fora un gall. Al cap i a la fi, aquesta clientela privada també va encoratjar i va participar d'aquest mateix ideal. Molts dels propietaris, marxants i agents artístics van compartir aquest saber enciclopèdic que, com és sabut, els ajudava a establir llaços de relació social i els permetia estrenyer els vincles afectius entre ells.¹²

Adés hem utilitzat la paraula *deixeble* per a referir-nos a l'existència d'un grup de suposats seguidors de Fortuny. En realitat, caldria plantejar-se fins a quin punt és apropiat l'ús d'un terme que implica l'existència d'una relació d'aprenentatge. Convé no oblidar que al reusenc no se li reconeixen deixebles declarats, ni mai va manifestar una intenció pedagògica que perseguís l'objectiu de perpetuar el seu llegat pictòric. No obstant això, de manera inconscient, moltes vegades motivat per una situació de proximitat, per l'existència, com va ser el cas d'Agrasot, d'una relació d'amistat o ni que fora per empatia, per coneixement o per transmissió oral, que no per un ensenyament reglat, la veritat és que Fortuny sí que va acabar exercint una notable influència sobre un grup d'artistes que, més enllà de manifestar un deute de gratitud amb la seua obra, mai van arribar a exercir com a deixebles, ni van acabar constituint una entitat associativa entorn d'ell.

Això sí, tots ells es van distingir per practicar un tipus de pintura de característiques molt definides i recognoscibles que va acabar configurant un moviment en què als pintors se'ls van exigir una sèrie de paràmetres, de requisits objectivables, que van satisfer les necessitats estètiques dels col·leccionistes. Sobre aquest tema, com era previsible, en aquesta

temporal¹¹. Se trataba de un ideal arqueológico que le ayudaba a sobrellevar la dimensión más práctica y prosaica de la existencia, aquella que le provocaba un mayor número de insatisfacciones.

Todos estos factores motivarían la aparición de un modelo de pintor erudito, rastreador de las fuentes históricas, necesitado de consultar documentos, archivos, libros, con el fin de otorgar a sus trabajos el máximo rigor y verosimilitud históricas. En ningún caso, este despliegue de erudición fue un ejercicio gratuito o un deseo de alimentar la vanidad del pintor, que, necesitado de autoestima, desplegaría su conocimiento, pavoneándose, como si fuera un pavo real. Al fin y al cabo, esta clientela privada también alentó y participó de este mismo ideal. Muchos de los propietarios, marchantes y agentes artísticos, compartieron este saber enciclopédico, que, como es sabido, les ayudaba a establecer lazos de relación social y les permitía estrechar los vínculos afectivos entre ellos¹².

Con anterioridad, hemos utilizado la palabra discípulo, para referirnos a la existencia de un grupo de supuestos seguidores de Fortuny. En realidad, habría que plantearse hasta qué punto es apropiado el uso de un término que lleva aparejada la existencia de una relación de aprendizaje. Conviene no olvidar que al reusense no se le reconocen discípulos declarados, ni nunca manifestó una intención pedagógica, que persiguiera el objetivo de perpetuar su legado pictórico. Sin embargo, de manera inconsciente, muchas veces motivado por una situación de proximidad, por la existencia, como fue el caso de Agrasot, de una relación de amistad, o, ni que fuera por empatía, por conocimiento, o por transmisión oral, que no por una enseñanza reglada, lo cierto es que Fortuny sí que acabó ejerciendo una notable influencia sobre un grupo de artistas que, más allá de manifestar una deuda de gratitud con su obra, nunca llegaron a ejercer como discípulos, ni acabaron constituyendo una entidad asociativa, en torno a él.

Eso sí, todos ellos se distinguieron por practicar un tipo de pintura de características muy definidas y reconocibles que acabó por configurar un movimiento en el que a los pintores se les exigieron una serie de parámetros, de requisitos objetivables, que vinieron a satisfacer las necesidades estéticas de los coleccionistas. Al respecto, como era previsible, en esta

11 Vegeu, QUÍLEZ, 2016, p. 159-179.

12 Sobre aquest tema convé recordar l'amistat de Fortuny amb l'hispanista Charles Davillier, amb qui va mantenir una relació sostinguda en el temps i amb el qual va compartir l'afició pel col·leccionisme. BELAN, 2002, 11, p. 52-58. De la mateixa manera, també cal recordar que Davillier va ser l'autor de la primera biografia del pintor, publicada el 1875.

11 Véase, QUÍLEZ, 2016, p. 159-179.

12 Al respecto, conviene recordar la amistad de Fortuny con el hispanista Charles Davillier, con el que mantuvo una relación sostenida en el tiempo y con el que compartió la afición por el coleccionismo. BELAN, 2002, 11, p. 52-58. Del mismo modo, también es necesario recordar que Davillier fue el autor de la primera biografía del pintor, publicada en 1875.

combinació no van poder faltar, com a components imprescindibles, una bona dosi de preciosisme, a la qual calia afegir el conegut virtuosisme, així com totes aquelles qualitats que ajudaven a crear un producte visualment atractiu. A més, sense ser un requisit necessari, sí que, ni que fora per inèrcia o costum, va acabar acceptant-se com a suport pictòric més adequat, el petit format de fusta, que va ser identificat de manera familiar i col·loquial amb el terme francès de pintura de *tableautin*. La superfície de fusta permetia obtenir uns resultats estètics molt satisfactoris que contribuïen a causar una gran fascinació.

Sense voler entrar en consideracions més detallades, convé recordar que, al llarg del segle XIX va anar creixent un corrent pictòric, amb un gran nombre de coincidències estilístiques amb el moviment esmentat anteriorment, que, en el cas de Catalunya, va situar el seu epicentre a la ciutat de Barcelona i es va caracteritzar pel cultiu d'una temàtica anecdotista, de factura realista i que va ser coneguda popularment amb el nom de *pintura d'assumptes*.

En el cas català, el procés d'irradiació d'aquest repertori visual es va produir en un context històric d'acumulació i enriquiment d'una burgesia industrial que, durant el període polític de la restauració monàrquica, a partir de 1874, va sentir la necessitat d'invertir una part d'aquests beneficis econòmics en la compra de béns sumptuosos. La novel·la de Narcís Oller, *La febre d'or*¹³ (1890-1892), a més de donar nom al moviment, es va erigir en l'emblema de tota una època.

En general, la major part d'aquests relats van tindre un rerefons molt frívol i banal. Les composicions van actuar a manera de flaixos visuals, d'impactes, en els quals les referències narratives eren un mer pretext per a engalanar la pintura amb motius decoratius (mobiliari, cortinatge, catifes, paravents japonesos, indumentària d'època) que servien per a visibilitzar el poder adquisitiu dels propietaris. Eren, doncs, freqüents les iconografies d'època, de relats contemporanis, a vegades, també eren instrumentalitzats amb la finalitat de transmetre missatges de tipus moral; una espècie de moralitat passada de moda que servia per a adoctrinar.

En l'obra d'Agrasot abunden les composicions d'aquestes característiques, que, en el seu cas, se centren en la representació de relats protagonitzats per llauradors i hortolans. Es tracta d'un mostrar molt variat de tipus i costums que es nodreix de la realitat més pròxima i que s'emmarca en el context d'un moviment

combinación no pudieron faltar, como componentes imprescindibles, una buena dosis de preciosismo, a lo que cabía añadir el consabido virtuosismo, así como todas aquellas cualidades que ayudaban a crear un producto visualmente atractivo. Además, sin ser un requisito necesario, sí que, ni que fuera por inercia, o costumbre, acabó aceptándose como soporte pictórico más adecuado, el pequeño formato de madera, que fue identificado, de forma familiar y coloquial, con el término francés de pintura de *tableautin*. La superficie de madera permitía obtener unos resultados estéticos muy satisfactorios que contribuían a causar una gran fascinación.

Sin querer entrar en consideraciones más pormenorizadas, conviene recordar que, a lo largo del siglo XIX, fue creciendo una corriente pictórica, con un gran número de coincidencias estilísticas con el movimiento anteriormente citado, que, en el caso de Cataluña, situó su epicentro en la ciudad de Barcelona y se caracterizó por el cultivo de una temática anecdotista, de factura realista, y que fue conocida, popularmente, con el nombre de pintura de asunto.

En el caso catalán, el proceso de irradiación de este repertorio visual se produjo en un contexto histórico de acumulación y enriquecimiento de una burguesía industrial que, durante el período político de la restauración monárquica, a partir de 1874, sintió la necesidad de invertir una parte de estos beneficios económicos en la compra de bienes suntuosos. La novela de Narcís Oller, *La Febre d'Or*¹³ (1890-1892), además de dar nombre al movimiento, se erigió en el emblema de toda una época.

En general, la mayoría de estos relatos tuvieron un trasfondo muy frívolo y banal. Las composiciones actuaron a modo de flashes visuales, de impactos, en los que las referencias narrativas eran un mero pretexto para engalanar la pintura con motivos decorativos (mobiliario, cortinaje, alfombras, biombo japoneses, indumentaria de época) que servían para visibilizar el poder adquisitivo de los propietarios. Eran, pues, frecuentes las iconografías de época, de relatos contemporáneos, que, a veces, también eran instrumentalizados con el fin de transmitir mensajes de tipo moral; una especie de moraleja trasnochada que servía para adoctrinar.

En la obra de Agrasot abundan las composiciones de estas características, que, en su caso, se centran en la representación de relatos protagonizados por campesinos y hortelanos. Se trata de un muestrario muy variado de tipos y costumbres que se nutre de la realidad más cercana y que se enmarca en el contexto

13 CODES, 2011.

13 CODES, 2011.



Fig. 3 Marià Fortuny. *Retrato de Joaquín Agrasot*, Roma, 1864. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. Col. particular, Andorra.



Fig. 4 Marià Fortuny, *Retrato del escultor Jeroni Suñol*, Roma, hacia 1864. 31,5 x 24,5 cm. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 010694-000.



Fig. 5 Taller de Fortuny en Roma, ca. 1873-1874. Arxiu de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

regionalista valencià que reivindica la noblesa i l'autenticitat d'uns personatges, convertits en arquetips morals.¹⁴ D'aquesta tradició participen pintors com va ser el cas de Josep Benlliure¹⁵ (1855-1937) o Joaquín Sorolla (1863-1923), que en els seus inicis pictòrics també va mostrar interès pel cultiu d'aquesta temàtica.

La pintura titulada *Dos de l'horta bevent vi* (col·lecció del Banc de Santander) exemplifica els valors d'una tipologia d'obres que va contribuir a augmentar l'èxit comercial d'Agrasot. No debades, en el llibre de Gopuil, en què apareixen reproduïdes algunes d'aquestes composicions, realitzades pel pintor, trobem una fotografia del que caldria considerar com un treball important.

de un movimiento regionalista valenciano que reivindica la nobleza y la autenticidad de unos personajes, convertidos en arquetipos morales¹⁴. De esta tradición participan pintores como fue el caso de José Benlliure¹⁵ (1855-1937) o Joaquín Sorolla (1863-1923), que en sus inicios pictóricos también mostró interés por el cultivo de esta temática.

La pintura titulada *Dos huertanos bebiendo vino* (colección del Banco de Santander) ejemplifica los valores de una tipología de obras que contribuyó a acrecentar el éxito comercial de Agrasot. No en vano, en el libro de Gopuil, en el que aparecen reproducidas algunas de estas composiciones, realizadas por el pintor, encontramos una fotografía del que cabría considerar como un importante trabajo.

El naixement d'una amistat

Recuperem el fil conductor, de les nostres primeres reflexions, per a remarcar el fet que una bona part dels artistes espanyols, no van dubtar a convertir la personalitat i l'obra de Fortuny en un referent, un guia que va orientar el seu esdevindre en el context artístic internacional. Per tant, més que un apèndix, o un epígon de la dinàmica creativa inaugurada per Fortuny, tots ells van formar part d'un moviment pictòric internacional, en el qual les fronteres que, tradicionalment havien separat les escoles nacionals van quedar completament derruïdes. És evident que el representant més conspicu, l'emblema més recognoscible d'aquest moviment, va ser Fortuny. Ell va acabar jugant un paper fonamental, va ajudar a canalitzar la vocació artística d'un gran nombre de pintors espanyols que, com ell, també van aspirar a fer realitat molts dels somnis que els havien impulsats a abandonar la seua terra, a buscar fortuna en aquells llocs que, com era el cas de la ciutat de Roma, o més tard, París, brindaven noves oportunitats i oferien la possibilitat de llaurar-se un futur més prometedori que el que podia oferir-los la realitat artística espanyola.

No obstant això, a pesar que el paisanatge va ser sens dubte una motivació, un estímul que va ajudar a generar dinàmiques gregàries, moviments d'aproximació i

El nacimiento de una amistad

Recuperamos el hilo conductor, de nuestras primeras reflexiones, para hacer hincapié en el hecho de que una buena parte de los artistas españoles, no dudaron en convertir la personalidad y la obra de Fortuny en un referente, un guía que orientó su devenir en el contexto artístico internacional. Por lo tanto, más que un apéndice, o un epígono de la dinámica creativa inaugurada por Fortuny, todos ellos formaron parte de un movimiento pictórico internacional, en el que las fronteras que, tradicionalmente, habían separado las escuelas nacionales quedaron completamente derruidas. Es evidente que el representante más conspicuo, el emblema más reconocible de este movimiento fue Fortuny. Él acabó jugando un papel fundamental, ayudó a encauzar la vocación artística de un gran número de pintores españoles que, como él, también aspiraron a hacer realidad muchos de los sueños que los habían impulsado a abandonar su tierra, a buscar fortuna en aquellos lugares que, como era el caso de la ciudad de Roma, o más tarde, París, brindaban nuevas oportunidades y ofrecían la posibilidad de labrar un futuro más prometedori que el que podía ofrecerles la realidad artística española.

Sin embargo, a pesar de que el paisanaje, fue sin duda un aldabonazo, un estímulo, que ayudó a generar dinámicas gregarias, movimientos de aproximación y la

14 REYERO, 2020, p. 67

15 BONET, 2005.

14 REYERO, 2020, p. 67

15 BONET, 2005.

la creació de relacions de companyonia, entre la colònia de pintors espanyols que residien a Roma,¹⁶ convé no menysprear l'existència d'un nexa, d'unes afinitats molt més consistents, aquelles que naixien del fet de compartir interessos, una sensibilitat comuna, una manera d'entendre el procés creatiu o un entorn cultural basat en un ideari afí a tots ells.

És evident que Agrasot va participar d'aquest mateix ideari i no va dubtar a adherir-se a una fórmula que comptava amb un gran nombre d'adeptes. Al llarg de la seua dilatada vida professional trobem alguns episodis destacats de la seua aportació a la configuració del model i també fins a nosaltres han arribat determinades composicions que, a més d'exemplificar un plantejament afí a molts dels pintors coetanis, permeten comprovar l'influx que, en el seu desenvolupament com a artista, va exercir Fortuny. Aquesta influència es va deixar sentir, de manera intermitent i d'una forma més intensa, en aquells períodes en què els dos pintors van mantindre un contacte més estret i fins i tot, com ja és conegut, a Agrasot li va suposar l'animadversió del crític, del diari *Gil Blas*,¹⁷ Federico Balart, qui, a més de qüestionar el talent de l'alacantí, va arribar a insinuar que en algunes de les seues obres s'acusava, en excés, la mà del mestre català. Aquest episodi explicaria l'existència d'una carta, reproduïda per Walter Fol,¹⁸ en la qual Fortuny exhortava el seu amic a no caure en el descoratjament i a no deixar-se influenciar per les crítiques negatives. També lamentava el to feridor de l'article i mostrava el seu disgust pel que considerava un tracte injust.

A aquests primers temps de companyonia romana pertany una pintura, de col·lecció particular,¹⁹ que exemplifica molt bé la connexió existent entre els dos pintors. Ens referim a un magnífic retrat, un treball minuciós d'orfebre, en el qual Fortuny, a través d'una dedicatòria, va voler rendir tribut d'amistat al col·lega alacantí. Signat i datat el 1864, el protagonisme recau sobre la persona d'Agrasot, que posa amb un gest altiu, lluint el seu característic barret i ho fa mentre mira de gairell, amb un peu avançat, lleugerament escorçat i amb les mans entrellaçades a l'esquena. L'artista sembla desentendre's d'unes ocupacions professionals que deixen entreveure la presència

creació de relacions de camaraderia, entre la colònia de pintores españoles que residían en Roma¹⁶, conviene no menospreciar la existencia de un nexo, de unas afinidades mucho más consistentes, aquellas que nacían del hecho, de compartir intereses, una sensibilidad común, una forma de entender el proceso creativo, o un entorno cultural basado en un ideario afín a todos ellos.

Es evidente que Agrasot participó de este mismo ideario y no dudo en adherirse a una fórmula que contaba con un gran número de adeptos. A lo largo de su dilatada vida profesional encontramos algunos episodios destacados de su aportación a la configuración del modelo y también, hasta nosotros, han llegado determinadas composiciones que, además de ejemplificar un planteamiento afín a muchos de los pintores coetáneos, permiten comprobar el influjo que, en su desarrollo como artista, ejerció Fortuny. Esta influencia se dejó sentir, de manera intermitente, y de una forma más intensa, en aquellos periodos en los que ambos pintores mantuvieron un contacto más estrecho e incluso, como ya es conocido, a Agrasot le granjeó la animadversión del crítico, del periódico *Gil Blas*¹⁷, Federico Balart, quién, además de cuestionar el talento del alicantino, llegó a insinuar que en algunas de sus obras se acusaba, en exceso, la mano del maestro catalán. Este episodio explicaría la existencia de una carta, reproducida por Walter Fol¹⁸, en la que Fortuny exhortaba a su amigo a no caer en el desánimo y a no dejarse influenciar por las críticas negativas. También lamentaba el tono hiriente del artículo y mostraba su disgusto por lo que consideraba un trato injusto.

A estos primeros tiempos de camaradería romana pertenece una pintura, de colección particular¹⁹, que ejemplifica muy bien la conexión existente entre ambos pintores. Nos estamos refiriendo a un magnífico retrato, un trabajo minucioso de orfebre, en el que Fortuny, a través de una dedicatoria, quiso rendir tributo de amistad al colega alicantino. Firmado y fechado en 1864, el protagonismo recae sobre la persona de Agrasot, que posa con un gesto altivo, luciendo su característico sombrero y lo hace mientras mira de soslayo, con un pie adelantado, ligeramente escorzado y con las manos entrelazadas a la espalda. El artista parece desentenderse de unas ocupaciones profesionales que dejan

16 GONZÁLEZ; MARTÍ, 1987; *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milà, 1991; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità di Roma*, Roma, 2003; CAGIANELLI; MATTEONI, 2011; LÓPEZ, 2013, p. 95-111; GONZÁLEZ; MARTÍ, 2013, p. 87-104; QUILLEZ, 2014, p. 77-116.

17 BALART, 1867, IV, 39, p. 1.

18 Fol, W., «Fortuny. I», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 274.

19 A pesar que no hem pogut accedir a la contemplació de l'oli, sí que n'hem pogut veure una fotografia recent.

16 GONZÁLEZ; MARTÍ, 1987; *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milà, 1991; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità di Roma*, Roma, 2003; CAGIANELLI; MATTEONI, 2011; LÓPEZ, 2013, p. 95-111; GONZÁLEZ; MARTÍ, 2013, p. 87-104; QUILLEZ, 2014, p. 77-116.

17 BALART, 1867, IV, 39, p. 1.

18 Fol, W., «Fortuny. I», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 274.

19 A pesar de que no hemos podido acceder a la contemplación del óleo, sí que hemos podido ver una fotografía reciente.

d'un quadre que descansa sobre un cavallet, a penes imperceptible i que es confon amb una cadira, amb una tauleta auxiliar, sobre la qual s'observa una paleta amb pinzells.

A la part superior del respall de la cadira pot veure's una taca de color roig, que bé podria tractar-se d'una boina o una peça d'aquestes característiques. Tota l'acció transcorre en un taller, de les parets del qual pengen diferents obres, esbossos, estudis. Completa l'escena una carpeta que, com que està plena de composicions, en desborda el contingut per tots els costats i apareix recolzada sobre una de les parets d'un espai estret, d'escassa amplitud, i llòbrec, il·luminat de manera molt insatisfactòria.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva una altra pintura, un retrat, la identificació del qual, del model retratat, sempre ha resultat controvertida, ja que alguns autors han considerat que podria tractar-se d'una segona *vera effigie* d'Agrasot, igualment realitzat per Fortuny. Va ser Xavier de Salas²⁰ el primer historiador que va fer aquesta lectura interpretativa, basada en l'existència de l'obra, de col·lecció particular, a la qual ens hem referit. De fet, si s'observen i comparen les dues composicions és fàcil extraure una conclusió semblant. Per a començar, la fisonomia dels dos protagonistes presenta un gran nombre de similituds físiques, fins al punt que pot resultar difícil afirmar que es tracta de dues persones diferents. A això cal afegir que, com en el cas anterior, l'escena s'emplaça en l'estudi d'un artista; un taller que, malgrat presentar, igualment, un aspecte modest, no podria afirmar-se, amb tanta rotunditat, que es tracte del mateix espai. Un probable nexa d'unió entre les dues produccions romanes de Fortuny és l'aparició, en ambdós casos, d'una boina de color roig, a la qual ja hem fet referència, i que en el cas de l'obra del Museu de Barcelona és la que porta el protagonista de la composició.

Per cert, en el cas d'aquesta última, sorgeixen dubtes raonables sobre la suposada identitat del personatge retratat. Si bé, en ambdós casos, existeix una semblança raonable, la veritat és que resulta més convincent la possibilitat que el retratat fora l'escultor Jeroni Suñol (1839-1902), amic també de Fortuny, amb qui va mantindre relació a Roma i el rostre de la qual guarda similituds amb les poques imatges que, d'ell, han arribat fins a nosaltres. L'argument que apuntalaria aquesta possibilitat seria el fet que la pintura va ingressar en la col·lecció del Museu gràcies a la donació realitzada per Romà Batlló Suñol, nebot de l'escultor, l'any 1915. A això caldria afegir que, com a mínim,

entrever la presencia de un cuadro que descansa sobre un caballete, apenas imperceptible y que se confunde con una silla, con una mesita auxiliar, sobre la que se observa una paleta con pinceles.

En la parte superior del respaldo de la silla puede verse una mancha de color rojo, que bien pudiera tratarse de una boina o un atuendo de estas características. Toda la acción transcurre en un taller, de cuyas paredes cuelgan diferentes obras, bocetos, estudios. Completa la escena una carpeta que, debido a que está repleta de composiciones, desborda su contenido por todos los lados y aparece apoyada sobre una de las paredes de un espacio angosto, de escasa amplitud, y lóbrego, iluminado de manera muy insatisfactoria.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva otra pintura, un retrato, cuya identificación, del modelo retratado, siempre ha resultado controvertida, ya que algunos autores han considerado que podría tratarse de una segunda *vera effigie* de Agrasot, igualmente realizado por Fortuny. Fue Xavier de Salas²⁰ el primer historiador que realizó esta lectura interpretativa, basada en la existencia de la obra, de colección particular, a la que nos hemos referido. De hecho, si se observan y comparan ambas composiciones es fácil extraer una conclusión parecida. Para empezar, la fisonomía de ambos protagonistas presenta un gran número de similitudes físicas, hasta el punto de que puede resultar difícil afirmar que se trata de dos personas diferentes. A ello hay que añadir que, como en el caso anterior, la escena se emplaza en el estudio de un artista; un taller que, a pesar de presentar, igualmente, un aspecto modesto, no podría afirmarse, con tanta rotundidad, que se trate del mismo espacio.

Un probable nexa de unión entre ambas producciones romanas de Fortuny es la aparición, en ambos casos, de una boina de color rojo, a la cual ya hemos hecho referencia, y que en el caso de la obra del Museo de Barcelona es la que luce el protagonista de la composición.

Por cierto, en el caso de esta última, surgen dudas razonables sobre la supuesta identidad del personaje retratado. Si bien, en ambos casos, existe un parecido razonable, lo cierto es que resulta más convincente la posibilidad de que el retratado fuera el escultor Jeroni Suñol (1839-1902), amigo también de Fortuny, con quien mantuvo relación en Roma y cuyo rostro guarda similitudes con las pocas imágenes que, de él, han llegado hasta nosotros. El argumento que vendría a apuntalar esta posibilidad sería el hecho de que la pintura ingresó en la colección del Museo gracias a la donación realizada por Romà Batlló Suñol, sobrino del escultor, en 1915. A ello habría que añadir, que, como

20 DE SALAS, 1945, p. 241-245; QUILEZ, 2003, núm 9, p. 124-127.

20 DE SALAS, 1945, p. 241-245; QUILEZ, 2003, núm 9, p. 124-127.

resultaria sorprenent que Fortuny haguera pintat dos retrats d'Agrasot, de característiques semblants i en tan breu interval de temps.

No obstant això, malgrat tot, tampoc tenim la certesa absoluta, ni pot afirmar-se que el tema haja quedat del tot resolt de manera satisfactòria. Al cap i a la fi, sobre aquest binomi pictòric continuen planejant un gran nombre de dubtes sobre les quals caldrà continuar buscant respostes més satisfactòries que resolguen el misteri que les envolta.

En qualsevol cas, és evident que les consideracions anteriors certifiquen que el nexa amb l'obra del català sempre va estar molt present i va definir la que seria una fecunda vocació pictòrica. Aquesta relació és perceptible tant pel que fa al conreu d'una mateixa temàtica, com en les característiques estilístiques que defineixen una poètica i en el procés de comercialització dels seus treballs, vinculat a l'aparició dels grans agents artístics.

En aquest cas, els dos pintors van comptar amb la col·laboració del marxant més important de l'època, Adolphe Goupil²¹ (1806-1893), la contribució del qual a la irradiació de la pintura europea en el mercat nord-americà va ser decisiva.²² La demostrada penetració de l'obra de Fortuny, entre els grans col·leccionistes americans és, en bona part, un mèrit imputable a Goupil, sense la complicitat del qual no hauria sigut possible. Encara que es tracta d'un tema no prou estudiat, cada vegada comptem amb més proves documentals que demostrin l'arrelament, la fortuna i l'èxit comercial obtinguts per l'artista.²³ Disposem de notícies d'arxiu, fruit de la investigació realitzada, que ajuden a entendre el funcionament del sistema artístic de l'època i quins van ser els processos de circulació de les obres en un mercat com l'americà caracteritzat per la seua gran activitat i dinamisme. En aquest sentit, van ser freqüents els canvis de propietat, la compravenda d'obres artístiques, entre els diferents col·leccionistes i propietaris, fet que certifica el vigor i la vitalitat d'un mercat molt permeable als canvis de gust, a l'adaptació als vaivens especulatius i al reconeixement del valor afegit

mínimo, resultaría sorprendente que Fortuny hubiera realizado dos retratos de Agrasot, de características parecidas y en tan breve intervalo de tiempo.

Sin embargo, a pesar de todo, tampoco tenemos la certeza absoluta, ni puede afirmarse que el tema haya quedado del todo resuelto, de manera satisfactoria. Al fin y al cabo, sobre este binomio pictórico siguen planeando un gran número de dudas sobre las cuales habrá que seguir buscando respuestas más satisfactorias que resuelvan el misterio que las envuelve.

En cualquier caso, es evidente que las consideraciones anteriores, vienen a certificar que el nexa con la obra del catalán siempre estuvo muy presente y definió la que sería una fecunda vocación pictórica. Esta relación es perceptible tanto en lo que atañe al cultivo de una misma temática, en las características estilísticas que definen una poética y en el proceso de comercialización de sus trabajos, vinculado a la aparición de los grandes agentes artísticos.

En este caso, ambos pintores contaron con la colaboración del marchante más importante de la época, Adolphe Goupil²¹ (1806-1893), cuya contribución a la irradiación de la pintura europea en el mercado norteamericano fue decisiva.²² La demostrada penetración de la obra de Fortuny, entre los grandes coleccionistas americanos es, en buena parte, un mérito achacable a Goupil, sin cuya complicidad no hubiera sido posible. Aunque se trata de un tema no lo suficientemente estudiado, cada vez contamos con más pruebas documentales que demuestran el arraigo, la fortuna y el éxito comercial obtenidos por el artista.²³ Disponemos de noticias de archivo, fruto de la investigación realizada, que ayudan a entender el funcionamiento del sistema artístico de la época y cuáles fueron los procesos de circulación de las obras, en un mercado, como el americano, caracterizado por su gran actividad y dinamismo. En este sentido, fueron frecuentes los cambios de propiedad, la compra venta de obras artísticas, entre los diferentes coleccionistas y propietarios, lo que certifica el vigor y la vitalidad de un mercado muy permeable a los cambios de gusto, a la adaptación a los vaivenes especulativos y al reco-

21 Els llibres de registre de Goupil inclouen diversos assentaments d'obres d'Agrasot. En concret, entre 1870 i 1875, hi apareixen registrats moviments de compravenda d'algunes pintures seues que apareixen amb el títol en francès: *Un champ de Foire à Valence; Le Duo, Mauvais conseils; Le escamoteur; un buveur i Les Chemins. Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co Stock Books. Livre, n° 5, 1870-1872; Livre n° 6, 1872-1873; Livre n° 7, 1873-1875.*

22 MACINTOSH, 2000, p. 31-43.

23 QUÍLEZ CORELLA, F.M., «Mariano Fortuny and americans in Spain» (en premsa) i DOÑATE, 2003, p. 407-415.

21 Los libros de registro de Goupil incluyen varios asientos de obras de Agrasot. En concreto, entre 1870 y 1875, aparecen registrados movimientos de compra-venta de algunas pinturas suyas que aparecen con el título en francés: *un champ de Foire à Valence; Le Duo, Mauvais conseils; Le escamoteur; un buveur y Les Chemins. Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co Stock Books. Livre, n° 5, 1870-1872; Livre n° 6, 1872-1873; Livre n° 7, 1873-1875.*

22 MACINTOSH, 2000, p. 31-43.

23 QUÍLEZ CORELLA, F.M., «Mariano Fortuny and americans in Spain» (en premsa) y DOÑATE, 2003, p. 407-415.

d'unes creacions que moltes vegades van ser concebudes com a mercaderies que anaven acumulant altes plusvàlues.

Tampoc hauríem de menysprear l'interés que l'obra del pintor català va despertar entre alguns dels col·legues, fonamentalment francesos, entre els quals és necessari esmentar, ja que és un fet demostrat, els noms d'Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), o, Jean-Joseph Benjamin-Constant²⁴ (1845-1902), com un exemple de fins a quin punt la seua influència va tindre una àmplia dimensió.²⁵ Sense anar més lluny, encara que fora d'una manera menys evident, fins i tot va haver-hi pintors nord-americans que també es van sentir atrets pel magnetisme d'algunes de les seues produccions més icòniques, aquelles que van formar part de la història dels grans col·leccionistes dels Estats Units. També convé recordar que, per a molts dels pintors americans, el viatge a Espanya va passar a formar part del seu itinerari formatiu i les visites al Museu del Prado i Andalusia, a causa de la seua importància, van constituir etapes obligatòries d'aquest recorregut per la península Ibèrica.²⁶

nocimiento del valor añadido de unas creaciones que muchas veces fueron concebidas como mercancías que iban acumulando altas plusvalías.

Tampoco deberíamos menospreciar el interés que la obra del pintor catalán despertó entre algunos de los colegas, fundamentalmente franceses, entre los que es necesario citar, ya que es un hecho demostrado, los nombres de Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), o, Jean-Joseph Benjamin-Constant²⁴ (1845-1902), como un ejemplo de hasta qué punto su influencia tuvo una amplia dimensión²⁵. Sin ir más lejos, aunque fuera de una manera menos evidente, incluso hubo pintores norteamericanos que también se sintieron atraídos por el magnetismo de algunas de sus producciones más icónicas, aquellas que formaron parte de la historia de los grandes coleccionistas de Estados Unidos. También conviene recordar que, para muchos de los pintores americanos, el viaje a España pasó a formar parte de su itinerario formativo y las visitas al Museo del Prado y Andalucía, debido a su importancia, constituyeron etapas obligatorias de este recorrido por la Península Ibérica²⁶.

24 En diverses ocasions, hem tingut l'oportunitat d'aprofundir en la relació que Fortuny va mantindre amb aquests tres pintors francesos. QUÍLEZ, 2014, p. 117-158; 2016, p. 181-195.

25 QUÍLEZ, 2016, n. 11, p. 181-195.

26 STRATTON, 1993.

24 En diversas ocasiones, hemos tenido la oportunidad de profundizar en la relación que Fortuny mantuvo con estos tres pintores franceses. QUÍLEZ, 2014, p. 117-158; 2016, p. 181-195.

25 QUÍLEZ, 2016, n. 11, p. 181-195. .

26 STRATTON, 1993.

Roma, capital de l'art europeu i lloc de trobada

Nascuda al si de la capital italiana, Fortuny i Agrasot van mantindre una relació d'amistat²⁷ molt duradora que, amb el pas del temps, va anar creixent i ampliant-se a altres membres dels respectius cercles familiars. Precisament, en algunes de les produccions romanes ja comencem a trobar exemples pictòrics que permeten comprovar, d'una banda, el vincle existent entre els dos pintors, i de l'altra, la fascinació que va sentir Agrasot per l'obra del seu col·lega i amic. Respecte a aquest últim aspecte, és evident l'aparició, en l'obra del valencià, del que podríem denominar com un fenomen d'apropiacionisme indissimulat. En aquestes composicions advertim un procés de mimetització de moltes de les característiques estilístiques del pintor de Reus. Es tracta d'una forma encoberta de reconeixement dels mèrits i les qualitats d'un artista únic. De la mateixa manera, la seua fascinació el va portar a embeure's no sols dels aspectes formals, sinó també d'unes temàtiques que podríem qualificar de pintoresques i que en el moment de l'arribada d'Agrasot a Roma continuaven mantenint una indubtable vigència.

Convé tindre molt present que l'experiència italiana va facilitar el contacte amb un dels centres creatius europeus més dinàmics; va permetre enriquir la cultura visual, amb l'accés a les fonts més icòniques de la tradició europea occidental, aquelles que ja eren considerades canòniques i en les quals s'emmirallaven, a causa de l'exercici de la còpia directa d'aquestes

Roma, capital del arte europeo y lugar de encuentro

Nacida en el seno de la capital italiana, Fortuny y Agrasot mantuvieron una relación de amistad²⁷ muy duradera que, con el paso del tiempo, fue creciendo y ampliándose a otros miembros de los respectivos círculos familiares. Precisamente, en algunas de las producciones romanas ya empezamos a encontrar ejemplos pictóricos que permiten comprobar, por un lado, el vínculo existente entre ambos pintores, y, por el otro, la fascinación que sintió Agrasot per la obra de su colega y amigo. Con respecto a este último aspecto, es evidente la aparición, en la obra del valenciano, de lo que podríamos denominar como un fenómeno de apropiacionismo indissimulado. En estas composiciones advertimos un proceso de mimetización de muchas de las características estilísticas del pintor de Reus. Se trata de una forma encubierta de reconocimiento de los méritos y las cualidades de un artista único. Del mismo modo, su fascinación le condujo a embeberse no sólo de los aspectos formales, sino también de unas temáticas que podríamos calificar de pintorescas y que en el momento de la llegada de Agrasot a Roma seguían manteniendo una indudable vigencia.

Conviene tener muy presente que la experiencia italiana facilitó el contacto con uno de los centros creativos europeos más dinámicos; permitió enriquecer la cultura visual, con el acceso a las fuentes más icónicas de la tradición europea occidental, aquellas que ya eran consideradas canónicas y en las cuales se espejaban, debido al ejercicio de la copia directa de estas obras,

27 La correspondència epistolar de Fortuny ens permet visualitzar l'existència d'una estreta relació entre els dos pintors. En concret, en una llarga carta, datada a Madrid, el 20 de juny de 1867, Fortuny li dona diferents consells a Agrasot, aconsellant-li que es dedique al treball i que s'oblidi de les esperances frustrades. «(...) Trabaja y que Dios te conserve la familia para que en ella encuentres los momentos de paz». I més endavant evoca els dies passats junts a Roma. «(...) Cuando tengas necesidad de distraerte escíbeme, recuerdas en Roma nuestros sencillos goces, los buenos días que hemos psado juntos en Roma...». Finalment, li comunica la decisió de deixar l'antic estudi que tenia llogat a Roma. «(...) Ya que no piensas volver a Roma tan pronto, voy a escribir para dejar mi antiguo estudio pues te lo conservaba. Ya comprenderás que no me conviene pagar el alquiler inútilmente». Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona. Fons Francesc Serra.

27 La correspondencia epistolar de Fortuny nos permite visualizar la existencia de una estrecha relación entre ambos pintores. En concreto, en una larga carta, fechada en Madrid, el 20 de junio de 1867, Fortuny le da diferentes consejos a Agrasot, aconsejándole que se dedique al trabajo y que se olvide de las esperanzas frustradas. «(...) Trabaja y que Dios te conserve la familia para que en ella encuentres los momentos de paz». Y más adelante evoca los días pasados juntos en Roma. «(...) Cuando tengas necesidad de distraerte escíbeme, recuerdas en Roma nuestros sencillos goces, los buenos días que hemos psado juntos en Roma...». Finalmente, le comunica la decisión de dejar el antiguo estudio que tenía alquilado en Roma. «(...) Ya que no piensas volver a Roma tan pronto, voy a escribir para dejar mi antiguo estudio pues te lo conservaba. Ya comprenderas que no me conviene pagar el alquiler inutilmente». Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona. Fondo Francesc Serra.



Fig. 7 Marià Fortuny. *Il contino* , 1861. Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel. 56,3 x 39 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 010692-D.

obres, tots aquells que desitjaven emular l'excel·lència dels grans mestres. Sense abandonar les preceptives obligacions formatives, entre les quals era ineludible la dedicació a l'estudi i la còpia dels models clàssics, la realització d'acadèmies, a la pràctica de les quals també es va sumar Agrasot, o el lliurament de treballs que demostraren un progrés en l'educació del gest, els artistes van tindre l'oportunitat de conèixer en un *milieu* molt cosmopolita, quasi internacionalista; un aspecte que a més d'enriquir-los com a persones, també els va estimular a buscar noves formes d'expressió, a renovar el seu repertori gràfic i temàtic, o a introduir préstecs figuratius, citacions apreheses d'altres autors coetanis, procedents d'altres latituds geogràfiques i amb els quals compartien interessos i anhels.

La italianització de l'art espanyol, entesa com un fenomen de recepció d'una cultura figurativa molt eclèctica, gestada en la que va arribar a ser la capital de l'art europeu, va marcar el propi avenir de la història de l'art espanyol huitcentista, especialment en el període comprés entre els anys que van de 1860 a 1890.

El gènere del costumisme romà va irrompre amb gran força al llarg del segle XIX i va anar desplaçant, per a més tard acabar substituint, la imatge arqueològica de la ciutat que havia convertit en un estereotip la cultura antiquària del segle XVIII. Durant aquells anys, el viatge a la ciutat va constituir una de les etapes fonamentals del pelegrinatge que acostumaren a fer els aristòcrates anglesos per terres italianes. Entre altres aspectes, el conegut *Grand Tour*²⁸ va ser una pràctica destinada al foment de l'aprenentatge –una espècie de viatge iniciàtic– d'una noblesa que idealitzava el valor formatiu de la ruïna i la importància que tenia la ciutat de Roma en aquest context, ja que era considerada com el bressol de la civilització occidental.

No obstant això, l'arribada del nou segle va modificar l'anterior horitzó elitista i va obrir les portes a una dinàmica més oberta i més popular, en què l'eclosió del moviment romàntic va ajudar a descobrir la naturalesa i les peculiaritats d'una cultura autòctona que fins aleshores s'havia mantingut oculta sota el mantell d'una riquesa monumental i patrimonial inigualable que havia ajudat a potenciar els aspectes més clàssicistes, més atemporals, en detriment de l'existència d'una realitat nacional, d'uns vilatans que començaven a reivindicar un lloc en la història.

Com a mínim resulta paradoxal que aquells pintors que acudien a Roma a la recerca de les fonts clàssiques, que aspiraven trobar, en aquest lloc mític,

todos aquellos que deseaban emular la excelencia de los grandes maestros. Sin abandonar las preceptivas obligaciones formativas, entre las cuales era ineludible la dedicación al estudio y la copia de los modelos clásicos, la realización de academias, a cuya práctica también se sumó Agrasot, o la entrega de trabajos que demostraran un progreso en la educación del gesto, los artistas tuvieron la oportunidad de convivir en un *milieu* muy cosmopolita, casi internacionalista; un aspecto que además de enriquecerlos como personas, también los estimuló a buscar nuevas formas de expresión, a renovar su repertorio gráfico y temático, o a introducir préstamos figurativos, citaciones aprehendidas de otros autores coetáneos, procedentes de otras latitudes geográficas y con los cuales compartían intereses y anhelos.

La italianización del arte español, entendida como un fenómeno de recepción de una cultura figurativa muy ecléctica, gestada en la que llegó a ser la capital del arte europeo, marcó el propio porvenir de la historia del arte español ochocentista, especialmente en el período comprendido entre los años que van de 1860 a 1890.

El género del costumbrismo romano irrumpió con una gran fuerza a lo largo del siglo XIX y fue desplazando, para más tarde acabar sustituyendo, la imagen arqueológica de la ciudad que había convertido en un estereotipo, la cultura anticuaria del siglo XVIII. Durante aquellos años, el viaje a la ciudad constituyó una de las etapas fundamentales del peregrinaje que acostumbraron a realizar los aristócratas ingleses por tierras italianas. Entre otros aspectos, el conocido *Grand Tour*²⁸ fue una práctica destinada al fomento del aprendizaje –una especie de viaje iniciático– de una nobleza que idealizaba el valor formativo de la ruina y la importancia que tenía la ciudad de Roma en este contexto, al ser considerada como la cuna de la civilización occidental.

Sin embargo, la llegada del nuevo siglo, modificó el anterior horizonte elitista y abrió las puertas a una dinámica más abierta y más popular, en la que la eclosión del movimiento romántico ayudó a descubrir la naturaleza y las peculiaridades de una cultura autóctona, que hasta entonces había permanecido oculta bajo el manto de una riqueza monumental y patrimonial inigualable que había ayudado a potenciar los aspectos más clasicistas, más atemporales, en detrimento de la existencia de una realidad nacional, de unos lugareños que empezaban a reivindicar un lugar en la historia.

Como mínimo resulta paradójico que aquellos pintores que acudían a Roma en busca de las fuentes clásicas,

28 BURGESS, A., HASKELL, F., *The Age of the Grand Tour*, Londres, 1967 i Wilton, A. (ed.), *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*, Londres, 1996.

28 BURGESS, A., HASKELL, F., *The Age of the Grand Tour*, Londres, 1967 y Wilton, A. (ed.), *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*, Londres, 1996.

l'estímul necessari per a desencadenar experiències estètiques incomparables, acabaren cultivant motius molt locals i amb una escassa entitat cosmopolita. En aquest sentit, una nova paradoxa s'obria pas: l'internacionalisme artístic, que va confluïr com un corrent ininterromput a la ciutat, sense pretendre-ho, de manera involuntària, va contribuir a forjar una imatge nova de Roma, aquella que estava més associada a un folklorisme etnogràfic.²⁹ Aquest repertori format per llauradores, albaneses, ciociars, *pifferari* (músics de carrer), napolitans, pelegrins i un ampli ventall de figurants costumistes es va convertir en un recurs nutritiu, necessari per a poder sobreviure.

Convertits en un repertori tòpic, aquests personatges van esdevindre una constant en la pràctica europea de les diferents escoles europees, entre les quals, l'espanyola, amb els seus diferents accents, també va mostrar una especial inclinació pel cultiu d'una temàtica molt popular i molt apreciada per uns visitants de la ciutat que desitjaven atresorar algun record del seu pas per Roma.

En aquest sentit, pot dir-se que, ni un només dels pintors que va decidir establir la seua residència a la capital italiana va renunciar a produir obres d'aquestes característiques. Ja en la dècada de 1830 comptem amb alguns exemples que certifiquen, tot i que en una escala menor, l'interès dels pintors romàntics per aquesta mena de produccions.

No obstant això, serà a partir de la dècada de 1860, coincidint amb l'establiment d'una gran colònia d'artistes espanyols, quan assistim a la gran eclosió i a l'inici d'una dinàmica que gaudirà d'un gran predicament. Com en tantes altres circumstàncies, la figura de Fortuny també va liderar aquesta tendència, de la qual es va erigir com un dels seus representants més conspicus.³⁰ No en va, aquestes composicions li permetien mostrar el talent i la versatilitat per a resoldre amb gran facilitat qualsevol repte creatiu al qual haguera de fer front.

Fins i tot pertanyent a un gènere diferent, el de cases, l'aquarel·la *Il Contino*,³¹ producció de joventut i emplaçada en el context de formació de l'artista, va ser una obra especialment representativa i programàtica, perquè va suposar la primera incursió del pintor en la temàtica de gènere; una temàtica en la qual va arribar a ser un dels intèrprets més conspicus i qualificats. Ambientada als jardins de la vil·la Borghese de Roma, el protagonista ocupa el primer terme d'una

cas, que aspiraban encontrar, en este lugar mítico, el estímulo necesario para desencadenar experiencias estéticas incomparables, acabaran cultivando motivos muy locales y con una escasa entidad cosmopolita. En este sentido, una nueva paradoja se abría paso: el internacionalismo artístico, que confluuyó como una corriente ininterrumpida en la ciudad, sin pretenderlo, de manera involuntaria, contribuyó a forjar una imagen nueva de Roma, aquella que estaba más asociada a un folclorismo etnográfico.²⁹ Este repertorio formado por campesinas, albanesas, ciociaras, pifferaris (músicos callejeros), napolitanos, peregrinos, y un amplio abanico de figurantes costumbristas se convirtió en un recurso alimenticio, necesario para poder sobrevivir. Convertidos en un repertorio tópico, estos personajes devinieron una constante en la práctica europea de las diferentes escuelas europeas, entre las cuales, la española, con sus diferentes acentos, también mostró una especial querencia por el cultivo de una temática muy popular y muy apreciada por unos visitantes de la ciudad que deseaban atesorar algún recuerdo de su paso por ella.

En este sentido, puede decirse que, ni uno solo de los pintores que decidió establecer su residencia en la capital italiana, renunció a producir obras de estas características. Ya en la década de 1830 contamos con algunos ejemplos que certifican, aunque en una escala menor, el interés de los pintores románticos por este tipo de producciones.

Sin embargo, será a partir de la década de 1860, coincidiendo con el afincamiento de una gran colonia de artistas españoles, cuando asistamos a la gran eclosión y al inicio de una dinámica que gozará de un gran predicamento. Como en tantas otras circunstancias, la figura de Fortuny también lideró esta tendencia, erigiéndose en uno de sus representantes más conspicuos.³⁰ No en vano, estas composiciones le permitían mostrar el talento y la versatilidad para resolver con gran facilidad cualquier reto creativo al que tuviera que hacer frente.

Aun perteneciendo a un género diferente, el de casas, la acuarela *Il Contino*,³¹ producción de juventud y emplazada en el contexto de formación del artista, fue una obra especialmente representativa y programática, porque supuso la primera incursión del pintor en la temática de género; una temática en la cual llegó a ser uno de sus intérpretes más conspicuos y cualificados. Ambientada en los jardines de la villa Borghese de

29 BRETTEL, 1976; RICCIARDI, 2002; ROLFI OZVALD, 2003, p. 319-331.

30 QUILEZ, 2003, cat. núm. 10, p. 86-89.

31 QUILEZ, 2003, cat. núm. 10, p. 86-89.

29 BRETTEL, 1976; RICCIARDI, 2002; ROLFI OZVALD, 2003, p. 319-331.

30 QUILEZ, 2003, cat. núm. 10, p. 86-89.

31 QUILEZ, 2003, cat. núm. 10, p. 86-89.

composició que tanca una de les fonts monumentals que decoren aquest emblemàtic espai. La citació de la font és un element digne de ser destacat, ja que es convertirà en un dels tòpics visuals més celebrats de la pintura espanyola de l'època, que convertirà el jardí en un escenari habitual d'algunes de les seues composicions. Sense anar més lluny, durant el període d'activitat a Roma, a partir de l'any 1862, Josep Tapiró (1836-1913) el va utilitzar, com un motiu freqüent, en algunes de les aquarel·les de llauradors romanes, que van formar part del seu repertori tipològic.

De la mateixa manera, Agrasot, sense utilitzar el mateix escenari, sí que va mostrar la mateixa inclinació pel costumisme popular. En aquest sentit, l'exposició permet fer un acostament a una temàtica que servia per a transmetre uns valors bucòlics, connotats de tipisme pintoresc. Sens dubte, una de les principals aportacions de l'alacantí a la història del gènere va ser la pintura *Bugadera de la Scarpa* (1864), que custodia el Museu Nacional del Prado. A més d'exemplificar aquest aspecte iconogràfic, l'obra també permet visualitzar, en el detall de les gallines, realitzades amb un estil primorós, el coneixement i la familiaritat amb un motiu molt recurrent en la producció de Fortuny, durant aquests anys d'activitat romana.

A les consideracions anteriors cal afegir un tractament més preciosista i un major acte d'exigència per part dels autors que van optar per decantar-se per la tècnica de l'aquarel·la com el procediment més adequat per a obtenir resultats visuals més atractius i eficaços. La creació, el 1875 a Roma, un any després del traspàs de Fortuny, de la Societat dels aquarellistes,³² associació que va ser fundada per un grup de set artistes, entre els quals trobem els noms d'Attilio Simonetti³³ (1843-1925), Pio Joris (1843-1921) o Ramon Tusquets –tots ells seguidors de Fortuny– constitueix un indicador de la bona salut en què es trobava el procediment d'aquesta tècnica. L'any 1882 es va produir l'ingrés de tres nous socis: Baldomer Galofre (1846-1902), Francisco Pradilla (1848-1921) i José Villegas (1848-1921), que com els seus predecessors van poder participar en l'exposició anual que organitzava l'entitat.

No obstant això, convé no oblidar que la inclusió de motius populars era una pràctica molt generalitzada entre tots els pintors europeus que van treballar a la ciutat. Per exemple, pintors com el francès Paul Delaroche (1797-1856) o l'italià Francesco Hayez (1791-1882) van realitzar composicions d'una gran qualitat, que, en el cas del primer, en la pintura

Roma, el protagonista ocupa el primer terme d'una composició que cierra una de les fonts monumentals que decoran este emblemàtic espai. La citació de la fuente es un elemento digno de ser destacado, ya que se convertirá en uno de los tópicos visuales más celebrados de la pintura española de la época, que convertirá el jardín en un escenario habitual de algunas de sus composiciones. Sin ir más lejos, durante el período de actividad en Roma, a partir del año 1862, José Tapiro (1836-1913) lo utilizó, como un motivo frecuente, en algunas de las acuarelas de campesinas romanas, que formaron parte de su repertorio tipológico.

Del mismo modo, Agrasot, sin utilizar el mismo escenario, sí que mostró la misma querencia por el costumbrismo popular. En este sentido, la exposición permite realizar un acercamiento a una temática que servía para transmitir unos valores bucólicos, connotados de tipismo pintoresco. Sin duda, una de las principales aportaciones del alicantino a la historia del género fue la pintura, *Lavandera de la Scarpa* (1864), que custodia el Museo Nacional del Prado. Además de ejemplificar este aspecto iconográfico, la obra también permite visualizar, en el detalle de las gallinas, realizadas con un estilo primoroso, el conocimiento y la familiaridad con un motivo muy recurrente en la producción de Fortuny, durante estos años de actividad romana.

A las consideraciones anteriores, cabe añadir un tratamiento más preciosista y una mayor auto exigencia por parte de los autores que optaron por decantarse por la técnica de la acuarela, como el procedimiento más adecuado para obtener resultados visuales más atractivos y eficaces. La creación, en 1875 en Roma, un año después del traspaso de Fortuny, de la Sociedad de los acuarelistas³², asociación que fue fundada por un grupo de siete artistas, entre los cuales encontramos los nombres de Attilio Simonetti³³ (1843-1925), Pio Joris (1843-1921) o Ramon Tusquets –todos ellos seguidores de Fortuny– constituye un indicador de la buena salud en la que se encontraba el procedimiento de esta técnica. El año 1882 se produjo el ingreso de tres nuevos socios: Baldomero Galofre (1846-1902), Francisco Pradilla (1848-1921) y José Villegas (1848-1921), que como sus predecesores pudieron participar en la exposición anual que organizaba la entidad.

Sin embargo, conviene no olvidar que la inclusión de motivos populares era una práctica muy generalizada entre todos los pintores europeos que trabajaron en la ciudad. Por ejemplo, pintores como el francés Paul Delaroche (1797-1856) o el italiano Francesco Hayez (1791-1882) realizaron composiciones de una

32 MAMMUCARI, 2001.

33 CARBONI, 2012, p. 82-87.

32 MAMMUCARI, 2001.

33 CARBONI, 2012, p. 82-87.

titulada *Els pelegrins a Roma* (Poznan, Muzeum Narodowe), datada l'any 1842, ens permet visualitzar la incorporació d'un sentimentalisme realista, amb un enquadrament absolutament innovador, quasi un precedent del llenguatge fotogràfic, que no presenta cap coincidència amb les produccions summament convencionals que, en aquests mateixos anys, feien, entre altres, José de Madrazo (1781-1859), el seu fill Federico de Madrazo (1815-1894), Pelegrí Clavé (1811-1880), Joaquín Espalter (1809-1880) o el que fora un dels principals mestres de Fortuny, Claudi Lorenzale³⁴ (1814/1815-1889).

Indubtablement, a partir de la dècada de 1860 la progressiva implantació de la tècnica fotogràfica³⁵ va constituir una novetat respecte a èpoques anteriors. Els pintors podien treballar amb les imatges seriades, algunes de les quals explotaven la visió pintoresca de Roma, ja fora per la seua riquesa monumental, incloent-hi les ruïnes dels edificis antics, fins a la seua varietat humana, amb la incorporació d'un repertori de models que eren fotografiats mentre posaven en actituds acadèmiques i vestien la indumentària tradicional. Al marge de facilitar l'activitat i ajudar els pintors a agilitar el lliurament d'encàrrecs, la propagació d'aquesta tècnica reproductiva també va tindre efectes negatius. Un dels perjudicis més habituals va ser el de consolidar la tendència a la repetició mimètica dels models i les tipologies estandaritzades, convertint el procés creatiu en un acte molt desnaturalitzat i excessivament mecanitzat.

És evident que bona part del repertori iconogràfic va beure en les fonts de la fotografia i va ser deutor de l'ús d'aquest procediment. En aquest sentit, els intercanvis entre totes dues disciplines van ser habituals i no es poden menysprear. Sense disposar de proves que permeten asseverar que tots aquests pintors, entre els quals es trobaria Agrasot, estigueren familiaritzats amb la fotografia i la utilitzaren com un recurs instrumental, que formara part del procés creatiu, sí que disposem de dades que permeten documentar la irradiació d'aquesta tipologia d'imatges en l'ambient artístic romà.

Sens dubte, com ja hem tingut ocasió de recordar, la irrupció de la tècnica fotogràfica com un mètode reproductiu més econòmic va contribuir a la deterioració

gran qualitat, que, en el caso del primero, en la pintura titulada *Los peregrinos en Roma* (Poznan, Muzeum Narodowe), fechada el año 1842, nos permite visualizar la incorporación de un sentimentalismo realista, con un encuadre absolutamente innovador, casi un precedente del lenguaje fotográfico, que no presenta ninguna coincidencia con las producciones sumamente convencionales que, en estos mismos años, realizaban, entre otros, José de Madrazo (1781-1859), su hijo Federico de Madrazo (1815-1894), Pelegrín Clavé (1811-1880), Joaquín Espalter (1809-1880) o el que fuera uno de los principales maestros de Fortuny, Claudio Lorenzale³⁴ (1814/1815-1889).

Indudablemente, a partir de la década de 1860, la progresiva implantación de la técnica fotográfica³⁵, constituyó una novedad, con respecto a épocas anteriores. Los pintores podían trabajar con las imágenes seriadas, algunas de las cuales explotaban la visión pintoresca de Roma, ya fuera por su riqueza monumental, incluyendo las ruinas de los edificios antiguos, hasta su variedad humana, con la incorporación de un repertorio de modelos que eran fotografiados mientras posaban en actitudes académicas y vestían la indumentaria tradicional. Al margen de facilitar la actividad y ayudar a los pintores a agilizar la entrega de encargos, la propagación de esta técnica reproductiva también tuvo efectos negativos. Uno de los perjuicios más habituales fue el de consolidar la tendencia a la repetición mimética de los modelos y las tipologías estandarizadas, convirtiendo el proceso creativo en un acto muy desnaturalizado y excesivamente mecanizado.

Es evidente que buena parte del repertorio iconográfico bebió en las fuentes de la fotografía y fue deutor del uso de este procedimiento. En este sentido, los intercambios entre ambas disciplinas fueron habituales y no se pueden menospreciar. Sin disponer de pruebas que permitan aseverar que todos estos pintores, entre los que se encontraría Agrasot, estuvieran familiarizados con la fotografía y la utilizaran como un recurso instrumental, que formara parte del proceso creativo, sí que disponemos de datos que permiten documentar la irradiación de esta tipología de imágenes en el ambiente artístico romano.

Sin duda, como ya hemos tenido ocasión de recordar,

34 QUÍLEZ, 2014, p. 77-116.

35 Eren moltes les sèries d'imatges de dones llauradores que circulaven per la ciutat. Una de les més destacades va ser la formada per un conjunt de dotze albumines, datades el 1865, titulada *Costumi romani de della Campagna laziale*, i que va ser realitzada per l'estudi de Filippo e Steffano Lais (1832-1892) i Antonio Marianecci (actiu a Roma entre 1858 i 1876). MIRAGLIA, 2003, p. 565-581.

34 QUÍLEZ, 2014, p. 77-116.

35 Eran muchas las series de imágenes de mujeres campesinas, que circulaban por la ciudad. Una de las más destacadas fue la formada por un conjunto de doce albuminas, fechadas en 1865, titulada *Costumi romani de della Campagna laziale*, y que fue realizada por el estudio de Filippo e Steffano Lais (1832-1892) y Antonio Marianecci (activo en Roma entre 1858 y 1876). MIRAGLIA, 2003, p. 565-581.

d'un sistema que va acabar perint, perquè difícilment podia rivalitzar amb un competidor que disposava d'eines més eficaces per a penetrar en un mercat canviant i fer-ho a un cost menor.

A més de la ja esmentada presència de personatges populars, especialment les tradicionals llauradores romanes, adaptades a les pautes compositives que van caracteritzar aquest tipus de produccions, un gènere compartit per tots els artistes actius a la ciutat, Agrasot també va pintar altres obres pertanyents a la denominada pintura de gènere. En el cas d'alguna d'aquestes s'adverteix una influència molt clara de Fortuny.

Sense anar més lluny, l'aquarel·la *Napolità*, propietat de la col·lecció Pedrera-Martínez, mostra grans coincidències amb la representació d'un *Calabrés*,³⁶ aquarel·la inacabada de Fortuny i que forma part de la col·lecció Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En ambdós casos, el tractament formal és molt semblant: el retratat apareix representat dret, en una visió lleugerament escorçada. Malgrat recórrer al virtuosisme, el llenguatge es caracteritza per la sobrietat, per l'absència d'elements descriptius i narratius. Aquestes similituds permeten pensar que, sense arribar a la còpia mimètica de l'obra de Fortuny, Agrasot, com van fer altres col·legues seus, incorpora moltes de les propostes i solucions visuals d'aquesta.

La realització de retrats de prelats i membres de la cúria vaticana va generar un gran nombre d'encàrrecs, entre els quals l'exposició també inclou algunes realitzacions del mateix pintor alicantí. En general, es tracta d'imatges de cardenals, de factura molt brillant, que s'emmarquen en una mena de pràctica comuna entre els artistes que treballaven a Roma. Sobre aquest tema, es poden esmentar els treballs realitzats, entre altres, per Fortuny, Josep Tapiró³⁷ o Antoni Casanova i Estorach (1847-1896). En realitat, les obres d'Agrasot mostren una major proximitat al to jocós i caricaturesc, de crítica costumista, que defineix una bona part de la poètica de Casanova.

És evident que el procés de generalització d'aquest tipus de pràctiques, a curt termini, va laminar la qualitat d'una oferta que cada vegada era més àmplia. A mesura que s'anava generalitzant el seu consum, els resultats estètics van anar decreixent i van donar pas a una inevitable banalització del tema. Alguns d'aquests especialistes, com va ser el cas de Fortuny, a causa de la seua reputació i prestigi, no van destinar les seues produccions al mercat obert, sinó que van treballar per encàrrec, ateses les sol·licituds de clients i marxants,

la irrupció de la tècnica fotogràfica, como un método reproductivo más económico, contribuyó al deterioro de un sistema que acabó pereciendo, porque difícilmente podía rivalizar con un competidor que disponía de unas herramientas más eficaces para penetrar en un mercado cambiante y hacerlo a un coste menor.

Además de la ya citada presencia de personajes populares, especialmente las tradicionales campesinas romanas, adaptadas a las pautas compositivas que caracterizaron este tipo de producciones, un género compartido por todos los artistas activos en la ciudad, Agrasot también realizó otras obras pertenecientes a la denominada pintura de género. En el caso de alguna de ellas se advierte una influencia muy clara de Fortuny.

Sin ir más lejos, la acuarela *Napolitano*, propiedad de la colección Pedrera-Martínez, muestra grandes coincidencias con la representación de un *Calabrés*,³⁶ acuarela inacabada de Fortuny y que forma parte de la colección Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En ambos casos, el tratamiento formal es muy parecido: el retratado aparece representado en posición de pie, en una visión ligeramente escorzada. A pesar de recurrir al virtuosismo, el lenguaje se caracteriza por su sobriedad, por la ausencia de elementos descriptivos y narrativos. Estas similitudes permiten pensar que, sin llegar a la copia mimética de la obra de Fortuny, Agrasot, como hicieron otros colegas suyos, incorpora muchas de las propuestas y soluciones visuales de la misma.

La realización de retratos de prelados y miembros de la curia vaticana generó un gran número de encargos, entre los cuales la exposición también incluye algunas realizaciones del propio pintor alicantino. Por lo general, se trata de imágenes de cardenales, de factura muy brillante, que se enmarcan en un tipo de práctica común entre los artistas que trabajaban en Roma. Al respecto, se pueden mencionar los trabajos realizados, entre otros, por Fortuny, José Tapiró³⁷ o Antonio Casanova y Estorach (1847-1896). En realidad, las obras de Agrasot muestran una mayor proximidad al tono jocoso y caricaturesco, de crítica costumbrista, que define una buena parte de la poética de Casanova.

Es evidente que el proceso de generalización de este tipo de prácticas, a corto plazo, laminó la calidad de una oferta que cada vez era más amplia. A medida que se iba generalizando su consumo, los resultados estéticos fueron decreciendo y dieron paso a una inevitable banalización del tema. Algunos de estos especialistas, como fue el caso de Fortuny, debido a su reputación y prestigio, no destinaron sus producciones al mercado

36 QUÍLEZ, 2003, p. 194-199.

37 CARBONELL, 2014.

36 QUÍLEZ, 2003, p. 194-199.

37 CARBONELL, 2014.

que van considerar tan importants els seus treballs sobre paper, com les seues pintures.

La major part d'aquestes produccions, ja foren les de l'alacantí o les de qualsevol altre artista, van seguir uns models molt convencionals, repetint actituds, gestos, accions que mimetitzaven les mateixes formules i esquemes compositius. Lluny d'aprofundir en les possibilitats del gènere, d'intentar renovar uns models que van acabar patint un fenomen d'anquilosament, la majoria de pintors es van limitar a mimetitzar els ja existents, a reproduir *ad nauseam* les mateixes i reeixides solucions preexistents.

Al cap i a la fi, en les obres de llauradors de la província de Lleó van tornar a reaparèixer les convencions i la recuperació de tradicions costumistes que ja estaven presents en l'etapa d'activitat romana i que, amb els pertinents matisos i accents diferenciadors, il·lustren l'existència d'un fenomen transversal que va travessar la geografia de l'Europa occidental del segle XIX, del qual van participar totes les escoles artístiques.

abierto, sino que trabajaron por encargo, atendiendo a las solicitudes de clientes y marchantes, que vinieron a considerar tan importantes sus trabajos sobre papel, como sus pinturas.

La mayoría de estas producciones, ya fueran las del alicantino, o las de cualquier otro artista, siguieron unos modelos muy convencionales, repitiendo actitudes, gestos, acciones, que mimetizaban las mismas formulas y esquemas compositivos. Lejos de profundizar en las posibilidades del género, de intentar renovar unos modelos que acabaron sufriendo un fenómeno de anquilosamiento, la mayoría de pintores se limitaron a mimetizar los ya existentes, a reproducir *ad nauseam* las mismas y exitosas soluciones preexistentes.

Al fin y al cabo, en las obras de campesinas de la provincia de León, volvieron a reaparecer las convenciones y la recuperación de tradiciones costumbristas que ya estaban presentes en la etapa de actividad romana y que, con los pertinentes matices y acentos diferenciadores, ilustran la existencia de un fenómeno transversal que atravesó la geografía de la Europa occidental del siglo XIX, del que participaron todas las escuelas artísticas.

Granada i Portici

Ens agradaria, ara, evocar alguns altres episodis creatius del pintor valencià en els quals s'adverteix, d'una forma inequívoca, la influència de la pintura de Fortuny. En concret, com ja hem tingut l'oportunitat d'advertir, l'activitat desplegada pel reusenc durant els dos anys de residència a la ciutat de Granada (1870-1872) va ser determinant tant per al seu propi avenir professional, com per al dels seus amics i col·legues, alguns dels quals van poder compartir amb ell un moment de gran plenitud, que va donar pas a una de les etapes més fecundes de la seua trajectòria.³⁸

Durant aquest temps, la seua casa es va convertir en un lloc de trobada,³⁹ un espai de pelegrinatge destinat a compartir complicitats, interessos i gaudir d'una relació d'amistat que, en el pla professional, va brindar grans fruits a la història de l'art del segle XIX. La capital nassarita va actuar d'imant i malgrat no reunir cap de les condicions dels grans centres artístics espanyols, ja no diguem europeus, gràcies a la presència

Granada y Portici

Nos gustaría, ahora, evocar algunos otros episodios creativos del pintor valenciano en los que se advierte, de una forma inequívoca, la influencia de la pintura de Fortuny. En concreto, como ya hemos tenido la oportunidad de advertir, la actividad desplegada por el reusense, durante los dos años de residencia en la ciudad de Granada (1870-1872), fue determinante tanto para su propio porvenir profesional, como para el de sus amigos y colegas, algunos de los cuales pudieron compartir con él, un momento de gran plenitud, que dio paso a una de las etapas más fecundas de su trayectoria.³⁸

Durante este tiempo, su casa se convirtió en un lugar de encuentro³⁹, un espacio de peregrinaje destinado a compartir complicidades, intereses y gozar de una relación de amistad que, en el plano profesional, brindó grandes frutos a la historia del arte del siglo XIX. La capital nazarí actuó de imán y a pesar de no reunir ninguna de las condiciones de los grandes centros artísticos españoles, ya no digamos europeos, gracias a

38 *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*, Granada, 1999; MENDOZA, 2003, p. 47-61; QUÍLEZ, 2016, p. 181-195; 2013a, p. 23-31.

39 RICO, 1968; QUÍLEZ, 2014, p. 117-158.

38 *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*, Granada, 1999; MENDOZA, 2003, p. 47-61; QUÍLEZ, 2016, p. 181-195; 2013a, p. 23-31.

39 RICO, 1968; QUÍLEZ, 2014, p. 117-158.

d'un artista tan fulgorant, va viure un dels moments més brillants de la seua vida artística.

Sens dubte, la pintura *Esmorzar a l'Alhambra*⁴⁰ (col·lecció particular) és la producció que millor exemplifica l'esperit de companyonia, festiu, hedonista i plaent, que van poder compartir els protagonistes de la composició, entre els quals podem identificar, a més del mateix Agrasot, un altre dels seus grans amics, el també pintor Martín Rico (1833-1908). Es tracta d'una obra que evoca una experiència gojosa, la rememoració d'un temps que va transcórrer sense aclaparaments, de manera despreocupada, sense els lligams, ni les exigències dels compromisos i les obligacions de les relacions clientelistes i sense dependre de les peticions del marxant. Malgrat l'aparent banalitat de l'escena representada, Fortuny va saber reflectir una atmosfera envoltant que va reflectir l'actitud d'una generació que havia decidit confinar-se en un lloc recòndit de la geografia artística europea i vivia sense preocupació l'arribada d'un futur que s'albirava molt incert.

En qualsevol cas, com ja hem apuntat, a aquesta etapa granadina pertanyen algunes realitzacions, figuratives, costumistes i fins i tot topogràfiques, d'Agrasot, que semblen emmirallar-se en els models, les tipologies i els motius que van captar l'interés de Fortuny. Entre les últimes, podem esmentar la representació d'un dels patis interiors de la *Casa del Chapiz*.⁴¹ Al costat de l'Alhambra, o els patis del barri de l'Albaicín, aquest lloc es va convertir en un escenari molt freqüentat per la majoria dels pintors que van visitar Granada i va ser un dels racons que més van contribuir a la fixació de la imatge turística de la ciutat. No obstant això, sorprén l'absència, en la seua obra, d'alguna escena emplaçada en algun dels palaus de l'Alhambra.

Malgrat això, no podem descartar que la seua inclinació per la temàtica orientalista, per la qual sí que es va sentir interessat i de la qual va explotar, estirant en excés el fil argumental, una de les seues icones favorites, la imatge de l'Odalisca, fera eclosió a partir de l'estada a Granada, afavorida pel fet que Fortuny, durant aquests dos anys granadins, haguera decidit reformular, en clau historicista, algunes de les seues propostes orientalistes i incrementar el nombre de les seues produccions d'aquest tipus, utilitzant l'Alhambra com a marc teatralitzat.

la presencia de un artista tan fulgorante, vivió uno de los momentos más brillantes de su vida artística.

Sin duda, la pintura *Almuerzo en la Alhambra*⁴⁰ (colección particular) es la producción que mejor ejemplariza el espíritu de camaradería, festivo, hedonista y placentero, que pudieron compartir los protagonistas de la composición, entre los cuales podemos identificar, además del propio Agrasot, a otro de sus grandes amigos, el también pintor Martín Rico (1833-1908). Se trata de una obra que evoca una experiencia gozosa, la rememoración de un tiempo que transcurrió sin agobios, de forma despreocupada, sin las ataduras, ni las exigencias de los compromisos y las obligaciones de las relaciones clientelares y sin depender de las peticiones del marchante. A pesar de la aparente banalidad de la escena representada, Fortuny supo reflejar una atmósfera envolvente que vino a reflejar la actitud de una generación que había decidido confinarse en un lugar recóndito de la geografía artística europea y vivía sin preocupación la llegada de un futuro que se vislumbraba muy incierto. En cualquier caso, como ya hemos apuntado, a esta etapa granadina pertenecen algunas realizaciones, figurativas, costumbristas e incluso topográficas, de Agrasot, que parecen espejarse en los modelos, las tipologías y los motivos que captaron el interés de Fortuny. Entre las últimas, podemos mencionar la representación de uno de los patios interiores de la *Casa del Chapiz*.⁴¹ Al lado de la Alhambra, o los patios del barrio del Albaicín, este lugar se convirtió en un escenario muy frecuentado por la mayoría de los pintores que visitaron Granada y fue uno de los rincones que más contribuyeron a la fijación de la imagen turística de la ciudad. Sin embargo, sorprende la ausencia, en su obra, de alguna escena emplazada en alguno de los palacios de la Alhambra.

A pesar de ello, no podemos descartar que su querencia por la temática orientalista, por la que sí que se sintió interesado y de la que explotó, tirando, en exceso, del hilo argumental, uno de sus iconos favoritos, el de la imagen de la Odalisca, eclosionara a partir de la estancia en Granada, favorecida por el hecho de que Fortuny, durante estos dos años granadinos, hubiera decidido reformular, en clave historicista, algunas de sus propuestas orientalistas e incrementar el número de sus producciones de este tipo, utilizando la Alhambra como marco teatralizado.

40 Mendoza, C., «Dinar a l'Alhambra», Doñate, M., ..., cit. Supra, n. 10, cat. Núm. 101, p. 280-283.

41 El Gabinete de dibujos y grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva dos dibujos de Fortuny de la casa del Chapiz (MNAC/GDG 123441D i 105775 DOA). Torres Herrera, C.M., *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*, Granada, 2016.

40 Mendoza, C., «Dinar a l'Alhambra», Doñate, M., ..., cit. Supra, n. 10, cat. Núm. 101, p. 280-283.

41 El Gabinete de dibujos y grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva dos dibujos de Fortuny de la casa del Chapiz (MNAC/GDG 123441D y 105775 DOA). Torres Herrera, C.M., *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*, Granada, 2016.



Fig. 8 Marià Fortuny. *Almuerzo en la Alhambra*, 1872. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo.
87,5 × 107 cm. Col. privada.

El procés d'empatia, assimilació i maduració de les fórmules gestades per Fortuny va arribar a la seua culminació durant el període estival de l'any 1874, moment en què totes dues famílies van tindre l'oportunitat de conèixer, durant un temps, en una vil·la residencial de la localitat costanera de Portici.⁴² Per les seues característiques estilístiques, per les relacions formals, entre les quals podem esmentar un enquadrament semblant, o per la incorporació d'elements japonesos, de tipus decoratiu, que van formar part d'aquest període, *Dona cosint*, de la col·lecció Carmen Agrasot García Herrera, de Màlaga, és l'oli que millor reflecteix la influència del mestre de Reus. Hi trobem el ressò de produccions de Fortuny, com la del dibuix, propietat de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya, de la dona d'Agrasot, Emma Zaragoza, fent la mateixa activitat i que pot veure's en l'exposició.

La mateixa model va servir de motiu inspirador per a una altra aquarel·la,⁴³ de col·lecció particular, en la qual Fortuny va explorar la influència del llenguatge i va incloure un gran nombre de motius iconogràfics d'una cultura, la japonesa, per la qual sempre va sentir una especial predilecció.

Aquests paral·lelismes poden fer-se extensius a l'aquarel·la del British Museum en la qual, Cecilia de Madrazo, dona de Fortuny, protagonitza la mateixa activitat i ha sigut captada en una posició quasi idèntica a la que pot observar-se en les obres ja esmentades. Finalment, en la inacabada pintura de *Platja de Portici*, recentment adquirida pel Meadows Museum,⁴⁴ la posició central de la composició l'ocupa, novament, Cecilia, que ha sigut representada de forma molt semblant a totes les anteriors.

En definitiva, aquestes relacions formals, de llenguatge i fins i tot estilístiques, en les quals també s'observa l'ús de préstecs figuratius presos de l'obra de Fortuny, permeten confirmar el pes i el paper tan determinant que en l'evolució d'Agrasot com a pintor va tindre el mestre de Reus.

El proceso de empatía, asimilación y maduración de las fórmulas gestadas por Fortuny, llegó a su culminación durante el período estival del año 1874, momento en el que ambas familias tuvieron la oportunidad de convivir, durante un tiempo, en una villa residencial de la localidad costera de Portici.⁴² Por sus características estilísticas, por las relaciones formales, entre las que podemos mencionar un encuadre parecido, o por la incorporación de elementos japoneses, de tipo decorativo, que formaron parte de este período, *Mujer cosiendo*, de la colección Carmen Agrasot García Herrera, de Málaga, es el óleo que mejor refleja la influencia del maestro de Reus. En él encontramos el eco de producciones de Fortuny, como la del dibujo, propiedad de la colección del Museo Nacional d'Art de Catalunya, de la mujer de Agrasot, Emma Zaragoza, realizando la misma actividad y que puede verse en la exposición.

La misma modelo sirvió de motivo inspirador para otra acuarela⁴³, de colección particular, en la que Fortuny exploró la influencia del lenguaje e incluyó un gran número de motivos iconográficos de una cultura, la japonesa, por la cual siempre sintió una especial predilección.

Estos paralelismos pueden hacerse extensivos a la acuarela del British Museum en la cual, Cecilia de Madrazo, mujer de Fortuny, protagoniza la misma actividad y ha sido captada en una posición casi idéntica a la que puede observarse en las obras mencionadas, anteriormente. Finalmente, en la inacabada pintura de *Playa de Portici*, recientemente adquirida por el Meadows Museum⁴⁴, la posición central de la composición la ocupa, nuevamente, Cecilia, que ha sido representada de forma muy parecida a todas las anteriores.

En definitiva, estas relaciones formales, de lenguaje e incluso estilísticas, en las que también se observa el uso de préstamos figurativos tomados de la obra de Fortuny, permiten confirmar el peso, y el papel tan determinante, que, en la evolución de Agrasot, como pintor, tuvo el maestro de Reus.

42 La correspondència de la família Fortuny-Madrazo dona perfecte compte de la presència del matrimoni Agrasot, durant el període estival, a Vil·la Arata. En concret, en una carta de Ricardo de Madrazo, dirigida al seu pare Federico, datada a Portici, el 19 de juliol de 1874, l'informa que la seua germana, Cecilia de Madrazo, ha "invitado a los Agrasot para que pasen aquí una temporada" i el 6 d'octubre, d'aquell mateix any, dirigint-se al mateix destinatari, li conta que "Agrasot y su mujer se fueron hace una semana". Guadalajara, Arxiu Particular.

43 MENDOZA, 2003b., cat. num. 114, p. 306-309.

44 MENDOZA; QUILEZ, 2008, p. 113-133; ROGLAN; DOTSETH, 2019.

42 La correspondencia de la familia Fortuny-Madrazo da cumplida cuenta de la presencia del matrimonio Agrasot, durante el período estival, en Villa Arata. En concreto, en una carta de Ricardo de Madrazo, dirigida a su padre Federico, fechada en Portici, el 19 de julio de 1874, le informa que su hermana, Cecilia de Madrazo, ha "invitado a los Agrasot para que pasen aquí una temporada" y el 6 de octubre, de ese mismo año, dirigiéndose al mismo destinatario, le cuenta que "Agrasot y su mujer se fueron hace una semana". Guadalajara, Archivo Particular.

43 MENDOZA, 2003b., cat. num. 114, p. 306-309.

44 MENDOZA; QUILEZ, 2008, p. 113-133; ROGLAN; DOTSETH, 2019.

Bibliografia · Bibliografía

BALART, F., «Exposición de Bellas Artes. V», Gil Blas, 14 de febrer de 1867, IV, 39, p. 1.

BELAN, M., «Portrait d'un grand collectionneur du XIX^e siècle: le baron Jean-Charles Davillier», Sevres, 2002, 11, p. 52-58.

BONET, V.E., *José Benlliure. El oficio de pintor*, València, 2005.

BRETTEL & BRETTEL, *Les peintres et les paysans au XIX^e siècle*, Ginebra, 1976.

BURGESS, A., HASKELL, F., *The Age of the Grand Tour*, Londres, 1967 i Wilton, A. (ed.), *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*, Londres, 1996.

CAGIANELLI, F., & MATTEONI, D., *L'ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny. 1860-1890*, Milà, 2011.

CARBONELL, J.À. (ed.), *Josep Tapiró i Baró*, Reus, 2014.

CARBONI, G., «Attilio Simonetti, pittore e antiquario romà, e via Margutta», *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Turín, 2012, p. 82-87.

CODES LLUNA, M.A., *La febre d'or: escenes de la nova burgesia*, Barcelona, 2011.
d'Art de Catalunya, 14 de desembre del 2017.

DE SALAS, X., «Fortuny y el Greco», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 10/1945, III-4, p. 241-245.

DOÑATE, M., «Fortuny en les col·leccions del segle XIX», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, n. 10, p. 407-415.

GONZÁLEZ LOPEZ, C., «Fortuny e i fortuniani di Via Margutta», *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Turín, 2012, p. 76-81.

GONZÁLEZ LOPEZ, C., MARTI AYXELA, M., «Els hereus del fortunisme», en FONTBONA, F., (dir.), *El Modernisme. En paral·lel al Modernisme*, Barcelona, 2004, V, p. 101-120.

GONZÁLEZ LOPEZ, C., MARTI AYXELA, M., «Fortuny: "Il Pittore Più Stupefacente di Roma", CARBONELL, J.À., QUÍLEZ CORELLA, F.M., (eds.), *Fortuny, El mite*, Reus, 2013, p. 87-104.

GONZÁLEZ LOPEZ, C., MARTI AYXELA, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, 1987.

GRACIA, C., «Francisco Domingo y el mercado de la "high class painting"», *Fragmentos*, 15-16, 1989, p. 130-139.

HERNANDEZ GUARDIOLA, L., *Joaquín Agravos y Juan (1836-1919)*, Museu de Belles Arts Gravina, Alacant, 2002.

LECHARNY, L.M., *L'art Pompier*, París, 1998.

LOPEZ FERNANDEZ, M., «Fortuny y los macchiaioli: frente a la pintura comercial», *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, Madrid, 2013, p. 95-111.

MACINTOSH, D.E., «Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme», *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Bordeus, 2000, p. 31-43.

MAMMUCARI, R., *Acquarellisti romani*, Roma, 2001.

MENDOZA, C., «De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 47-61.

MENDOZA, C., «Dinar a l'Alhambra», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003a, p. 280-283.

MENDOZA, C., «La senyora Agrassot», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003b., cat. num. 114, p. 306-309.

MENDOZA, C., QUÍLEZ CORELLA, F.M., «Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, 2008, p. 113-133.

MIRAGLIA, M., «La fotografia», *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità di Roma*, Roma, 2003, p. 565-581.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Balance de un tiempo feliz», *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, 2016a, p. 23-31.

QUILEZ CORELLA, F.M., «La huella de Fortuny», *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, 2016, p. 181-195.

QUILEZ CORELLA, F.M., «El fetichismo del objeto. La pasión por el coleccionismo de antigüedades», *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*, Barcelona, 2016, p. 159-179.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes de Marià Fortuny», *Locus Amoenus*, 10, 2009-2010, p. 243-258.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUILEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 419-431.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Fortuny i la pintura de gènere», CARBONELL, J.À., QUILEZ CORELLA, F.M., (eds.), *Fortuny, El mite*, Reus, 2013, p. 39-56.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Grenade, une étape de l'itinéraire orientaliste de Benjamin-Constant. Le contexte culturel du voyage en Espagne et l'ascendant de Mariano Fortuny», BONDIL (ed.), *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Tolosa, 2014, p. 117-158.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Il Contino », DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUILEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, cat. núm. 10, p. 86-89.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Marià Fortuny: la pintura com a representació d'una cosmovisió», *Blog del Museu Nacional*.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Mariano Fortuny and americans in Spain » (en premsa).

QUILEZ CORELLA, F.M., «Pidolaire italià, Frare pidolant, Calabrès », DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUILEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, cat. núm. 62-64, p. 194-199.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Retrat del pintor Joaquim Agrassot», DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUILEZ CORELLA, F.M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 124-127.

QUILEZ CORELLA, F.M., «Roma caput mundi. Marià Fortuny i el procés de romanització de la pintura catalana vuitcentista», CARBONELL, J.À. (ed.), *Josep Tapiró i Baró*, Reus, 2014, p. 77-116.

REYERO HERMOSILLA, C., «Joaquim Agrassot i Juan. Valencians cantant», REYERO HERMOSILLA, C., (ed.), *Ni clàssics. Ni moderns. Buscant la veritat al Museu de Belles Arts de València*, València, 2020, cat. núm. 35, p. 67.

RICCIARDI, M., *Paesaggista stranieri in Campània nell'Ottocento*, Salern, 2002.

RICO, M., *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906; Peña Hinojosa, B., *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Málaga, 1968.

ROGLAN, M.A., DOTSETH, A.W., (eds.), *Fortuny. Friends and Followers*, Dallas, 2019.

ROLFI OZVALD, S., «I topoi della pittura di genere», *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità di Roma*, Roma, 2003, n. 16, p. 319-331.

STRATTON, S.L. (ed.), *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, Nova York, 1993.

TORRES HERRERA, C.M., *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*, Granada, 2016.



Joaquín Agrasot
La esperada visita, 1870
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 120 x 88 cm
Col. Pedrera Martínez



Ramón Tusquets

Escena italiana, 1875 (Roma)

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Napolitana, ca. 1868

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 43 x 28 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

En la iglesia, ca. 1870

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 37 x 27 cm

Col. Pedrera Martínez



José Benlliure Gil

Ciociara, 1880

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 16,5 x 11,5 cm

Casa-Museo Benlliure, València. Ajuntament de València



Ramón Tusquets

Ciociara, 1878

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021



Mariano Fortuny

Calabrés, ca. 1868

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel (És una doble aquarel·la. D'una banda representa un Calabrés per un altre una napolitana | Es una doble acuarela. Por un lado representa un Calabrés por otro una napolitana)

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.



Joaquín Agrasot

Napolitano o Calabrés, 1868

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 24 x 17 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Cardenal, ca. 1870
 Acuarela sobre papel · 31,5 x 23 cm
 Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Cardenal leyendo, ca. 1870
 Acuarela sobre papel · 31,5 x 23 cm
 Col. Pedrera Martínez



Mariano Fortuny

Cardenal, 1863

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 27,4 x 19,8 cm

Institut Municipal de Museus de Reus



Joaquín Agrasot

La Escuela Rural a los Estados Pontificios, 1864

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 74 x 101 cm

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.



Joaquín Agrasot

Niñas cogiendo flores, ca. 1864

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 14 x 9 cm

Col. de Arte Banco Sabadell

Emma Zaragoza: dona de l'artista,
companya de viatge, musa
i col·leccionista

Emma Zaragoza: mujer del artista,
compañera de viaje, musa
y coleccionista

La majoria de les obres realitzades per Joaquín Agrasot escapen a la narració de la consideració social de l'artista o del seu èxit en els circuits expositius i comercials. Gran part de la seua obra es va realitzar en un context íntim i familiar, en el qual l'obra es convertia en recurs de la memòria o l'obsequi a l'ésser estimat. En aquest escenari hem de situar alguns dels seus autorretrats realitzats amb la finalitat de ser destinats al record familiar, com aquell que dedicava al seu fill Ricardo o bé alguns dels retrats que va realitzar al seu fill en diferents moments de la seua vida, com el *Retrat del seu fill Ricardo* (ca. 1905, col·l. particular, Màlaga), ja en edat adulta, o el *Retrat del seu fill Ricardo als 4 anys*, en el qual signa orgullós "el seu pare". Ricardo Gervasio Joaquín Agustín Agrasot va nàixer a la ciutat d'Alacant el 19 de juny de 1875, nouvinguda la família de la seua estada a Roma, per la qual cosa aquesta obra és exemple de l'interès per mostrar orgullós el seu fill, que vist amb l' indumentària tradicional de l'horta i posa davant una frondosa arbreda, construïda a través de la característica pinzellada solta d'Agrasot. En definitiva, aquestes teles són mostres de l'afecte que el seu pare li va manifestar al llarg de la seua vida i que es testimonia a través dels nombrosos retrats que li va realitzar en diferents moments de la seua vida. Altres obres formen part de la celebració familiar, especialment associada a un naixement, a l'arribada d'un nou membre a la família d'Agrasot. Aquestes xicotetes obres tenen un fort component sentimental, realitzades en la immediatesa de la bona nova i en el pas dels primers dies del naixement. En xicotetes taules, Agrasot dedica els seus pinzells a captar l'essència de la nova vida, amb l'impuls de l'energia del seu cromatisme pictòric i la dedicació dibuixística. Sorprén la capacitat de substituir l'aportació de captació del natural del nou-nat, perquè hom diria que

La mayoría de las obras realizadas por Joaquín Agrasot escapan a la narración de la consideración social del artista o de su éxito en los circuitos expositivos y comerciales. Gran parte de su obra se realizó en un contexto íntimo y familiar, en el que la obra se convertía en recurso de la memoria o el obsequio al ser querido. En este escenario debemos situar algunos de sus autorretratos realizados con el fin de ser destinados al recuerdo familiar, como aquel que dedicaba a su hijo Ricardo o bien algunos de los retratos que realizó a su hijo en distintos momentos de su vida, como el *Retrato de su hijo Ricardo* (ca. 1905, col particular, Málaga), ya en edad adulta, o el *Retrato de su hijo Ricardo a los 4 años*, en el que firma orgulloso "su padre". Ricardo Gervasio Joaquín Agustín Agrasot nació en la ciudad de Alicante el 19 de junio de 1875, recién llegada la familia de su estancia en Roma, por lo que esta obra es muestra del interés por mostrar orgulloso a su hijo, que viste con traje tradicional de huertano y posa ante una frondosa arboleda, construida a través de la característica pincelada quebrada de Agrasot. En definitiva, estos lienzos son muestras del afecto que su padre le mostró a lo largo de su vida y que se testimonia a través de los numerosos retratos que le realizó en distintos momentos de su vida. Otras obras forman parte de la celebración familiar, especialmente asociada a un nacimiento, a la llegada de un nuevo miembro a la familia de Agrasot. Estas pequeñas obras tienen un fuerte componente sentimental, realizadas en la inmediatez de la buena nueva y en el transcurrir de los primeros días del nacimiento. En pequeñas tablas, Agrasot dedica sus pinceles a captar la esencia de la nueva vida, con el impulso de la energía de su cromatismo pictórico y la dedicación dibujística. Sorprende la capacidad de sustituir la aportación de captación del natural del recién nacido, pues

Agrasot amb els seus intensos colors i la seua habilitat tècnica prefereix immortalitzar el moment íntim a través del recurs de la pintura evitant el fred to fotogràfic. Una d'aquestes primeres obres és una xicoteta tauleta, en la qual Agrasot retrata el seu fill Ricardo, nounat, en 1875, i que acompanya amb la dedicatòria "Al meu fill Ricardo, de 50 dies" (Museu Pazo de Tor, Lugo). El format triat, allargat, permet posar l'èmfasi en el xicotet llit sobre el qual descansa el nounat, el cap del qual recolza en un voluminós coixí i cobreix el seu cos amb un cobertor florejat amb intensos colors, que el menut agarra amb un dels seus punys. L'obra mostra un enquadrament fotogràfic, que talla l'escena i centra l'atenció en el rostre del nounat. Amb unes pinzellades àgils, empastades, mostra la realització d'una obra en un moment, instantània, captant el moment fugaç que percep, portat per l'emoció. En aquestes obres, Agrasot es mostra pròxim, emocional i exhibeix aquest costat familiar desconegut per a qui investiga la seua obra. Aquest mateix format el repetirà anys després, quan retrata la seua neta Mariana acabada de nàixer, també als 55 dies de nàixer (col·l. familiar Màlaga), com recull en la dedicatòria que li ofereix en la signatura de la tauleta. En aquesta obra, el caràcter fotogràfic és encara més evident. El format és similar: representa la seua neta al seu llit, recolzant el cap sobre un coixí i tapada per un cobertor de color ocre. La pinzellada gruixuda i expressiva ha donat lloc a un perfil més dibuixat i un color amb més llum i menys cromàtic.

Aquesta percepció, des de la història social i de la família¹, reflecteix aspectes molt interessants que tenen a veure amb el fet de l'elevadíssima mortalitat infantil, la qual cosa portava a esperar a aquests 50 dies de marge per a esperar la superació dels dies més fràgils en la viabilitat dels nounats. Les situacions en aquests moments suposaven un alt risc tant per als bebés com per a les seues pròpies mares, atesa la situació de la medicina en aquella època². Viure era una autèntica proesa i la supervivència durant el primer mes de vida era especialment crítica. Aquesta fragilitat infantil és la que Agrasot mostra en les seues obres en les quals celebra la superació de tota una sèrie de perills i amenaces. Aquesta captació de la vida íntima i familiar també va ser comuna a altres artistes del moment, com és el cas de Sorolla amb *El primer fill* (1890, col·l. particular), en què representa el nounat en braços de la seua dona Clotilde a l'interior de la llar. La diferència substancial entre les obres de Sorolla i Agrasot, és que mentre el primer centra l'atenció en el fet de la

diríase que Agrasot con sus intensos colores y su habilidad técnica prefiere inmortalizar el momento íntimo a través del recurso de la pintura evitando el frío tono fotogràfic. Una de estas primeras obras es una pequeña tablita, en la que Agrasot retrata a su hijo Ricardo, recién nacido, en 1875, y que acompaña con la dedicatoria "A mi hijo Ricardo, de 50 días" (Museo Pazo de Tor, Lugo). El formato escogido, alargado, permite poner el acento en el pequeño lecho sobre el que descansa el recién nacido, cuya cabeza apoya en una voluminosa almohada y cubre su cuerpo con una colcha floreada con intensos colores, que el pequeño agarra con uno de sus puños. La obra muestra un encuadre fotogràfic, que corta la escena y centra la atención en el rostro del recién nacido. Con unas pinceladas ágiles, empastadas, muestra la realización de una obra al momento, instantánea, captando el momento fugaz que percibe, llevado por la emoción. En estas obras, Agrasot se muestra cercano, emocional y muestra ese lado familiar desconocido para quien investiga su obra. Este mismo formato lo repetirá años después, cuando retrata a su nieta Mariana recién nacida, también a los 55 días de nacer (col. Familiar Málaga), como recoge en la dedicatoria que le ofrece en la firma de la tablita. En esta obra, el carácter fotogràfic es todavía más evidente. El formato es similar: representa su nieta en su lecho, apoyando la cabeza sobre un almohadón y tapada por una colcha de color ocre. La pincelada gruesa y expresiva ha dado lugar a un perfil más dibujado y un color más luminista y menos cromàtic.

Esta percepción, desde la historia social y de la familia¹, refleja aspectos muy interesantes que tienen que ver con el hecho de la elevadísima mortalidad infantil, lo que llevaba a esperar a esos 50 días de margen para esperar la superación de los días más frágiles en la viabilidad de los recién nacidos. Las situaciones en esos momentos suponían un alto riesgo tanto para los bebés como para sus propias madres, dada la situación de la medicina en aquella época². Vivir era una auténtica proeza y la supervivencia durante el primer mes de vida era especialmente crítica. Esta fragilidad infantil es la que Agrasot muestra en sus obras en las que celebra la superación de toda una serie de peligros y amenazas. Esta captación de la vida íntima y familiar también fue común a otros artistas del momento como es el caso de Sorolla con *El primer hijo* (1890, col. Particular), en el que representa al recién nacido en brazos de su mujer Clotilde en el interior del hogar. La diferencia sustancial entre las obras de Sorolla y Agrasot, es que mientras el primero centra la atención en el hecho de

1 LASLETT, 1972; CHACÓN JIMÉNEZ, 1987.

2 PÉREZ MOREDA, 1980.

1 LASLETT, 1972; CHACÓN JIMÉNEZ, 1987.

2 PÉREZ MOREDA, 1980.



Fig. 1 Joaquín Agrasot. *Retrato del padre del pintor*, ca. 1890. Col. particular.



Fig. 2 Joaquín Agrasot. *Retrato de su hijo Ricardo*, ca. 1905. Col. particular.



Fig. 3 De Chirico. *El primer hijo*. La Ilustración española y Americana, 1888.



Fig. 4 Joaquín Sorolla. *El primer hijo*, 1890. Representa Clotilde amb Maria acabada de nàixer | Representa a Clotilde con María recién nacida. Col. particular.



Fig. 5 Joaquín Agrasot. *El Bautizo. Labradores de la Huerta Valenciana.* «La Ilustración Artística», 4 de julio de 1892.



Fig. 6 Robert Kemm. *Boda Española*, 1880.

maternitat, el segon concentra els seus esforços en el retrat individual com intentant captar l'essència de la nova vida arribada al món.

Els estudis de la família en el segle XIX testifiquen que davant l'elevada mortaldat era habitual que els progenitors mantingueren certa distància emocional amb els nounats, encara que potser aquest tipus de consideracions s'haurien de revisar davant la ingent quantitat d'imatges fotogràfiques de bebés i xiquets difunts³. Aquests codis de representació gràfica són, sens dubte, mostra de l'afecte i de la necessitat de mantindre i conservar la imatge de l'ésser estimat.

La imposició dels nous valors de la burgesia en el segle XIX, acceptats com a vàlids en el nou model social, va suposar una transformació crucial en la concepció nuclear de la família i que les classes socials més baixes imitaran⁴. Aquests valors suposen la sacralització de la llar com a espai de la intimitat i centre de la vida privada i per tant de la felicitat. Un exemple d'aquesta nova presència social de la família nuclear es reflecteix en algunes obres artístiques del moment, dedicades a l'exaltació de la felicitat que suposa l'arribada del primer fill. L'aquarel·la *Ves amb compte, no el desperteres o El primer fill* (col·l. Pedrera Martínez) representa l'arribada del primer fill a la casa familiar dins d'un ambient tradicional i estereotipat de l'horta valenciana. L'escena se centra en la casa, presidida simbòlicament per la llar sobre la qual reposen plats de ceràmica valenciana. El xiquet descansa al seu bressol i és objecte de les atencions del seu pare que entusiasmat li fa unes moixaines, mentre la mare acudeix a la cura i benestar del somni infantil. Curiosament, Sorolla en 1899 va realitzar aquest mateix tema, sense a penes variacions (Col·lecció María Cristina Masaveu Peterson, Gijón). Sota el prisma de la representació jocosa de l'escena, tots dos pintors representaven el tema de la família i de la consideració dels fills com a esperança de la unitat familiar. En el segle XIX les classes burgeses tendiran a tindre menys fills, que, en les centúries anteriors, però aquests estaran més ben atesos des d'una perspectiva dels afectes.

Una altra de les temàtiques més recurrents en la pintura, de finals del segle XIX i principis del XX, associada a la llar, però especialment al món rural huitcentista serà el del bateig, juntament amb el de les noces, com un dels dies en què es cuidava més la indumentària i, per tant, el reflex social familiar⁵. Aquest tipus d'escenes seran recreades per nombrosos artistes, com mostren obres com ara *Bateig en l'horta de Múr-*

la maternidad, el segundo concentra sus esfuerzos en el retrato individual como intentando captar la esencia de la nueva vida llegada al mundo.

Los estudios de la familia en el siglo XIX atestiguan que ante la elevada mortandad era habitual que los progenitores mantuvieran cierta distancia emocional con los recién nacidos, aunque quizá este tipo de consideraciones deberían revisarse ante la ingente cantidad de imágenes fotográficas de bebés y niños difuntos³. Estos códigos de representación gráfica son, sin duda, muestra del afecto y de la necesidad de mantener y conservar la imagen del ser querido.

La imposición de los nuevos valores de la burguesía en el siglo XIX, aceptados como válidos en el nuevo modelo social, supuso una transformación crucial en la concepción nuclear de la familia y que las clases sociales más bajas imitarán⁴. Estos valores suponen la sacralización del hogar como espacio de la intimidad y centro de la vida privada y por ende de la felicidad. Un ejemplo de esta nueva presencia social de la familia nuclear se refleja en algunas obras artísticas del momento, dedicadas a la exaltación de la felicidad que supone la llegada del primer hijo. La acuarela *Cuidado, no le despiertes o El primer hijo* (col. Pedrera Martínez) representa la llegada del primer hijo al hogar familiar dentro de un ambiente tradicional y estereotipado de la huerta valenciana. La escena se centra en el hogar, presidido simbólicamente por la chimenea sobre la que reposan platos de cerámica valenciana. El niño descansa en su cuna y es objeto de las atenciones de su padre que entusiasmado le realiza unas carantoñas, mientras la madre acude al cuidado y bienestar del sueño infantil. Curiosamente, Sorolla en 1899 realizó este mismo asunto, sin apenas variaciones (Colección María Cristina Masaveu Peterson, Gijón). Bajo el prisma de la representación jocosa de la escena, ambos pintores representaban el tema de la familia y de la consideración de los hijos como esperanza de la unidad familiar. En el siglo XIX las clases burguesas tenderán a tener menos hijos, que, en las centurias anteriores, pero estos estarán mejor atendidos desde una perspectiva de los afectos.

Otra de las temáticas más recurrentes en la pintura, de finales del siglo XIX y principios del XX, asociada al hogar, pero especialmente al mundo rural decimonónico será el del bautizo, junto al de la boda, como uno de los días en los que se cuidaba más la indumentaria y, por lo tanto, el reflejo social familiar⁵. Este tipo de escenas serán recreadas por numerosos artistas, como muestran obras como *Bautizo en la huerta de*

3 BORRÀS LLOP, 2013, p. 33-43.

4 VÁZQUEZ DE PRADA, 2008.

5 CASAS GASPAR, 1947.

3 BORRÀS LLOP, 2013, pp. 33-43.

4 VÁZQUEZ DE PRADA, 2008.

5 CASAS GASPAR, 1947.

cia d'Inocencio Medina Vera (1906), amb la qual va obtenir la segona medalla en l'Exposició Nacional. Temes que per la mirada de tipus i indumentària que proporcionaven les escenes i personatges es van convertir en el punt central de les representacions de la pintura costumista, tal com reflecteix l'interès que els artistes estrangers, com Robert Kemm en les seues *Noces españolas* (1880), van tindre per aquests costums espanyols, que a més permetia posar l'accent en els tipus populars i en les architectures monumentals, especialment portades i façanes de les esglésies, des d'on es narrava l'escena. Aquest tipus de representacions seran, igualment habituals en l'obra d'Agrasot, com mostren les seues obres realitzades a València *Unes noces* (col·l. Benlloch-Baviera) i *Un bateig* (col·l. Pedrera Martínez).

En aquest nou cànon familiar burgès, la dona tindrà un paper substancial, com a encarnació dels ideals d'esposa i mare. En ella recau la responsabilitat de la continuació de la línia familiar, la guarda, però també les relacions socials familiars i de parentiu, i, sobretot, l'educació dels fills en el si de la llar. Aquest aspecte de la cura domèstica es reflecteix en la seua obra *L'esposa i el fill del pintor*, datada en 1886 (Museu de Belles Arts de València). En aquesta obra s'observa Emma en una butaca llegint la premsa, que pel gravat que es distingeix sembla un dels molts setmanaris culturals de l'època. Sobre el respall es reclina el seu fill Ricardo que observa atentament la lectura de la seua mare. Aquesta tipologia de retrat serà comuna en l'obra d'Agrasot. En la tela *Vell llegint un llibre*, signat en 1889, (Museu de Belles Arts de Còrdova), el pintor centra l'atenció en l'acte de la lectura. L'obra recull un espai neutre, però càlid, en el qual té lloc l'acte del gaudi en soledat de llegir. Encara que desconexem la identitat del personatge i la relació amb l'artista, s'intueix en aquesta obra una familiaritat que evoca la llum melancòlica que envolta l'escena. Al llarg de la seua trajectòria aquesta tipologia de retrat, en què el personatge efigiàt posa en una cadira o butaca, mentre sosté un llibre, un periòdic o una partitura, devia ser habitual en la seua producció, donant lloc a obres de gran qualitat com mostra la seua *Dama amb partitura* (c. 1885, col·l. Pedrera Martínez), en què els detalls del vestit, els encaixos, el setí de l'abric o el bordó i la tapisseria de la butaca són mostra de la gran habilitat tècnica d'Agrasot.

Però serà a la seua dona Emma a qui retratarà en diverses ocasions. Entre aquestes obres destaca el gran retrat que li dedica en solitari en 1883, *Retrat de la Senyora Agrasot* (col·l. particular), en el qual l'esposa del pintor posa amb un ric vestit de ras blanc i blau i porta un camafeu al coll. De caràcter més íntim és el retrat d'Emma o dona cosint, realitzat cap a la dècada

Murcia de Inocencio Medina Vera (1906), con la que obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional. Temas que por la mirada de tipos e indumentaria que proporcionaban las escenas y personajes se convirtieron en el punto central de las representaciones de la pintura costumbrista, tal y como refleja el interés que los artistas extranjeros, como Robert Kemm en su *Boda Española* (1880), tuvieron por estas costumbres españolas, que además permitía poner el acento en los tipos populares y en las arquitecturas monumentales, especialmente portadas y fachadas de las iglesias, desde donde se narraba la escena. Este tipo de representaciones serán, igualmente habituales en la obra de Agrasot, como muestran sus obras realizadas en Valencia *Una Boda* (col. Benlloch-Baviera) y *Un bautizo* (col. Pedrera Martínez).

En este nuevo canon familiar burgués, la mujer tendrá un papel sustancial, como encarnación de los ideales de esposa y madre. En ella recae la responsabilidad de la continuación de la línea familiar, los cuidados, pero también las relaciones sociales familiares y de parentesco, y, sobre todo, la educación de los hijos en el seno del hogar. Este aspecto del cuidado doméstico se refleja en su obra *La esposa y el hijo del pintor*, fechada en 1886 (Museo de Bellas Artes de València). En esta obra se observa a Emma en una butaca leyendo la prensa, que por el grabado que se distingue parece uno de los muchos semanarios culturales de la época. Sobre el respaldo se reclina su hijo Ricardo que observa atentamente la lectura de su madre. Esta tipología de retrato será común en la obra de Agrasot. En su lienzo *Viejo leyendo un libro*, firmado en 1889, (Museo de Bellas Artes de Córdoba), el pintor centra la atención en el acto de la lectura. La obra recoge un espacio neutro, pero cálido, en el que tiene lugar el acto del disfrute en soledad de leer. Aunque desconocemos la identidad del personaje y la relación con el artista, se intuye en esta obra una familiaridad que evoca la luz melancólica que rodea la escena. A lo largo de su trayectoria esta tipología de retrato, en el que el personaje efigiado posa en una silla o butaca, mientras sostiene un libro, un periódico o una partitura, debió ser habitual en su producción, dando lugar a obras de gran calidad como muestra su *Dama con partitura* (c. 1885, col. Pedrera Martínez), en la que los detalles del vestido, los encajes, el raso del abrigo o el bordón y la tapicería de la butaca son muestra de la gran habilidad técnica de Agrasot.

Pero será a su mujer Emma a quien retratará en diversas ocasiones. Entre estas obras destaca el gran retrato que le dedica en solitario en 1883, *Retrato de la Señora Agrasot* (col. Particular), en el que la esposa del pintor posa con un rico vestido de raso blanco y azul y ostenta un camafeo al cuello. De carácter más íntimo es el retrato de *Emma o Mujer cosiendo*, rea-

de 1870 (col·l. particular). Una xicoteta taula a l'oli a manera d'apunt vigorós en el qual amb unes pinzellades enèrgiques retrata la seua dona cosint en una àmplia terrassa amb plantes i la mar al fons. Aquesta xicoteta tauleta guarda multitud de significats. D'una banda, es tracta d'una obra de xicotet format que Agrasot degué destinar com a obsequi a la seua esposa. És cert que sabem poc de la personalitat i els gustos d'Emma, però hi ha algunes dades concretes que ens revelen el seu entusiasme per les arts, la música i la seua afició com a col·leccionista. Aquesta dada, curiosament, ens la proporciona un dibuix al tremp realitzat per Jiménez Aranda i dedicat a la seua «benvolguda amiga la senyora Emma Zaragoza de Agrasot», signat a Roma en 1875, amb destinació al seu àlbum particular. En aquesta breu anotació Jiménez Aranda realitza un estudi d'un home del segle XVIII assegut en una butaca, possiblement realitzat com a anotació per a alguna de les seues obres galants inspirades en l'ambient del rococó, però el més interessant és que és reflex de l'afició d'Emma per col·leccionar dibuixos i anotacions realitzades pels col·legues i amics del seu marit, amb la finalitat de conformar un xicotet àlbum de dibuixos i anotacions. Aquesta notícia ve testificada en la petita aquarel·la amb odalisca, possiblement un retrat de la pròpia Emma, que Agrasot dedica "per a l'Àlbum de la meua dona".

D'altra banda, hem d'emmarcar l'obra entre les realitzades durant l'estada en la vil·la Arata de Portici⁶, al sud de Nàpols, lloc on van passar l'estiu de 1874 les famílies de Marià Fortuny, Ricardo Madrazo i Joaquín Agrasot, que juntament amb Emma va passar allí una temporada una mica més breu. María Leandra (Emma) Zaragoza Cubero (ca. 1852-1926) era natural d'Elx i s'havia casat amb Agrasot en octubre de 1872. Des d'aquest moment va acompanyar el seu marit en els seus viatges i estades i va mantindre una estreta amistat amb Cecilia Madrazo, dona de Fortuny, amb qui s'havia casat en 1867, basada en una gran complicitat i afecte. Els moments gaudits junts a Portici van ser recordats pel mateix Fortuny com dels més feliços viscuts, especialment gràcies al clima de cordialitat i afecte generats durant l'estada dels Agrasot⁷. En aquest breu període Fortuny s'acosta a la realització d'una obra més lliure, allunyada de les imposicions estètiques del comerç artístic. Les obres realitzades en aquest període són mostra de la cerca de noves fórmules i per a això va aprofitar el seu entorn més pròxim: la seua casa, els paisatges que l'envoltaven, la seua família i amics, i, en definitiva, escenes de la

litzado hacia la década de 1870 (col. Particular). Una pequeña tabla al óleo a modo de apunte vigoroso en el que con unas pinceladas enérgicas retrata a su mujer cosiendo en una amplia terraza con plantas y el mar al fondo. Esta pequeña tablita guarda multitud de significados. Por un lado, se trata de una obra de pequeño formato que Agrasot debió destinar como obsequio a su esposa. Es cierto que sabemos poco de la personalidad y los gustos de Emma, pero existen algunos datos concretos que nos revelan su entusiasmo por las artes, la música y su afición como coleccionista. Ese dato, curiosamente, nos lo proporciona un dibujo a plumilla realizado por Jiménez Aranda y dedicado a su «querida amiga la Sra. Emma Zaragoza de Agrasot», firmado en Roma en 1875, con destino a su álbum particular. En este breve apunte Jiménez Aranda realiza un estudio de un hombre del siglo XVIII sentado en un sillón, posiblemente realizado como apunte para alguna de sus obras galantes inspiradas en el ambiente del rococó, pero lo más interesante es que es reflejo de la afición de Emma por coleccionar dibujos y apuntes realizados por los colegas y amigos de su marido, con el fin de conformar un pequeño álbum de dibujos y apuntes. Esta noticia viene atestiguada en la pequeña acuarela con odalisca, posiblemente un retrato de la propia Emma, que Agrasot dedica "para el Álbum de mi mujer".

Por otro lado, debemos enmarcar la obra entre las realizadas durante la estancia en la Villa Arata de Portici⁶, en el sur de Nápoles, lugar en el que pasaron el verano de 1874 las familias de Mariano Fortuny, Ricardo Madrazo y Joaquín Agrasot, quien junto con Emma pasó allí una temporada algo más breve. María Leandra (Emma) Zaragoza Cubero (ca. 1852-1926) era natural de Elche y había casado con Agrasot en octubre de 1872. Desde ese momento acompañó a su marido en sus viajes y estancias y mantuvo una estrecha amistad con Cecilia Madrazo, mujer de Fortuny, con quien había casado en 1867, basada en una gran complicidad y afecto. Los momentos disfrutados juntos en Portici fueron recordados por el propio Fortuny como de los más felices vividos, especialmente gracias al clima de cordialidad y afecto generados durante la estancia de los Agrasot⁷. En este breve periodo Fortuny se acerca a la realización de una obra más libre, alejada de las imposiciones estéticas del comercio artístico. Las obras realizadas en ese periodo son muestra de la búsqueda de nuevas fórmulas y para ello aprovechó su entorno más cercano y próximo: su casa, los paisajes que lo rodeaban, a su familia y amigos, y, en definitiva,

6 MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, p. 113-133.

7 GUTIÉRREZ, 2017, p. 321.

6 MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, pp. 113-133.

7 GUTIÉRREZ, 2017, p. 321.

vida quotidiana que reflecteixen el plaent esdevindre dels dies.

És en aquest mateix context, en el qual hem de situar el quadret que Agrasot dedica a Emma, com a reflex de les escenes quotidianes viscudes en la calma i l'assossec de Portici. De fet, la vegetació que apareix al fons de la composició és quasi idèntica a la reflectida per Fortuny en la seua obra *Els fills del pintor al saló japonés*⁸ (1874, Museu Nacional del Prado). Durant la seua estada a Portici, Fortuny va voler realitzar una obra amb la representació dels seus fills, Maria Lluïsa (1868-1936) i Marià (1871-194), amb la finalitat de destinar-ho com a record per al seu sogre. Durant la realització de l'obra, Fortuny va realitzar nombrosos dibuixos i croquis. En un d'aquests, realitzat a tinta, Emma apareix cosint al costat d'un dels coixins, a la banda esquerra de l'allargat divan (MNAC, núm. 035755-D0A), que destaca al costat dels múltiples realitzats dels seus dos fills en diferents actituds i posicions.

Aquestes obres es relacionen amb el moment de la migdiada o el descans, representacions, que com s'ha indicat en alguna ocasió, eren habituals en el cercle de Fortuny⁹. En aquesta obra, Fortuny va representar finalment els seus fills en l'allargat divan, recobert per teixits a la manera japonesa. L'obra és espontània i directa i capta la intimitat de la vida familiar i la naturalitat de les actituds dels xiquets. Però en la seua composició i cromatisme hi ha, a més, un interès palés per l'estètica de l'art japonés. S'ha assenyalat que la forma allargada del format equivalia a la d'un paravent de sis bastidors, però que el fons corresponia a la fantasia de l'artista i no a un teixit importat japonés.¹⁰ No obstant això, com s'ha reflectit recentment en la descripció realitzada en el catàleg de venda de París de 1875 s'esmentava que «el fons del saló està entapissat d'una tela de seda blau cel sobre la qual estan brodades papallones i branques d'arbustos»¹¹, concretament les branques d'un pi i una prunera amb l'estètica asimètrica oriental. Aquesta experimentació pel que és oriental, degué calar entre el seu cercle artístic més íntim. De fet, el mateix Agrasot reflecteix aquesta estètica cromàtica en el seu retrat d'Emma, en què les flors roges que porta al cabell contrasten amb el blanc del vestit. Però, destaca, sobretot, la seua desapareguda obra *Musicienne japonaise*, coneguda a través d'una fotografia del Fons Albert Pomme de

escenas de la vida cotidiana que reflejan el placentero devenir de los días.

Es en este mismo contexto, en el que hemos de ubicar el cuadro que Agrasot dedica a Emma, como reflejo de las escenas cotidianas vividas en la calma y el sosiego de Portici. De hecho, la vegetación que aparece al fondo de la composición es casi idéntica a la reflejada por Fortuny en su obra *Los hijos del pintor en el salón japonés*⁸ (1874, Museo Nacional del Prado). Durante su estancia en Portici, Fortuny quiso realizar una obra con la representación de sus hijos, María Luisa (1868-1936) y Mariano (1871-194), con la finalidad de destinarlo como recuerdo para su suegro. Durante la realización de la obra, Fortuny realizó numerosos dibujos y croquis. En uno de ellos, realizado a tinta, Emma aparece cosiendo junto a uno de los cojines, en la esquina izquierda del alargado diván (MNAC, nº 035755-D0A), que destaca junto a los múltiples realizados de sus dos hijos en distintas actitudes y posiciones.

Estas obras se relacionan con el momento de la siesta o el descanso, representaciones, que como se ha indicado en alguna ocasión, eran habituales en el círculo de Fortuny⁹. En esta obra, Fortuny representó finalmente a sus hijos en el alargado diván, recubierto por tejidos al modo japonés. La obra es espontánea y directa y capta la intimidad de la vida familiar y la naturalidad de las actitudes de los niños. Pero en su composición y cromatismo existe, además, un interés patente por la estética del arte japonés. Se ha señalado que la forma alargada del formato equivalía a la de un biombo de seis hojas, pero que el fondo correspondía a la fantasía del artista y no a un tejido importado japonés.¹⁰ No obstante, como se ha reflejado recientemente en la descripción realizada en el catálogo de venta de París de 1875 se mencionaba que «el fondo del salón está tapizado de una tela de seda azul cielo sobre la que están bordadas mariposas y ramas de arbustos»¹¹, concretamente las ramas de un pino y un ciruelo con la estética asimétrica oriental. Esta experimentación por lo oriental, debió calar entre su círculo artístico más íntimo. De hecho, el propio Agrasot refleja esta estética cromática en su retrato de Emma, en el que las flores rojas que ostenta en el pelo contrastan con el blanco del vestido. Pero, destaca, sobre todo, su desaparecida obra *Musicienne japonaise*, conocida a través de una fotografía del Fondo Albert

8 DÍEZ GARCÍA, 2007, p. 308-9.

9 BARÓN, 2017, p. 318.

10 VIVES, 2003, p. 280.

11 Beaumont, Davillier i Dupont-Auberville, 1875, p. 43, núm. 14, en BARÓN, 2017, p. 318.

8 DÍEZ GARCÍA, 2007, pp. 308-9.

9 BARÓN, 2017, p. 318.

10 VIVES, 2003, p. 280.

11 Beaumont, Davillier y Dupont-Auberville, 1875, p. 43, nº 14, en BARÓN, 2017, p. 318.



Fig. 7 Mariano Fortuny. *Los hijos del pintor en el salón japonés*, 1874. Museo del Prado.



Fig. 8 Mariano Fortuny. *Retrato de Emma Zaragoza*, 1874 (Portici). Col. Particular.



Fig. 9 Albúmina del *Retrato de Emma Zaragoza* por Fortuny. Museo Sorolla (82384).



Fig. 10 Joaquín Agrasot. *Musicienne japonaise*. Fondo Albert Pomme de Mirimonde (FRBNF39894660, Bibliothèque Nationale de France, París).

Mirimonde (FRBNF39894660, Bibliothèque Nationale de France, París). En aquesta obra dues dones amb quimono apareixen assegudes entre coixins mentre una d'elles toca un instrument musical. La qualitat de la imatge no ens permet identificar els personatges retrats en l'escena, però hi hauria la possibilitat que foren la mateixa Emma i Cecília vestides a la manera oriental.

De l'estada a Portici es conserva el retrat que Fortuny va realitzar a Emma Zaragoza (1874, col·l. particular), signat a Portici en 1874 i dedicat «A la senyora d'Agrasot/ el seu respectuós amic». En aquesta imatge, Fortuny explora les formes renovadores que pretenia introduir en la seua pintura mitjançant la indagació de les formes artístiques de l'art generat per altres cultures, en concret les orientals¹². Des de feia un temps, el pintor havia anat acostant-se a l'art oriental, especialment a través de les estampes japoneses, que havien fascinat els artistes europeus des de la seua presentació en l'Exposició Universal de París de 1867. Ja hem vist com en la seua obra, *L'aficionat d'estampes*, apareixen objectes de la seua col·lecció particular (pitxers, ventalls, armadura de samurái, espases, etc.), que van cohabitar amb llibres, estampes, rotllos il·lustrats o *makemonos*, que juntament amb repertoris d'arts decoratives com el de Louis Fidel Debruge-Dumenil, inclouen il·lustracions d'objectes artístics provinents del Japó¹³.

En aquestes obres d'Agrasot i Fortuny destaquen els motius ambientals de gust oriental que es recullen en l'escena, però també el cromatisme, l'enfocament i la composició de les escenes ens parlen d'un coneixement de l'estètica japonesa, en particular. En concret, el retrat d'Emma de Fortuny planteja un espai pla, amb una perspectiva presa des d'un punt de vista alt, en el qual la jove apareix asseguda en una cadira, destacada davant un fons amb una tela o paravent d'estil oriental, de fons daurat sobre el qual graviten figures de grues en vol. La gamma cromàtica s'acosta a l'obra d'Agrasot, en la qual destaca el blanc de les vestidures i el to vermellós o rosaci de les flors que Emma porta preses en el seu cabell negre, i els tons verds, blavosos i grisos de la vegetació, propis del gust japonès. Sens dubte, el gran protagonista de la composició és el ventall, decorat amb personatges del teatre *kabuki*¹⁴. La familiaritat de l'escena es remarca per la presència de les cadires rústiques, el sòl amb taulells decorats amb fines formes vegetals i les típiques plantes de les vil·les italianes, presents en altres de les obres realit-

Pomme de Mirimonde (FRBNF39894660, Bibliothèque Nationale de France, París). En esta obra dos mujeres con kimono aparecen sentadas entre almohadones mientras una de ella tañe un instrumento musical. La calidad de la imagen no nos permite identificar a los personajes retratos en la escena, pero cabría la posibilidad de que fuesen la propia Emma y Cecilia vestidas al modo oriental.

De la estancia en Portici se conserva el retrato que Fortuny realizó a Emma Zaragoza (1874, col. Particular), firmado en Portici en 1874 y dedicado «A la Sra. de Agrasot/ su respetuoso amigo». En esta imagen, Fortuny explora las formas renovadoras que pretendía introducir en su pintura mediante la indagación de las formas artísticas del arte generado por otras culturas, en concreto las orientales¹². Desde hacía un tiempo, el pintor había ido acercándose al arte oriental, especialmente a través de las estampas japonesas, que habían fascinado a los artistas europeos desde su presentación en la Exposición Universal de París de 1867. Ya hemos visto como en su obra, *El aficionado de estampas*, aparecen objetos de su colección particular (jarrones, abanicos, armadura de samurái, espadas, etc.), que cohabitaron con libros, estampas, rollos ilustrados o *makemonos*, que junto a repertorios de artes decorativas como el de Louis Fidel Debruge-Dumenil, incluían ilustraciones de objetos artísticos provenientes de Japón¹³.

En estas obras de Agrasot y Fortuny destacan los motivos ambientales de gusto oriental que se recogen en la escena, pero también el cromatismo, el enfoque y la composición de las escenas nos hablan de un conocimiento de la estética japonesa, en particular. En concreto, el retrato de Emma de Fortuny plantea un espacio plano, con una perspectiva tomada desde un punto de vista alto, en el que la joven aparece sentada en una silla, destacada ante un fondo con una tela o biombo de estilo oriental, de fondo dorado sobre el que gravitan figuras de grullas en vuelo. La gama cromática se acerca a la obra de Agrasot, en la que destaca el blanco de los ropajes y el tono rojizo o rosáceo de las flores que Emma lleva prendidas en su negro cabello, y los tonos verdes, azulados y grises de la vegetación, propios del gusto japonés. Sin duda, el gran protagonista de la composición es el abanico, decorado con personajes del teatro *kabuki*¹⁴. La familiaridad de la escena se remarca por la presencia de las sillas rústicas, el suelo con azulejos decorados con finas formas vegetales y las típicas plantas de las villas italianas,

12 GONZÁLEZ LÓPEZ; MARTÍ AYXELÀ, 1989, p. 55.

13 VIVES, 1993, p. 23-33.

14 GUTIÉRREZ, 2017, p. 324.

12 GONZÁLEZ LÓPEZ; MARTÍ AYXELÀ, 1989, p. 55.

13 VIVES, 1993, p. 23-33.

14 GUTIÉRREZ, 2017, p. 324.

zades per Fortuny en la vil·la Arata de Portici. Aquesta ambientació recull, de nou, aquests moments de calma i descans entre les tasques estivals. Precisament, en aquest context trobem Fortuny retratant en nombroses ocasions Emma i la seua dona Cecília. D'aquesta, va realitzar també un retrat a l'aquarel·la i a l'aiguada: *Retrat de Cecília Madrazo cosint* (1874, Londres, The British Museum). Aquesta obra té cert paral·lisme amb el que Agrasot va realitzar de la seua esposa Emma. Tots dos pintors representen les seues dones cosint, inclinades sobre la feina de casa representades de perfil. Es tracta d'obres de caràcter fortament intimista, que més que un retrat ha d'emmarcar-se en el context de les «escenes de la vida quotidiana associades a la identitat femenina i a l'encant d'un univers íntim»¹⁵. Totes dues dones tenen en comú que porten el cabell adornat amb flors i la seua ubicació en una de les estances de la vil·la, mentre reposen o realitzen labors en les rústiques cadires de boga. En aquest cas, Fortuny deixa sense acabar alguns dels elements de la composició, com la cadira, el paviment o les arquitectures, la qual cosa atorga a la composició un efecte expressiu associat a l'anotació feta en la intimitat i a la immediatesa de la representació.

En aquest període, Fortuny va representar Emma i Cecília en nombroses ocasions, concentrades en la feina de casa, generalment cosint. No sabem les dates exactes de l'estada dels Agrasot a Portici, però si tenim en compte que el seu primer fill, Ricardo, va nàixer el 9 de juny de 1875, és bastant probable que totes dues dones estigueren no sols sent representades en l'actitud pròpia de la feina de casa, sinó a més en el moment de preparar la roba infantil, rebuda la notícia de l'estat d'Emma. Una d'aquestes primeres composicions, és un dibuix al llapis, datat en 1874, en el qual Fortuny representa Emma sobre un bastidor al qual dona puntades. En aquest retrat de la *Senyora Agrasot brodant* (Inventari: 143, Biblioteca Nacional, Madrid), el traç es concentra en la part superior del cos de la dona, mentre que la cadira i les falces del vestit a penes apareixen insinuades. Una variant d'aquesta obra, amb un tractament de les ombres de la composició, és la que es recull en la versió de la *Senyora Agrasot cosint* realitzada a ploma sobre paper (1874, Princeton University Art Museum) i l'escassament coneguda versió al llapis *Emma Zaragoza. La senyora Agrasot* (col·l. particular), que presenta una interessant variant d'aquestes composicions. La versió de Princeton va quedar en mans de Ricardo Madrazo, que, més tard regalaria al seu amic Mateo

presentes en altres de les obres realitzades per Fortuny en la Villa Arata de Portici. Esta ambientación recoge, de nuevo, esos momentos de calma y descanso entre las tareas estivales. Precisamente, en ese contexto encontramos a Fortuny retratando en numerosas ocasiones a Emma y a su mujer Cecilia. De esta, realizó también un retrato a la acuarela y gouache *Retrato de Cecilia Madrazo cosiendo* (1874, Londres, The British Museum). Esta obra guarda cierto paralelismo con la que Agrasot realizó de su esposa Emma. Ambos pintores representan a sus mujeres cosiendo, inclinadas sobre sus labores representadas de perfil. Se trata de obras de carácter fuertemente intimista, que más que un retrato debe enmarcarse en el contexto de las «escenas de la vida cotidiana asociadas a la identidad femenina y al encanto de un universo íntimo»¹⁵. En común ambas mujeres tienen el portar el cabello adornado con flores y su ubicación en una de las estancias de la villa, mientras reposan o realizan labores en las rústicas sillas de enea. En este caso, Fortuny deja sin acabar algunos de los elementos de la composición, como la silla, el pavimento o las arquitecturas, lo que otorga a la composición de un efecto expresivo asociado al apunte hecho en la intimidad y a la inmediatez de la representación.

En este periodo, Fortuny representó a Emma y a Cecilia en numerosas ocasiones, concentradas en sus labores, generalmente cosiendo. No sabemos las fechas exactas de la estancia de los Agrasot en Portici, pero si tenemos en cuenta que su primer hijo, Ricardo, nació el 9 de junio de 1875, es bastante probable que ambas mujeres estuviesen no solo siendo representadas en la actitud propia de sus labores domésticas, sino además en el momento de preparar la ropa infantil, recibida la noticia del estado de Emma. Una de estas primeras composiciones es un dibujo a lápiz, fechado en 1874, en el que Fortuny representa a Emma sobre un bastidor al que da puntadas. En este retrato de la *Señora Agrasot bordando* (Inventario: 143, Biblioteca Nacional, Madrid), el trazo se concentra en la parte superior del cuerpo de la mujer, mientras que la silla y las faldas del vestido apenas aparecen insinuadas. Una variante de esta obra, con un tratamiento de las sombras de la composición, es la que se recoge en la versión de *La señora Agrasot cosiendo* realizada a pluma sobre papel (1874, Princeton University Art Museum) y la escasamente conocida versión al lápiz *Emma Zaragoza. La señora Agrasot* (col. Particular), que presenta una interesante variante de estas composiciones. La versión de Princeton quedó en manos de Ricardo Madrazo, quien, más tarde se la regalaría a su amigo Mateo Errázuriz, tal y como indica

15 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

15 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

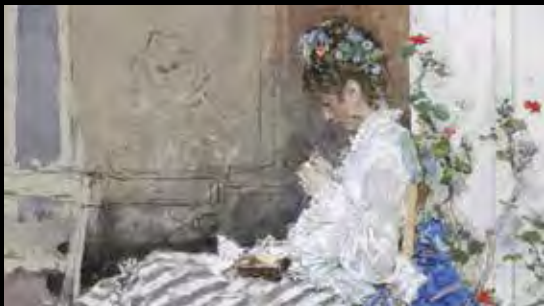


Fig. 11 Mariano Fortuny. *Retrato de Cecilia Madrazo cosiendo*, 1874. Londres, The British Museum.



Fig. 12 Mariano Fortuny. *Cecilia de Madrazo y Emma Zaragoza presenciando una función de títeres*, 1874. (Fotografía de l'obra desapareguda al Museu Fortuny, Venècia | Fotografía de la obra desaparecida en el Museo Fortuny, Venecia).



Fig. 13 Mariano Fortuny. *La señora Agrasot cosiendo*, 1874. Princeton University Art Museum.

Erràruriz, tal com indica la inscripció de l'obra¹⁶. Per part seua, Joaquín Agrasot sabem que va apreciar el retrat que Fortuny va realitzar a la seua esposa i el va copiar perquè fora reproduït en *La Il·lustració Espanyola i Americana*, al maig de 1875. En el Museu Sorolla (82384), es conserva a més una albúmina en la qual apareix representat el retrat a l'aquarel·la que Fortuny realitza a Emma Zaragoza i que erròniament ha sigut titulada com «Adelaida del Moral (Portici, 1874)». El retrat d'Emma va quedar en mans de la seua amiga Cecilia, com un record de l'afecte que les dues dones van tindre.

Efectivament, l'amistat entre les dues dones va ser una constant en aquella època i es conserva alguna anècdota singular. Els contactes amb la cultura napolitana van ser freqüents durant l'estada a Portici, com demostra l'apunt a la ploma en què Fortuny va reflectir la *serenata* que els deixebles de l'Acadèmia de Nàpols li van dedicar a vil·la Arata. De fet, a la seua tornada a Roma, després de l'estiu, es conta que tant li havia impactat el sud italià, que va sol·licitar a la seua esposa i a la senyora d'Agrasot, que en lloc de música de Mozart o Beethoven, tocaren i cantaren cançons napolitanes¹⁷. Aquesta complicitat es reflecteix en nombroses obres de Fortuny. A sovint representarà Emma i Cecilia juntes. Entre aquestes composicions destaca l'apunt, en parador ignorat, *Emma Zaragoza amb Cecilia Madrazo* (fotografia conservada a Venècia, Museu Fortuny, 3456), en què les dues dones apareixen representades, segons el paviment, en el mateix espai en què Fortuny va representar Emma en la seua aquarel·la. En aquest tremp, Emma apareix enfascada, inclinada sobre el seu brodat i és representada amb el mateix pentinat que en les anteriors composicions. Cecilia, porta el mateix vestit que en l'aquarel·la realitzada pel seu marit i es reclina en la cadira mentre broda amb atenció. S'ha afirmat, per tant, que aquest dibuix formaria part del conjunt d'estudis que Fortuny va realitzar com a preparació per als dos retrats en aquarel·la que, més tard, realitzaria individualitzant les dues dones i mostrant-les en actituds i amb accessoris diferents.

La vida cultural de la vil·la estival també apareix reflectida en aquests xicotets apunts de Fortuny, en els quals novament els protagonistes són els seus fills, juntament amb Cecilia i Emma. A través, també de la

la inscripció de la obra¹⁶. Por su parte, Joaquín Agrasot sabemos que apreció el retrato que Fortuny realizó a su esposa y lo copió para que fuese reproducido en *La Ilustración Española y America*, en mayo de 1875. En el Museo Sorolla (82384), se conserva además una albúmina en la que aparece representado el retrato a la acuarela que Fortuny realiza a Emma Zaragoza y que erróneamente ha sido titulada como «Adelaida del Moral (Portici, 1874)». El retrato de Emma quedó en manos de su amiga Cecilia, como un recuerdo del afecto que ambas mujeres se tuvieron.

Efectivamente, la amistad entre las dos mujeres fue una constante en aquella época y se conserva alguna anécdota singular. Los contactos con la cultura napolitana fueron frecuentes durante la estancia en Portici, como demuestra el apunte a pluma en el que Fortuny reflejó la *serenata* que los discípulos de la Academia de Nápoles le dedicaron en Villa Arata. De hecho, a su vuelta a Roma, tras el verano, se cuenta que tanto le había impactado el sur italiano, que solicitó a su esposa y a la señora de Agrasot, que en lugar de música de Mozart o Beethoven, tocasen y cantasen canciones napolitanas.¹⁷ Esta complicidad se refleja en numerosas obras de Fortuny. En ocasiones representará a Emma y a Cecilia juntas. Entre estas composiciones destaca el apunte, en paradero desconocido, *Emma Zaragoza con Cecilia Madrazo* (fotografía conservada en Venecia, Museo Fortuny, 3456), en el que ambas mujeres aparecen representadas, a tenor por el pavimento, en el mismo espacio en el que Fortuny representó a Emma en su acuarela. En esta plumilla, Emma aparece enfascada, inclinada sobre su bordado y es representada con el mismo peinado que en las anteriores composiciones. Cecilia, lleva el mismo vestido que en la acuarela realizada por su marido y se reclina en la silla mientras borda con atención. Se ha afirmado, por tanto, que este dibujo formaría parte del conjunto de estudios que Fortuny realizó como preparación para los dos retratos en acuarela que, más tarde, realizaría individualizando a las dos mujeres y mostrándolas en actitudes y con accesorios diferentes.

La vida cultural de la villa estival también aparece reflejada en estos pequeños apuntes de Fortuny, en los que de nuevo los protagonistas son sus hijos, junto a Cecilia y Emma. A través, también la fotografía conocemos su croquis *Cecilia de Madrazo y Emma Zaragoza*

16 En aquesta obra hi ha una doble inscripció. Al costat esquerre s'anota "Croquis que va fer Mariano Fortuny a Portici, any 1874. / La Sra. d'Agrasot que està brodat", mentre que al costat dret apareix "A Dn Mateos Erràruiz dedica aquest dibuix original de Mariano Fortuny el seu amic Ricardo de Madrazo. Madrid ---1907".

17 LÓPEZ BARRIS, 1975, p. 8-9.

16 En esta obra hay una doble inscripción. En el lado izquierdo se anota "Croquis que hizo Mariano Fortuny en Portici, Año 1874. / La Sra de Agrasot que está bordando", mientras que en lado derecho aparece "A Dn Mateos Erráruiz dedica este dibujo original de Mariano Fortuny su amigo Ricardo de Madrazo. Madrid ---1907".

17 LÓPEZ BARRIS, 1975, pp. 8-9.

fotografia coneixem el seu croquis *Cecilia de Madrazo i Emma Zaragoza presenciant una funció de titelles* (1874, Venècia, Museu Fortuny, inv. 3455), una tèmpera en la qual les dones apareixen de nou assegudes mentre broden, acompanyant els fills del pintor a una de les sessions de titelles que es realitzaven als jardins de la vil·la Arata de Portici.

Recentment, Ana Gutiérrez Márquez ha assenyalat que possiblement aquest tipus d'obres més naturalistes i intimistes van ser producte del coneixement que, a Nàpols o a Portici, havia adquirit dels artistes italians de l'anomenada Scuola di Resina¹⁸. Entre els membres d'aquesta escola va ser habitual la representació de dones cosint o portant ventalls, una tipologia de retrat íntim que es contempla en *la Dona que cus* de Gioacchino Toma (1836-1891) (Bari, Pinacoteca Corrado Giaquinto), en *La brodadora* (1866 col·l. particular) d'Adriano Cecioni (1836-1886), però sobretot en l'aquarel·la *Adelina i Eleonora* d'Edoardo Dalbono (1841-1915) (1873, Nàpols, Museu de Capodimonte). Aquesta investigadora afirma a més que «de la mateixa manera que aquestes imatges van tindre ressò en el pintor espanyol, les obres d'aquest, al seu torn, van atraure els pintors napolitans i en aquests va anar Fortuny deixant petjades evidents, com s'aprecia en l'obra de Dalbono *Confidències* (Nàpols, col·lecció particular), que evoca el retrat d'Emma Zaragoza pintat per Fortuny a Portici».¹⁹ No obstant això, per a Mendoza i Quílez: «el retrat a l'aquarel·la d'Adelina i Eleonora, que presenta elements compositius coincidents amb els retrats de Fortuny de la senyora Agrasot i de Cecilia de Madrazo, realitzats aquest mateix any. Curiosament, i malgrat aquest més que evident ressò fortunyà que reflecteix la pintura de Dalbono, l'epistolari de Fortuny no mostra cap evidència que entre tots dos pintors existira un vincle d'amistat o de col·laboració mútua. Al contrari, de les paraules del pintor sembla desprendre's un cert sentiment d'indiferència, d'altra banda comprensible si ens atenim a la posició privilegiada que en l'àmbit artístic ocupava el nostre pintor en aquell moment: «Dels pintors d'ací –escriu Fortuny– he vist poc perquè produeixen poc, no obstant això són molt llestos i algun hi ha amb vertader talent com un tal Dalbono al qual Goupil compra alguna cosa pagant-li-la molt poc, i un altre Manzini [Antonio Manzini (1852-1930)] jove que ha enviat alguna cosa per a vendre a un tal Clen, banquer de París, i de Morbelli [Angelo Morbelli (1853-1919)] sí que he vist una mitja figura molt bona que reservaré si puc comprar-la encara que el seu amo és molt ric però a canvi li pague una misèria»». Pel que

presenciant una funció de títeres (1874, Venècia, Museo Fortuny, inv. 3455), una plumilla en la que las mujeres aparecen de nuevo sentadas mientras bordan, acompañando a los hijos del pintor a una de las sesiones de títeres que se realizaban en los jardines de la villa Arata de Portici.

Recientemente, Ana Gutiérrez Márquez ha señalado que posiblemente este tipo de obras más naturalistas e intimistas fueran producto del conocimiento que, en Nápoles o en Portici, había adquirido de los artistas italianos de la llamada Scuola di Resina¹⁸. Entre los miembros de esta escuela fue habitual la representación de mujeres cosiendo o portando abanicos, una tipología de retrato íntimo que se contempla en la *Mujer que cose* de Gioacchino Toma (1836-1891) (Bari, Pinacoteca Corrado Giaquinto), en *La bordadora* (1866. Col. Particular) de Adriano Cecioni (1836-1886), pero sobre todo en la acuarela *Adelina y Eleonora* de Edoardo Dalbono (1841-1915) (1873, Nápoles, Museo de Capodimonte). Esta investigadora afirma además que «de la misma manera que estas imágenes tuvieron eco en el pintor español, las obras de este, a su vez, atrajeron a los pintores napolitanos y en ellos fue Fortuny dejando huellas evidentes, como se aprecia en la obra de Dalbono *Confidencias* (Nápoles, colección particular), que evoca el retrato de Emma Zaragoza pintado por Fortuny en Portici».¹⁹ No obstante, para Mendoza y Quílez: «el retrato a la acuarela de Adelina y Eleonora, que presenta elementos compositivos coincidentes con los retratos de Fortuny de la Señora Agrasot y de Cecilia de Madrazo, realizados ese mismo año. Curiosamente, y a pesar de este más que evidente eco fortuniano que refleja la pintura de Dalbono, el epistolario de Fortuny no muestra ninguna evidencia de que entre ambos pintores existiera un vínculo de amistad o de colaboración mutua. Por el contrario, de las palabras del pintor parece desprenderse un cierto sentimiento de indiferencia, por otro lado comprensible si nos atenemos a la posición privilegiada que en el ámbito artístico ocupaba nuestro pintor en aquel momento: «De los pintores de aquí –escribe Fortuny– poco he visto porque producen poco, no obstante son muy listos y alguno hay con verdadero talento como un tal Dalbono al que Goupil le compra algo pagándoselo muy poco, y otro Manzini [Antonio Manzini (1852-1930)] joven que ha mandado algo para vender a un tal Clen, banquero de París, y de Morbelli [Angelo Morbelli (1853-1919)] si he visto una media figura muy buena que reservaré si puedo comprarla aunque su dueño es muy rico pero a cambio le pago una miseria»». Por lo que parece en realidad que lo que se puede afirmar es

18 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

19 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

18 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

19 GUTIÉRREZ, 2017, p. 325.

sembla, en realitat, el que es pot afirmar és la fortuna que l'obra de Fortuny va arribar a aconseguir entre els artistes napolitans del moment, especialment en Edoardo Dalbono²⁰.

El dibuix conservat en el Museu de Belles Arts de Còrdova, *La senyora de Joaquín Agrasot*, realitzat al llapis per Fortuny en 1874 i en el qual apareix, al dors la inscripció «Retrat de la Sr (sic) d'Agrasot»²¹, sembla correspondre també a l'etapa de Portici. Emma Zaragoza apareix asseguda en una cadira, de la qual a penes s'albira pel perfil del respall. Apareix abillada amb un vestit de falda ampul·losa, i porta el cabell recollit sobre l'esquena i adornat pel que sembla d'un tocat de flors, encara que com s'ha indicat, en alguna ocasió, sembla per la fisonomia del rostre i l'estil del pentinat d'un estudi per al retrat que Fortuny va realitzar en 1865 de *Miropo Savati* (*La senyora de Gaye*) (The Metropolitan Museum of Arts), esposa de José Gaye del Río.

En aquests últims dies de vida de Fortuny, que va morir als 15 dies del seu retorn a Roma²², destaca la realització de la que és considerada la seua última obra, *Platja de Portici*²³, realitzada tan sols uns mesos abans i que va quedar inacabada. En el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC es conserva un important conjunt d'esbossos i dibuixos preparatoris d'una obra que s'ha entès com un canvi crucial en l'estètica de l'artista i que hauria marcat un nou camí de no haver sigut per la seua sobtada defunció²⁴. Per a la realització d'aquesta obra, Fortuny va utilitzar l'habitual sistema de treball basat en la realització d'infinat d'estudis preparatoris, que reflecteix la importància de la pràctica del dibuix com a sistema de treball metòdic, però també com a exercici de gaudi i evasió en la contemplació de la seua vida íntima. Molts d'aquests no han d'entendre's únicament com a estudis destinats a

la fortuna que la obra de Fortuny llegó a aconseguir entre els artistes napolitans del moment, especialment en Edoardo Dalbono²⁰.

El dibuix conservat en el Museu de Belles Arts de Còrdova, *La señora de Joaquín Agrasot*, realizado en lápiz por Fortuny en 1874 y en el que aparece, al dorso la inscripción «Retrato de la Sr (sic) de Agrasot»²¹, parece corresponder también a la etapa de Portici. Emma Zaragoza aparece sentada en una silla, de la que apenas se vislumbra por el perfil del respaldo. Aparece ataviada con un vestido de ampulosa falda, y lleva el pelo recogido sobre la espalda y adornado por lo que parece un tocado de flores, aunque como se ha indicado parece por la fisonomía del rostro y el estilo del peinado de un estudio para el retrato que Fortuny realizó en 1865 de *Miropo Savati* (*La señora de Gaye*) (The Metropolitan Museum of Arts), esposa de José Gaye del Río.

En estos últimos días de vida de Fortuny, que falleció a los 15 días de su regreso a Roma²², destaca la realización de la que es considerada su última obra, *Playa de Portici*²³, realizada tan solo unos meses antes y que quedó inacabada. En el Gabinete de Dibuños y Grabados del MNAC se conserva un importante conjunto de esbozos y dibujos preparatorios de una obra que se ha entendido como un cambio crucial en la estética del artista y que hubiese marcado un nuevo camino de no haber sido por su repentino fallecimiento²⁴. Para la realización de esta obra, Fortuny utilizó el habitual sistema de trabajo basado en la realización de infinidad de estudios preparatorios, que refleja la importancia de la práctica del dibujo como sistema de trabajo metódico, pero también como ejercicio de disfrute y evasión en la contemplación de su vida íntima. Muchos de estos no deben entenderse únicamente como estudios destinados a la obra final, sino como ejercicios de dibujo

20 MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, p. 120.

21 L'estampilla en roig amb el facsímil de la signatura de Fortuny indica que l'obra va formar part de la testamentària de l'artista. Part d'aquests béns es van posar a la venda a l'Hotel Drouot de París en 1875. Segons la inscripció, que pot correspondre al moment de la Testamentària, sembla tractar-se d'un retrat d'Emma Zaragoza, però és possible que en realitat es tractara d'un estudi per al retrat que, en 1865, va realitzar de la *Miropo Savati* o *La Senyora de Gaye*. MARTÍNEZ, 2017, p. 140.

22 Fortuny va regresar a Roma el 9 de novembre de 1874 i va morir el 21 de novembre.

23 DOÑATE, 2003, p. 320 (I-IV), cat. núm. 120 bis.

24 MENDOZA, QUÍLEZ, 2008, p. 116: "Unes circumstàncies com les que succintament acabem de descriure, en gran manera tan coincidents, podrien fer creure que l'estada a Portici configura una etapa artística del pintor, com el període de Granada havia configurat una altra diferent".

20 MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, p. 120.

21 La estampilla en rojo con el facsímil de la firma de Fortuny indica que la obra formó parte de la testamentaria del artista. Parte de estos bienes se pusieron a la venta en el Hotel Drouot de París en 1875. Según la inscripción, que puede corresponder al momento de la Testamentaria, parece tratarse de un retrato de Emma Zaragoza, pero es posible que en realidad se tratase de un estudio para el retrato que, en 1865, realizó de la *Miropo Savati* o *La Señora de Gaye*. MARTÍNEZ, 2017, p. 140.

22 Fortuny regresó a Roma el 9 de noviembre de 1874 y falleció el 21 de noviembre.

23 DOÑATE, 2003, p. 320 (I-IV), cat. núm. 120 bis.

24 MENDOZA, QUÍLEZ, 2008, p. 116: "Unas circunstancias como las que someramente acabamos de describir, en gran medida tan coincidentes, podrían hacer creer que la estancia en Portici configura una etapa artística del pintor, como el período de Granada había configurado otra distinta".

l'obra final, sinó com a exercicis de dibuix que realitza-va mentre gaudia a Portici al costat de la seua família i amics. Hi ha diverses coincidències entre *Platja de Portici* i l'obra *Esmorzar a l'Alhambra*, no sols des del tipus de composició, sinó també en el tractament similar de la vegetació del primer terme en les dues pintures. A Portici va utilitzar com a model la figura de la seua dona Cecilia Madrazo, que apareix asseguda enmig del paisatge i de la qual va fer nombrosos estudis previs. El mateix succeeix amb Emma Agrasot que en la tela apareix a penes esbossada tombada al costat de Cecilia. En diverses d'aquestes composicions dibuixades, Fortuny representa les dues dones en diferents actituds. A vegades ambdues apareixen assegudes, com en l'esbós (MNAC, 105743-D), en unes altres les figures apareixen més detallades, com en la tinta a la ploma (MNAC, 035763-D), en què assegudes apareixen brodant al costat d'altres personatges femenins i els dos fills del matrimoni, mentre miren cap a la riba de la mar. La reiteració de l'esquema de representació de les dones brodant captades des del perfil de la figura, permetia al pintor detindre's en el gest i captar l'essència de l'actitud que reflectia el caràcter plaent del discórrer dels dies estivals. Aquesta anàlisi apareixia en alguns dels seus estudis de figures humanes (MNAC, 104994-D), en els quals sembla representar Emma Zaragoza asseguda, encara que en altres anotacions la composició s'acoste més a la solució final de la composició i la relació entre els personatges (MNAC, 035752-D) que apareix en l'obra pintada.

Com s'ha destacat, l'obra de la *Platja de Portici* va suposar un canvi en l'obra del pintor català. Des del punt de vista iconogràfic, inclou aspectes fins a aquest moment absents en la seua producció, com la temàtica de la marina, al mateix temps que suposa la incorporació d'un incipient llenguatge artístic nou. Efectivament, la representació de paisatges amb la mar com a protagonista no s'havia donat en l'obra de Fortuny fins a aquest moment. D'altra banda, es tracta d'una pintura que ha sigut considerada com la irrupció del plenairisme en l'obra de Fortuny, en el qual dona especial importància a la llum, com expressa en una de les seues últimes cartes a Davillier «Respecte als meus treballs li parlaré únicament del meu quadre que fa 1,37 d'ample per 72 d'altura.³² Hi ha un bon nombre de figures; no sé quin nom donar-los. Atés que en certa forma és el resum del meu estiu podria titular-lo Villegiatura. Hi ha unes dones sobre l'herba, banyistes entrant a la mar, les restes d'un vell castell, el mur d'un jardí, l'entrada d'un poble, etcètera, etcètera. Tot això a ple sol i sense escamotejar ni un raig. Tot és clar i alegre. I com podria ser d'una altra manera si hem passat un estiu tan feliç? La meua pintura no està encara acabada. Em falta un mes de treball. He iniciat

que realitzava mientras disfrutaba en Portici junto a su familia y amigos. Existen varias coincidencias entre *Playa de Portici* y la obra *Almuerzo en la Alhambra*, no solo desde el tipo de composición, sino también en el tratamiento similar de la vegetación del primer término en ambas pinturas. En Portici utilizó como modelo la figura de su mujer Cecilia Madrazo, que aparece sentada en medio del paisaje y de la que hizo numerosos estudios previos. Lo mismo sucede con Emma Agrasot que en el lienzo aparece apenas esbozada tumbada al lado de Cecilia. En varias de estas composiciones dibujadas, Fortuny representa a las dos mujeres en distintas actitudes. En ocasiones ambas aparecen sentadas, como en el esbozo (MNAC, 105743-D), en otras las figuras aparecen más detalladas, como en la pluma (MNAC, 035763-D), en la que sentadas aparecen bordando junto a otros personajes femeninos y los dos hijos del matrimonio, mientras miran hacia la orilla del mar. La reiteración del esquema de representación de las mujeres bordando captadas desde el perfil de la figura, permitía al pintor detenerse en el gesto y captar la esencia de la actitud que reflejaba el carácter placentero del discurrir de los días estivales. Este análisis aparecía en algunos de sus estudios de figuras humanas (MNAC, 104994-D), en los que parece representar a Emma Zaragoza sentada, aunque en otros apuntes la composición se acerca más a la solución final de la composición y la relación entre los personajes (MNAC, 035752-D) que aparece en la obra pintada.

Como se ha destacado, la obra de la *Playa de Portici* supone un cambio en la obra del pintor catalán. Desde el punto de vista iconográfico incluye aspectos hasta ese momento ausentes en su producción, como la temática de la marina, al tiempo que supone la incorporación de un incipiente lenguaje artístico. Efectivamente, la representación de paisajes con el mar como protagonista no se había dado en la obra de Fortuny hasta este momento. Por otro lado, se trata de una pintura que ha sido considerada como la irrupción del plenairismo en la obra de Fortuny, en el que da especial importancia a la luz, como expresa en una de sus últimas cartas a Davillier: «Con respecto a mis trabajos le hablaré únicamente de mi cuadro que hace 1,37 de ancho por 72 de altura.³² Hay un buen número de figuras; no sé qué nombre darle. Dado que en cierta forma es el resumen de mi veraneo podría titularlo Villegiatura. Hay unas mujeres sobre la hierba, bañistas entrando en el mar, los restos de un viejo castillo, el muro de un jardín, la entrada de un pueblo, etc., etc. Todo esto a pleno sol y sin escamotear ni un rayo. Todo es claro y alegre. ¿Y cómo podría ser de otra manera si hemos pasado un verano tan feliz? Mi pintura no está aún acabada. Me falta un mes de trabajo. He iniciado otra más pequeña, con los retratos de mis dos hijos; y, además, una canti-



Fig. 14 Mariano Fortuny. *Dibujo preparatorio para la Playa de Portici, 1874.*
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.



Fig. 15 Mariano Fortuny. *Dibujo preparatorio para la Playa de Portici, 1874.*
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.



Fig. 16 Mariano Fortuny. *Dibujo preparatorio para la Playa de Portici, 1874.*
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.

una altra més xicoteta, amb els retrats dels meus dos fills; i, a més, una quantitat d'estudis, així com dues aquarel·les: una passable, l'altra dolenta. Tinc en projecte altres coses, una sobretot que intentaré esbossar abans de la meua partida; però no serà per a vendre perquè ningú la compraria. Em permetré el luxe de pintar per a mi. Aquesta és la verdadera pintura.»²⁵. Efectivament com han assenyalat Mendoza i Quílez:

“La novetat no es limita a l'aspecte iconogràfic sinó que va més enllà, ja que el tractament de les minúscules figures dels banyistes és a base de taques de color i sense la posterior aplicació del pinzell amb què Fortuny acostumava a acabar les formes, que creen un efecte òptic molt convincent de moviment recreat tant en la visió rítmica de les ones com en l'afanada vida de les persones situades al costat de l'aigua”²⁶. La llum, el vibrant cromatisme, l'atenció al cel i els núvols i la lluminositat de l'escena que ho inunda tot són els elements més característics d'una obra en la qual el color protagonitza la composició.

Encara que Agrasot en les seues marines com la dedicada al port d'Alacant²⁷, juntament amb els esbossos i estudis de barques, es mostra molt distant d'aquesta execució de l'obra final de Fortuny, en una xicoteta tauleta²⁸ (Museu Sorolla, 01277), -a penes una nota de color, en què sobre una platja d'arena fosca caminen diverses figures i s'observa una silueta urbana al fons i unes muntanyes-, es mostra pròxim a una pinzellada més empastada i una configuració cromàtica de l'escena. El to de la composició presenta un cel blau fosc amb núvols grisos i les aigües es tinen de verd fosc aquest paisatge marí, que recorda la silueta de la costa d'Alacant, presenta un tractament vibrant de la pinzellada de color, que l'acosta al pleinairisme de l'última de les obres de Fortuny.

La relació estreta entre Fortuny i Cecilia i la família Agrasot ha sigut objecte d'algunes anàlisis, especialment centrades, com hem vist, en els testimoniatges visuals que Fortuny i Agrasot van realitzar de l'estada a Portici; experiències compartides que devien ser freqüents fins a la mort del català. No obstant això, fins a

dad de estudios, así como dos acuarelas: una pasable, la otra mala. Tengo en proyecto otras cosas, una sobre todo que intentaré esbozar antes de mi partida; pero no será para vender porque nadie la compraría. Me permitiré el lujo de pintar para mí. Esta es la verdadera pintura.»²⁵.

Efectivamente como han señalado Mendoza y Quílez:

“La novedad no se limita al aspecto iconográfico sino que va más allá, ya que el tratamiento de las minúsculas figuras de los bañistas es a base de manchas de color y sin la posterior aplicación del pincel con que Fortuny acostumbraba a acabar las formas, que crean un efecto óptico muy convincente de movimiento recreado tanto en la visión rítmica de las olas como en la atareada vida de las personas situadas junto al agua”²⁶. La luz, el vibrante cromatismo, la atención al cielo y las nubes y la luminosidad de la escena que lo inunda todo son los elementos más característicos de una obra en la que el color protagoniza la composición.

Aunque Agrasot en sus marinas como la dedicada al puerto de Alicante²⁷, junto a los bocetos y estudios de barcas, se muestra muy distante de esta ejecución de la obra final de Fortuny, en una pequeña tablita²⁸ (Museo Sorolla, 01277), -apenas una nota de color, en la que sobre una playa de arena oscura caminan varias figuras y se observa una silueta urbana al fondo y unas montañas-, se muestra próximo a una pinzellada más empastada y una configuración cromática de la escena. El tono de la composición presenta un cielo azul oscuro con nubes grises y las aguas se tiñen de verde oscuro este paisaje marino, que recuerda la silueta de la costa de Alicante, presenta un tratamiento vibrante de la pinzellada de color, que lo acerca al pleinairismo de la última de las obras de Fortuny.

La relación estrecha entre Fortuny y Cecilia y la familia Agrasot ha sido objeto de algunos análisis, especialmente centrados, como hemos visto, en los testimonios visuales que Fortuny y Agrasot realizaron de la estancia en Portici; experiencias compartidas que debieron ser frecuentes hasta la muerte del cata-

25 DAVILLIER, 1875, n. 16, p. 134-135. En: MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, p. 122.

26 MENDOZA, QUÍLEZ, 2008, p. 130.

27 *El Constitucional*: diario liberal: Època Segona Any XII Número 2655 - 1877 febrer 2, p. 2. En aquesta notícia es recull l'adquisició d'una marina d'Agrasot per part del casino d'Alacant, que sens dubte es tracta de l'obra del *Port d'Alacant* que es conserva en el MUBAG.

28 SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, 2002. p. 387. Núm. cat. 1080.

25 DAVILLIER, 1875, n. 16, p. 134-135. En: MENDOZA, QUÍLEZ CORELLA, 2008, p. 122.

26 MENDOZA, QUÍLEZ, 2008, p. 130.

27 *El Constitucional*: diario liberal: Època Segunda Año XII Número 2655 - 1877 febrero 2, p. 2. En esta noticia se recoge la adquisición de una marina de Agrasot por parte del casino de Alicante, que sin duda se trata de la obra del *Puerto de Alicante* que se conserva en el MUBAG.

28 SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, 2002. p. 387. N° Cat. 1080.

hui continua sent un misteri la presència de les dues famílies a Granada, que ha format part de la llegenda construïda entorn del quadre *Esmorzar a la Alhambra* (1872, col·l. particular). Aquesta obra pertany al període granadí de Fortuny, que va suposar un gir en la seua pintura. En aquesta ciutat Fortuny va estar al voltant de dos anys, entre 1870 i 1872, i es va deixar seduir per l'atractiu dels patis granadins, i el pintoresquisme dels seus carrers i de la seua arquitectura. En aquest període no sols va intensificar el seu gust pel col·leccionisme d'antiguitats, especialment nassarites, sinó que l'Alhambra es convertiria en un lloc freqüentat, gràcies a la seua amistat amb Rafael Contreras, encarregat de la restauració del conjunt, la qual cosa li va permetre realitzar tota una sèrie de quadres inspirats allí.

La presència d'Agrasot i Emma Zaragoza a Granada en 1872, sembla una cosa difícil de confirmar si ens atenim al fet que no és fins al 16 d'octubre de 1872 quan contrauen matrimoni. La controvèrsia ve produïda pel fet que en la carta del fill de Fortuny al seu cosí Bruno Madrazo, en 1949, reconeixia en el quadre *Esmorzar a la Alhambra* a alguns dels personatges, i entre els quals esmentava la dona d'Agrasot: "La foto és dolenta, però el quadre és preciós, és del millor que s'ha pintat. Ho va fer a Granada per a M. Borie, americà o anglès. La dona amb el ventall crec era la dona del pintor Agrasot, els altres no sé qui són. En la col·lecció Bosch-Catarineau a Barcelona hi ha un estudi molt bonic per a aquesta figura. El xiquet amb el bracet fora soc jo amb María Luisa [...]"²⁹. A partir d'aquest moment les hipòtesis en la identificació dels personatges ha anat variant al llarg dels anys, i han anat descartant-se en data recent, concretament la que situava en el quadre al pintor Martín Rico i la seua esposa. Però, al llarg dels anys, s'ha mantingut la hipòtesi que el personatge amb barret podia ser Agrasot, potser en associació a la identificació de la dona del ventall amb Emma Zaragoza. Encara que si bé és cert que la fisonomia del personatge encaixa amb l'aparença d'Agrasot en algunes fotografies com la realitzada en vil·la Martinori (1873), uns altres consideren que no hi ha cap semblança entre aquesta imatge i la mostrada en els autoretrats del pintor oriolà de 1879 (València, Museu de Belles Arts), mentre que Emma recorda més a la dona de vermell en el centre de l'escena que no a la dona amb el ventall. A això se suma que no hi ha constància documental, fins al moment, que permeta assegurar la presència de Joaquín Agrasot a Granada en aquestes dates. Hernández Guardiola, de fet, pensava que l'estada de

lán. No obstante, hasta hoy sigue siendo un misterio la presencia de ambas familias en Granada, que ha formado parte de la leyenda construida en torno al cuadro *Almuerzo en la Alhambra* (1872, col. particular). Esta obra pertenece al periodo granadino de Fortuny, que supuso un giro en su pintura. En esta ciudad Fortuny estuvo alrededor de dos años, entre 1870 y 1872, y se dejó seducir por el atractivo de los patios granadinos, y el pintoresquismo de sus calles y de su arquitectura. En ese periodo no sólo intensificó su gusto por el coleccionismo de antigüedades, especialmente nazaríes, sino que la Alhambra se convertiría en un lugar frecuentado, gracias a su amistad con Rafael Contreras, encargado de la restauración del conjunto, lo que le permitió realizar toda una serie de cuadros allí inspirados.

La presencia de Agrasot y Emma (María Leandra) Zaragoza en Granada en 1872, parece algo difícil de confirmar si nos atenemos a que no es hasta el 16 de octubre de 1872 cuando contraen matrimonio. La controversia viene producida por el hecho de que en la carta del hijo de Fortuny a su primo Bruno Madrazo, en 1949, reconocía en el cuadro *Almuerzo en la Alhambra* a varios de los personajes, y entre ellos mencionaba a la mujer de Agrasot: "La foto es mala, pero el cuadro es precioso, es de lo mejor que se ha pintado. Lo hizo en Granada para M. Borie, americano o inglés. La mujer con el abanico creo era la mujer del pintor Agrasot, los otros no sé quiénes son. En la colección Bosch-Catarineau en Barcelona hay un estudio muy bonito para esa figura. El niño con el bracito fuera soy yo con María Luisa [...]"²⁹. A partir de ese momento las hipótesis en la identificación de los personajes ha ido variando a lo largo de los años, y se han ido descartando en fecha reciente, concretamente la que situaba en el cuadro al pintor Martín Rico y su esposa. Pero, a lo largo de los años, se ha mantenido la hipótesis de que el personaje con sombrero podía ser Agrasot, quizá en asociación a la identificación de la mujer del abanico con Emma Zaragoza. Aunque si bien es cierto que la fisonomía del personaje encaja con la apariencia de Agrasot en algunas fotografías como la realizada en villa Martinori (1873), otros consideran que no hay semejanza alguna entre esta imagen y la mostrada en los autorretratos del pintor oriolano de 1879 (Valencia, Museo de Bellas Artes), mientras que Emma recuerda más a la mujer de rojo en el centro de la escena que no a la mujer con el abanico. A esto se le suma que no existe constancia documental, hasta el momento, que permita asegurar la presencia de Joaquín Agrasot en Granada en esas fechas. Hernández Guardiola, de hecho, pensaba que

29 GUTIÉRREZ, 2017, p. 276.

29 GUTIÉRREZ, 2017, p. 276.



Fig. 17 Mariano Fortuny. *Emma Zaragoza con Cecilia de Madrazo*, 1874. ((Fotografía de l'obra desapareguda al Museu Fortuny, Venècia | Fotografía de la obra desaparecida en el Museo Fortuny, Venecia).



Fig. 18 Edoardo Dalbono. *Adelina y Eleonora*, 1873. Museo Capodimonte, Nápoles.

l'artista en aquesta ciutat a la tardor de 1872 no deixava de ser una hipòtesi utilitzada per a justificar la seua presència en l'obra de Fortuny³⁰, i que en la pintura del *Vell nu Agrasot* utilitza el mateix model que el català havia emprat en el seu *Vell nu al sol* (ca. 1871, Museu del Prado), així com l'existència entre la producció d'Agrasot d'algun paisatge granadí. Efectivament, en la producció d'Agrasot destaquen paisatges urbans o arquitectures com l'anomenada *Casa del Chapiz de Granada* (col·l. Pedrera Martínez), un dels habitatges més emblemàtics del barri de l'Albaicín, situada en la costera del Chapiz, a la cantonada amb el camí del Sacromonte. Aquest emblemàtic habitatge estava conformat per dos habitatges, expropiats en 1571 després de l'alçament morisc: la casa de Lorenzo el Chapiz i la casa d'Hernán López el Ferí. Precisament, aquesta última és la que representa Agrasot en el seu quadre, en què es deté en el detall de les galeries de fusta i la tradició mudèjar de les seues decoracions. Aquest estudi arquitectònic realitzat a Granada, li va servir com a model en la seua composició *El xarlatà* o *El prestidigitador* (1873), que coneixem a través de la premsa i que ens situen, per tant, a Agrasot a Granada el 1872. Segons aportacions recents, Joaquín Agrasot s'instal·la, durant la seva estada a Granada, a la residència-taller que Fortuny tenia llogada: la Casa de Buena Vista, situada al Campo de los Mártires, on Agrasot coincideix, a més, amb altres artistes: amb Attilio Simonetti, Tomás Moragas, Manuel Ussel de Guimbarra y Malibrán, Josep Tapiró, Sabino Barnabé, i els cunyats de Marià Fortuny, Raimundo i Ricardo Madrazo³¹.

Al marge de les hipòtesis sobre la presència o no del matrimoni Agrasot en *l'Esmorzar a l'Alhambra*, la veritat és que, atesa l'estreta relació entre tots dos pintors, resulta estrany que, en els dos anys en què Fortuny està a Granada no siguera visitat per Agrasot, igual que la resta dels seus companys ho van fer en aquest període. Lamentablement, no hi ha constància documental de la presència d'Agrasot en aquesta ciutat entre 1870 i 1872, però tot sembla indicar que Agrasot va visitar Granada el 1872 acompanyat per Emma, possiblement després del seu matrimoni i en el context del seu viatge de noces.

Efectivament, la presència dels Agrasot a Granada està testificada per una fotografia familiar en la qual a l'Alhambra apareix representat Agrasot al costat d'una jove Emma, abillada amb vestit clar, acompanyada

la estancia del artista en esa ciudad en otoño de 1872 no dejaba de ser una hipótesis utilizada para justificar su presencia y la de su mujer en la obra de Fortuny³⁰, y que en la pintura del *Viejo desnudo Agrasot* utilice el mismo modelo que el catalán había empleado en su *Viejo desnudo al sol* (ca. 1871, Museo del Prado), así como la existencia entre la producción de Agrasot de algún paisaje granadino. Efectivamente, entre la producción de Agrasot destaca un interior arquitectónico que representa la llamada *Casa del Chapiz de Granada* (col. Pedrera Martínez), una de las viviendas más emblemáticas del barrio del Albaicín, ubicada en la cuesta del Chapiz, en la esquina con el camino del Sacromonte. Esta emblemática vivienda estaba conformada por dos viviendas, expropiadas en 1571 tras el levantamiento morisco: la casa de Lorenzo el Chapiz y la casa de Hernán López el Ferí. Precisamente, esta última es la que representa Agrasot en su lienzo, en el que se detiene en el detalle de las galerías de madera y la tradición mudéjar de sus decoraciones. Este estudio arquitectónico realizado en Granada, le sirvió como modelo en su composición *El charlatán* o *El prestidigitador* (1873), que conocemos a través de la prensa y que nos sitúan, por tanto, a Agrasot en Granada en 1872. Según aportaciones recientes, Joaquín Agrasot se instala, durante su estancia en Granada, en la residencia-taller que Fortuny tenía alquilada: la Casa de Buena Vista, situada en el Campo de los Mártires, donde Agrasot coincide, además, con otros artistas: con Attilio Simonetti, Tomás Moragas, Manuel Ussel de Guimbarra y Malibrán, José Tapiró, Sabino Barnabé, y los cuñados de Mariano Fortuny, Raimundo y Ricardo Madrazo³¹.

Al margen de las hipótesis sobre la presencia o no del matrimonio Agrasot en el *Almuerzo en la Alhambra*, lo cierto es que, dada la estrecha relación entre ambos pintores, resulta extraño que, en los dos años en los que Fortuny está en Granada no fuese visitado por Agrasot, al igual que el resto de sus compañeros lo hicieron en ese periodo. Lamentablemente, aunque no hay constancia documental de la presencia de Agrasot en esa ciudad entre 1870 y 1872, todo parece indicar que Agrasot visitó Granada en 1872 acompañado por Emma, posiblemente tras su matrimonio y en el contexto de su viaje de bodas.

Efectivamente, la presencia de los Agrasot en Granada viene atestiguada por una fotografía familiar en la que en la Alhambra aparece representado Agrasot junto a una jovencísima Emma, vestida con traje claro, acompañada

30 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002, p. 44 i 70.

31 PÁRRAGA, SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 33. En aquest catàleg es recull la nota de la carta de Fortuny al seu pare: "Ya sabrás por Cecilia que esto se ha vuelto una Academia. Aquí en esta casa hay siete pintores".

30 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002, pp. 44 y 70.

31 PÁRRAGA, SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 33. En este catálogo se recoge la nota en la carta de Fortuny a su padre en el que afirma: "Ya sabrás por Cecilia que esto se ha vuelto una Academia. Aquí en esta casa hay siete pintores".

nyats d'altres tres personatges. Si aquesta fotografia correspon a 1872 o 1876 és una cosa que només podem elucubrar. El cas és que resulta estrany que en la imatge no aparega el fill de tots dos, Ricardo, que en 1876 tindria ja un any d'edat. La bellesa d'Emma, recorda els retrats realitzats per Fortuny en 1874 i, potser, les persones que l'acompanyen, especialment l'anciana, siguen familiars pròxims. Siga com siga, la presència d'Agrasot a Granada apareix així testificada, però des d'un punt de vista artístic, potser el més important és el canvi que cap al costumisme popular espanyol va donar la seua obra a partir de la seua estada en aquesta ciutat.

El cas és que, de fer-ho, va tornar a repetir una estada a la ciutat després de la mort de Fortuny. Gràcies a la premsa de l'època, sabem que en 1876, Agrasot va romandre durant uns mesos a Granada, període durant el qual havia pogut realitzar alguns esbossos entre els quals destaca "un mercat de bestiar asnal: en aquest figuren bellíssims tipus del país".³² Per tant, és en aquesta data en què hem de situar la realització dels seus cèlebres quadres que representen tipus andalusos, gitanos i firaires, juntament amb ases, com *Gitano amb ase* (col·l. Martínez Pedrera) i *Hortolà* (Museu de Belles Arts de Múrcia), que en realitat es correspon amb tipus andalusos. La semblança física d'aquest model amb alguns personatges populars granadins com el "Chorromujo", Mariano Fernández Santiago (1826-1906), vincula aquesta obra amb la ciutat de Granada, on va ser un dels personatges més significatius del segle XIX. Després de conèixer Fortuny, per a qui va posar amb vestit gitano goyesco, aquest autoqualificat "rei dels gitanos" freqüentava els voltants de l'Alhambra i cobrava per fer de model per a fotògrafs i pintors. Curiosament, aquesta obra apareix dedicada a "M. Raymond", pel seu "amic" Agrasot. Es tracta sens dubte del conegut marxant i col·leccionista d'obres d'art que tenia el seu negoci "Chez M. Raymond" a París. Aquesta informació suposa un canvi en els processos de comercialització de la seua obra, perquè ja no treballarà per a Goupil, sinó que a través de Raymond presentarà les seues pintures al Saló de París, ciutat on la nova colònia artística estava centrada al voltant de Jiménez Aranda, després de la desaparició de Fortuny.³³

Podem, així, afirmar que el costumisme naturalista de temàtica italiana, après per Agrasot als seus anys romans, va transformar-se en un costumisme nacional

pañados de otros tres personajes. Si esa fotografía corresponde a 1872 o 1876 es algo que solo podemos elucubrar. El caso es que resulta extraño que en la imagen no aparezca el hijo de ambos, Ricardo, que en 1876 tendría ya un año de edad. La belleza de Emma, recuerda a los retratos realizados por Fortuny en 1874 y, quizá, las personas que la acompañan, especialmente la anciana, pueden ser familiares cercanos. Sea como fuere, la presencia de Agrasot en Granada aparece así atestiguada, pero desde un punto de vista artístico, quizá lo más importante es el cambio que hacia el costumbrismo popular español dio su obra a partir de su estancia en esta ciudad.

El caso es que, de hacerlo, volvió a repetir una estancia en la ciudad tras la muerte de Fortuny. Gracias a la prensa de la época, sabemos que en 1876, Agrasot permaneció durante unos meses en Granada, periodo durante el que había podido realizar algunos bocetos entre los que destaca "un mercado de ganado asnal: en él figuran bellísimos tipos del país".³² Por tanto, es en esta fecha en la que debemos ubicar la realización de sus célebres cuadros que representan tipos andalusos, gitanos y feriantes, junto a asnos, como *Gitano con asno* (col. Martínez Pedrera) y *Huertano* (Museo de Bellas Artes de Murcia), que en realidad se corresponde con tipo andaluz. El parecido físico de este modelo con algunos personajes populares granadinos como el "Chorromujo", Mariano Fernández Santiago (1826-1906), vincula esta obra con la ciudad de Granada, donde fue uno de los personajes más significativos del siglo XIX. Tras conocer a Fortuny para quien posó con traje gitano goyesco, este autocalificado "rey de los gitanos", frecuentaba los alrededores de la Alhambra, cobrando por hacer de modelo para fotógrafos y pintores. Curiosamente, esta obra aparece dedicada a "M. Raymond", por su "amigo" Agrasot. Se trata sin duda del conocido marchante y coleccionista de obras de arte que tenía su negocio "Chez M. Raymond" en París. Esta información supone un cambio en los procesos de comercialización de su obra, pues ya no trabajará para Goupil, sino que a través de Raymond presentará sus pinturas al Salon de París, ciudad en la que la nueva colonia artística estaba centrada alrededor de Jiménez Aranda, después de la desaparición de Fortuny.³³

Podemos, así, afirmar que el costumbrismo naturalista de temática italiana, aprendido por Agrasot en sus años romanos, se transformó en un costumbrismo

32 *El Constitucional*: diario liberal: Época Segunda Año XI Número 2542 - 1876 setembre 21, p. 2.

33 PÁRRAGA, SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 48.

32 *El Constitucional*: diario liberal: Época Segunda Año XI Número 2542 - 1876 septiembre 21, p. 2.

33 PÁRRAGA, SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 48.



Fig. 19 Mariano Fortuny. *Playa de Portici*. Meadows Museum de la Southern Methodist University.



Fig. 20 Joaquín Agrasot. *Marina*. Museo Sorolla (01277).



Fig. 21 Fotografia amb Joaquín Agrasot i Emma Zaragoza a l'Alhambra | Fotografía con Joaquín Agrasot y Emma Zaragoza en la Alhambra. Col. familiar.

inspirat en diverses regions, destacant la representació de costums valencianes.

Amb les seues obres de "*Gitanos i paisans de Fira*" triomfarà en les exposicions de Belles arts de París en 1877³⁴, la primera de les seues moltes exhibicions en els salons parisencs. Encara que en aquest període mantindrà la realització d'obres de pintura de gènere associada, com hem vist a mosqueters, o a "falconers de l'Edat mitjana"³⁵, el seu pas per Granada instaura l'acostament al costumisme espanyol i concretament als tipus de la seua terra natal Oriola, però també de València, Benissanó, Lleó, Segòvia o Aragó, llocs en els quals realitzarà breus estades per a la realització de les obres. La seua estada a Oriola en 1878³⁶, li permet traslladar l'assumpte de les fires de bestiar captades a Andalusia a la seua terra natal, com mostra la seua obra *La fira d'Orihuela*, que en 1879 va ser adquirida pel cordovés Anselmo del Valle després de ser l'obra exposada a Londres³⁷. Amb aquesta obra s'inaugura un nou temps en l'obra d'Agrasot, en la qual cohabitaven obres de gènere amb els seus sempiterns costums valencians, obres per les quals, finalment, serà reconegut en l'àmbit artístic i social més pròxim. Des de 1878, Agrasot instal·la el seu habitatge i l'estudi, amb caràcter permanent, al carrer del Pintor Vicente López de València, i des d'allí el seu nou cercle artístic anirà estrenyent-se a la capital del Túria, entre viatges a la terra natal i l'èxit comercial de les seues obres entre París i Londres. Allí és on, al seu taller, passa les hores i, com reflecteixen les fotografies, Emma continuarà estant present en el viatge de vida de l'artista.

nacional inspirado en varias regiones, destacando la representación de costumbres valencianas.

Con sus obras de "*Gitanos y paisanos de Feria*" triunfará en las exposiciones de Bellas Artes de París en 1877³⁴, la primera de sus muchas exhibiciones en los salones parisinos. Aunque en este periodo mantendrá la realización de obras de pintura de género asociada, como hemos visto a mosqueteros, o a "halconeros de la Edad Media"³⁵, su paso por Granada instaura el acercamiento al costumbrismo español y concretamente a los tipos de su tierra natal Orihuela, pero también de Valencia, Benissanó, León, Segovia o Aragón, lugares en los que realizará breves estancias para la realización de las obras. Su estancia en Orihuela en 1878³⁶, le permite trasladar el asunto de las ferias de ganado captadas en Andalucía a su tierra natal, como muestra su obra *La feria de Orihuela*, que en 1879 fue adquirida por el cordobés Anselmo del Valle tras ser la obra expuesta en Londres³⁷. Con esta obra se inaugura un nuevo tiempo en la obra de Agrasot, en el que cohabitan obras de género con sus sempiternas costumbres valencianas, obras por las que, finalmente, será reconocido en el ámbito artístico y social más próximo. Desde 1878, Agrasot se instala su vivienda y estudio, con carácter permanente, en la calle del Pintor Vicente López de Valencia, y desde allí su nuevo círculo artístico se irá estrechando en la capital del Turia, entre viajes a la tierra natal y el éxito comercial de sus obras entre París y Londres. Allí es donde, en su taller, pasa las horas y, como reflejan las fotografías, Emma seguirá estando presente en el viaje de vida del artista.

34 *Revista Histórica Latina*: publicación mensual de ciencias históricas: Any IV Número XXXVII-XXXVIII - 1877 maig 1, p. 60; 42; *La Academia*: revista de cultura hispano portuguesa, latino americana: Tom I - 1877 juny 10, p. 14.

35 *El Segura*: semanario orcelitano: Any 1 Número 11 - 1878 març 16, p.3 i p. 4.

36 *El Segura*: semanario orcelitano: Any 1 Número 22 - 1878 juny 13, p. 6.

37 *El Segura*: semanario orcelitano: Any II Número 51 - 1879 gener 24, p. 7.

34 *Revista Histórica Latina*: publicación mensual de ciencias históricas: Año IV Número XXXVII-XXXVIII - 1877 mayo 1, p. 60; 42; *La Academia*: revista de cultura hispano portuguesa, latino-americana: Tomo I - 1877 junio 10, p. 14.

35 *El Segura*: semanario orcelitano: Año 1 Número 11 - 1878 marzo 16, p.3 y p. 4.

36 *El Segura*: semanario orcelitano: Año 1 Número 22 - 1878 junio 13, p. 6.

37 *El Segura*: semanario orcelitano: Año II Número 51 - 1879 enero 24, p. 7.



Fig. 22 Fotografia Joaquín Agrasot i Emma Zaragoza | Fotografía Joaquín Agrasot y Emma Zaragoza. Col. familiar.

Bibliografía · Bibliografia

BARÓN, Javier, "Los hijos del pintor en el salón japonés", en BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". Fortuny (1838-1871). Catálogo de exposición Museo del Prado, 2017, p. 318.

BORRÁS LLOP, José María, "La representación de la mortalidad infantil. Retratos post mortem y las relaciones familiares", en Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento, Catálogo de la exposición temporal, Museo del Traje, (21 de diciembre 2012-17 de marzo 2013). Madrid, MECD, 2013, p. 33-43.

CASAS GASPAS, Enrique. Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, matrimonio y muerte, Madrid, 1947.

CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco. (ed.), Familia y sociedad en el Mediterráneo occidental: siglos XV-XIX. Universitat de Múrcia, 1987.

DAVILLIER, BARON, Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance, París, 1875.

DÍEZ GARCÍA, José Luis. Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos. Santander, 2007, p. 308-9.

DOÑATE, Mercè. et al., «Platja de Portici», DOÑATE, M. et al. (ed.), Fortuny (1838-1874), Barcelona, 2003, p. 320 (I-IV), cat. núm. 120 bis.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos; MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. Mariano Fortuny Marsal 1838-1874. Tom II Catálogo de óleos y acuarelas. Catálogo de dibujos. 1989.

GUTIÉRREZ, Ana. "Almuerzo en la Alhambra", en BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". Fortuny (1838-1871). Catálogo de exposición Museo del Prado, 2017, p. 276.

GUTIÉRREZ, Ana. "Emma Zaragoza", en BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". Fortuny (1838-1871). Catálogo de exposición Museo del Prado, 2017, p. 321

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. "Entre Italia y España: 1861 – 1875". En Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919): exposició, Museu de Belles Arts Gravina (MUBAG), maig-juny 2002. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 2002, p. 44 y 70.

LASLETT, Peter i WALL, R. Household and family in past time. Cambridge, 1972.

LÓPEZ BARRIS, Rosa María, "Fortuny y la música", Bellas Artes, Año VI, Número 43, maig 1975, p. 8-9.

MARTÍNEZ, Pedro J, "Mirope Savati (La señora de Gaye)", en BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". Fortuny (1838-1871). Catálogo de exposición Museo del Prado, 2017, p. 140.

MENDOZA, Cristina y QUÍLEZ CORELLA, Francesc, "Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística", Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya; vol.: 9., 2008, p. 113-133.

PÁRRAGA, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Carmen (com.), Joaquín Agrasot. Catálogo de la exposición, Orihuela, 2018.

PÉREZ MOREDA, Vicente. Las crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX). Siglo XXI, Madrid, 1980.

SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de. Museo Sorolla, Catálogo de Pintura, 2002. p. 387. Núm. cat. 1080.

VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes. Historia de la familia contemporánea. Principales cambios en los siglos XIX y XX. Instituto de las Ciencias de la Familia, Universidad de Navarra, 2008.

VIVES, M. Rosa. "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", en Fortuny (1838-1874, catálogo de la exposición en Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, p. 280.

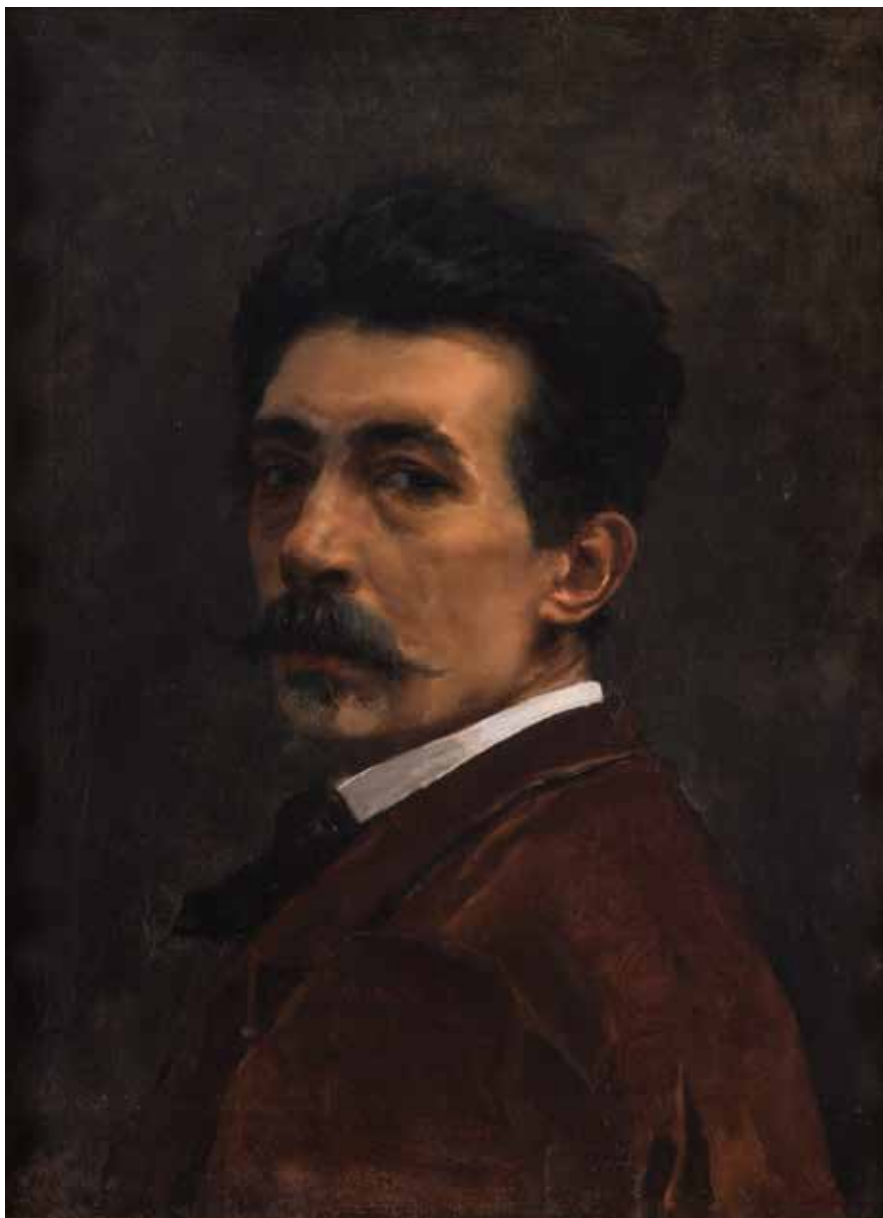
VIVES, M. Rosa. «Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny». Archivo Español de Arte, Madrid, 1993, LXVI, 261, p. 23-33.



Joaquín Agrasot
Emma Zaragozá cosiendo, c. 1874
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 15 x 10,5 cm
Col. Particular



Atribuït / atribuido a **Joaquín Agrasot**
Autoretrat [Autorretrato], ca. 1885
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 66,5 x 50,5 cm
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021



Joaquín Agrasot
Autorretrato, 1879
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 57 x 43,5 cm
Museu de Belles Arts de València



Joaquín Agrasot
Autorretrato, ca. 1910
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 15,5 x 13 cm
Col. Particular



Joaquín Agrasot
Retrato de la señora Agrasot, 1883
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 92 x 67,5 cm
Col. Particular



Joaquín Agrasot

La esposa y el hijo del pintor, 1886

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 105 x 79 cm

Museu de Belles Arts de València



Joaquín Agrasot

Retrato de su hijo Ricardo a los 4 años, ca. 1879

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 24 x 14,5 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot
Retrato de su hijo Ricardo recién nacido, 1875
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 15,4 x 7,3 cm
 Museo Pazo de Tor, Lugo



Joaquín Agrasot
Retrato de su nieta Maia los 55 días, ca. 1917
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 15,5 x 20 cm
 Col. Particular



Joaquín Agrasot

Joven valenciana, ca. 1882–1897

Llapis sobre paper | Lápiz sobre papel · 29,9 x 31,8 cm

Biblioteca Nacional, Madrid



Mariano Fortuny

Señora Agrasot en un diván, 1874

Llapis sobre paper | Lápiz sobre papel · 20,4 x 29,4 cm

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021

Mariano Fortuny

La señora de Joaquín Agrasot, 1874

Llapis sobre paper | Lápiz sobre papel · 61,4 x 59,9 cm

Col. particular

Mariano Fortuny

Señora Agrasot bordando, 1874

Llapis sobre paper | Lápiz sobre papel · 21,9 x 31,8 cm

Biblioteca Nacional, Madrid



José Jiménez Aranda

Estudio de hombre sentado, 1875

Plumilla i tinta sobre paper | Plumilla y tinta sobre papel ·

28,5 x 19,5 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot

Abanico

Plumilla sobre papel | Plumilla sobre papel · 30 x 56
(abierto)

Col. Particular

Medallas conmemorativas de:

- * Exposición Internacional de Filadelfia
- * Exposición de Bellas Artes de Barcelona
- * Exposición Agrícola e Industrial de Alicante

Diámetro: 7,5; 6; 4 cm

Col. particular

La fascinazione delle scuole di rinnovamento pittorico italiane in ambito realista della seconda metà dell'Ottocento nella pittura di Joaquín Agrasot y Juan

Il *milieu* romano al tempo del pittore Joaquín Agrasot y Juan (1837-1919) e la attività artistica a Roma

Nel 1858, ancora prima che gli venisse assegnata, nella sessione del 3 novembre 1863, dalla *Diputación provincial* di Alicante, una borsa di pensionato da usufruire a Roma¹, e prima ancora, pertanto, del suo trasferimento in quella città avvenuto, peraltro nello stesso anno, Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) aveva ottenuto una prima borsa di studio concessagli dalla stessa *Diputación provincial* di Alicante per studiare presso la *Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos* a Valencia, sotto la direzione di don Francisco Martínez Yago di cui diventò l'allievo preferito, ed aveva già realizzato, durante gli anni della sua permanenza a Valencia, altresì, sei lavori, in prevalenza di argomento religioso, tra i quali *Educación de la Virgen* e *Sagrada Familia*, il ritratto del vescovo di Cordova, don Juan Alfonso de Alburquerque, ed anche alcuni paesaggi, inviandoli alla *Exposición Agrícola Industrial y Artística* tenutasi in Alicante nell'ottobre del 1860².

Quando Agrasot giunse a Roma, la città era un crocevia di tendenze pittoriche di vario genere, classiciste, romantiche e nazarene; ed anche la pittura di genere neopompeiano che il mercante d'arte Adolphe Goupil (1808-1893) e il pittore e numismatico romano Vincenzo Capobianchi (1836-1928) sollecitavano a fini commerciali, vi era molto praticata. Allo scopo di far sì che gli artisti si mantenessero estranei alle logiche dei mercati e non cadessero nelle trappole che i mercanti d'arte, con invitanti sollecitazioni economiche, tendevano alla libertà di esprimersi liberamente, in opere rispecchianti la loro vera personalità, il principe Baldassarre Ladislao Odessalchi

1 I pensionati erano espressione della politica di mecenatismo che, in Spagna, il Governo, le *Deputaciones provinciales* e talvolta anche gli *Ayuntamientos*, attuarono durante tutto il secolo XIX, in favore dei giovani e promettenti pittori spagnoli per completare ed ampliare la loro formazione artistica nelle varie discipline, e quindi non solo in pittura, ma anche in scultura ed architettura, consentendo loro di recarsi a Roma ma anche a Parigi ed in altre città di Italia, per completare e perfezionare gli studi iniziati in patria. REYERO, Carlos; FREIXA, Mirella, 1995, parte I, cap. VI, pp. 140-142, 477 note 3, 4, 5.

2 OSSORIO Y BARNARD, Manuel, 1868, Tomo I, pp. 5-6; ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 37.

(1884-1909), uomo politico e intellettuale raffinato, si adoperò a contrastare tale indirizzo³ insieme con il suo amico Nino Costa⁴ (1826-1903), Nella città eterna, inoltre, almeno negli studi e nelle Accademie, ancora si praticava la grande pittura di storia nonostante che il suo declino fosse stato sancito, anche se non ancora totalmente e definitivamente, dal successo ottenuto nell'Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica di Firenze⁵ del 1861, la prima tenutasi dopo l'Unità d'Italia, dall'opera *Gli Iconoclasti*⁶, realizzata da Domenico Morelli (1821-1901) tenendo conto della pittura di Paul Delaroche e del suo allievo Robert Fleury⁷, che fu, pertanto, il vero trionfatore della manifestazione, anche se poi il Gran Premio fu ottenuto da Stefano Ussi (1822-1901) con il quadro di grandi dimensioni, *La cacciata del Duca di Atene*⁸.

Il periodo trascorso a Roma fu per Agrasot un periodo fecondo di risultati perché gli permise, tra l'altro, di entrare in contatto con molti altri pittori spagnoli che lì studiavano come pensionati delle varie *Diputaciones provinciales* o che frequentavano l'antica *Associazione degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, fondata a Roma nel novembre 1829, il *Circolo Artistico Internazionale* e la *Real Academia de España*, fondata nel 1873, pochi anni prima del suo rientro in Spagna. Ebbe occasione, in tal modo, di intrecciare relazioni con altri artisti che praticavano la pittura di genere e il quadretto aneddotico, eseguito con una tecnica molto simile alla miniatura che ricordava quella di Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), tra i quali, Vicente Palmaroli (1834-1896), Bernardo Ferrandiz (1835-1885) e José Jiménez Aranda (1837-1903) ma anche di conoscere i pittori spagnoli più importanti del suo tempo che lì risiedevano o soggiornavano, come, Eusebi Valdeperas (1827-1900), José Casado del Alisal (1830-1886), Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (1831-1901), Lorenzo Vallés (1831-1910), Eduardo Rosales (1836-1873), José Villegas (1844-1891), e il menzionato Palmaroli e, soprattutto, di stabilire una fraterna amicizia, interrotta solo dalla morte, con Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) che era giunto nella città eterna come titolare di una borsa di studio che, per la prima volta in quella città, e all'unanimità, fu concessa a lui, nel 1857, dalla Diputación de Barcelona. Con il pittore catalano, infatti, egli cominciò a lavorare insieme con Tomás Moragas (1837-1906) e con Attilio Simonetti (1843-1925), da molti indicato come erede del maestro di Reus; con il quale, a Roma, fece lunghe chiacchierate seduto al tavolo del Caffè Greco di via dei Condotti e frequentò l'Accademia Chiggi di via Margutta, oppure visitò monumenti e musei godendo dei molteplici aspetti della sua bellezza e della sua particolare luminosità che, una volta tornati in Spagna, entrambi sognavano di riprodurre sulla tela⁹. Indubbiamente fu importante per la sua formazione artistica, come del resto lo fu per quella di Eduardo Zamacois (1842-1874), di Bilbao, di Bernardo Ferrandiz, di Valencia e di Luis Ruy Pérez (1832-1867), di Murcia, considerati seguaci di Fortuny, il soggiorno estivo a Portici nel 1874, trascorso con la famiglia di Fortuny, soprattutto per quel che riguarda la conoscenza dei pittori napoletani che si recavano dal maestro catalano nella splendida località

3 Il principe Odescalchi si attivò, dopo l'Unità d'Italia, in questo senso, in particolar modo, come membro del *Circolo Artistico Internazionale* (o *Associazione Artistica internazionale*). QUERCI, Eugenia, 2013, p. 47.

4 Nino Costa non amava la pittura praticata dai pittori spagnoli a Roma, in quanto ritenuta «insincera». ROSSETTI AGRESTI, Olivia, 1904, p. 196. E biasimava Achille Vertunni (1826-1897), napoletano e pittore della Scuola di Posillipo, trasferitosi a Roma, che era molto sensibile alle logiche del mercato. COSTA, Nino, 1983, p. 162; QUERCI, Eugenia, 2012b, pp. 209-226-.

5 SISI, Carlo, 2008, pp. 47-71.

6 YORICK (COCCOLUTO FERRIGNI, Pietro), 1861, p. 82; BARILLI, Renato, 1988, Tav. p. 169; QUERCI, Eugenia, 2013, pp. 48-49;

7 VILLARI, Pasquale, 1902, pp. 396-397.

8 YORICK (COCCOLUTO FERRIGNI, Pietro), 1861, p. 87; QUERCI, Eugenia, 2013, pp. 49-51.

9 ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 38; QUERCI, Eugenia, 2013, p. 47.

campana per essere da lui documentati e aggiornati sui principali orientamenti artistici europei¹⁰.

A Roma il pittore di Orihuela realizzò nel 1863 una delle sue prime opere di pensionato, *La curación de Tobías* e, un anno dopo, nel 1864, inviò alla *Exposición Nacional de Madrid* un quadro di genere, *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)*¹¹, del 1864, per cui ottenne il terzo premio, insieme con un quadretto intitolato *Una escuela de aldea en los Estados Pontificios*¹², eseguito nello stesso anno 1864. Entrambi furono favorevolmente accolti dalla critica. Nel 1867, ancora alla *Exposición Nacional de Madrid*, inviò tre opere¹³ *Fontana en el palacio de Julio III en Roma*, *Josué deteniendo el sol*, e *Las dos amigas*¹⁴, del 1866. Quest'ultima ottenne una medaglia di argento, fu molto apprezzata alla suddetta esposizione di Madrid¹⁵, e fu anche premiata, nel 1876, alla Esposizione Universale di Filadelfia (nella quale, però, Fortuny risultò il pittore spagnolo più conosciuto)¹⁶.

Alla morte di Fortuny tornò in Spagna, stabilendosi a Valenzia ove venne nominato membro della *Real de Belles Artes de San Carlos de Valencia* e accademico della *Real Academia de Bellas Arte de San Fernando* di Madrid nel 1898. Venne proposto commendatore dal re Alfonso XII nel 1904 e, nello stesso anno, organizzò nel 1904 le Esposizioni valenziane, nel 1909 quelle Regionali e nel 1910 quelle Nazionali, svolgendo in questi anni un'intensa attività artistica¹⁷.

Le annotazioni relative alla biografia e all'attività artistica svolta da Agrasot durante il soggiorno a Roma ed anche a Portici, consentono di ritenere che alcune opere siano il portato diretto delle suggestioni e fascinazioni da lui subite in Italia. In particolare il dipinto, *Una escuela de aldea en los Estados Pontificios*, per il tema trattato e per l'ambientazione, appunto, nel territorio dello Stato Pontificio, riflette i suoi primi contatti

10 PICONE, Mariantonietta, 1991, II, pp. 494-520; QUERCI, Eugenia, 2012a, pp. 131-151.

11 DíEZ, José Luis, 1991, p. 166 n. 38; DíEZ, José Luis, 1997, p. 116; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 2003, p. 92; DíEZ, José Luis, 2014, p. 96; ESPÍ VALDÉS, Adrian, 2014, pp. 14-33; 28; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 2014, pp. 48-61; 57; DíEZ, José Luis, 2015, p. 46.

12 Quest'opera sarà successivamente presentata alla *Exposición de Bellas Artes de Barcelona*. ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 38.

13 DE PANTORBA, Bernardino, 1948, p. 85.

14 DíEZ, José Luis, 1997, p. 118.

15 «La obra de Agrasot, la más moderna de tendencia, es una simpática escena de campo – una muchaca abrazada a una cabr, pintada de modo robusto, dentro de la trayectoria clásica. No olvidemos la fecha de su ejecución; el impresionismo todavía no había aparecido como escuela». DE PANTORBA, Bernardino, 1948, p. 89.

16 ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 38.

17 Partecipò nel 1876 alla *barcelonesa exhibición-concurso* presentando la tela *La tentación* e all'Esposizione universale di Parigi del 1878 il quadro *Antes del la corrida en la plaza de toros de Valencia*. Ed effettuò brevi viaggi in Inghilterra e Francia. Nel 1879 partecipò all'*Exposición de arte* di Alicante, con due opere raffiguranti due "manolas" e con altre due rappresentanti, rispettivamente, una dama e un falconiere, ottenendo un grande successo nella stampa locale. Agrasot aveva mostrato, fin dal periodo della sua formazione artistica, interesse verso il genere di pittura storica, che era, del resto, diffuso in Spagna già dal 1856 quando venne istituita la prima *Exposición nacional* di Madrid, da Isabella II, ma si dedicò alla pittura storica soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, presentando opere alle *Exposiciones nacionales* di Madrid: in quella del 1884, il dipinto *Muerte del Marqués del Duero*, insieme con una tela di dimensioni ridotte dal titolo *El primer nieto*; in quella del 1887, l'opera *Entrada de Carlos I en el monasterio de Yuste*, con il quale ottenne una proposta per una medaglia d'argento; in quella del 1890, l'opera *Historias de taller y Montañesa de León*. Nel 1904 eseguì sei piccoli quadri, intitolati *En el bosque*, *La trilla*, *La vendimia*, *Mis discípulas*, *La carrasca* e *Autoretrato all'Exposición nacional* di Madrid. DE PANTORBA, Bernardino, 1948, pp. 121, 126; OSSORIO Y BARNARD, Manuel, 1868, Tomo I, pp. 5-6; ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, pp. 38-39

con la pittura italiana¹⁸. Alla permanenza a Roma, inoltre, può collegarsi, parimenti, per tematica e ambientazione, la citata opera *Lavandera de la Scarpa* (*Estados Pontificios*), essendo l'allora *Scarpa*, ora Cineto romano¹⁹, un paese in provincia di Roma. Essa raffigura una lavandaia, con al collo una collana di corallo rosso e orecchini pendenti che indossa il costume tipico delle contadine del luogo²⁰ mentre stende al sole la biancheria, con ai piedi le tipiche calzature ciociare, le "cioce", e con l'altrettanto tipico fazzoletto bianco ripiegato sulla testa, a mò di copricapo, e mentre dietro di lei razzolano un gallo e una gallina che si sospetta, non senza ragione, siano da attribuire alla mano di Mariano Fortuny y Marsal²¹.

Successivamente Agrasot realizzò opere di pittura di paesaggio, di genere, religiosa, costumista, di storia e orientalista, prediligendo i soggetti appartenenti al folklore della sua terra e cimentandosi anche col nudo, con i ritratti e con temi di denuncia sociale.

La rivoluzione delle scuole di rinnovamento della pittura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Le Scuole di Resina, di Castiglioncello e di Pergentina

A partire dal 1837 Filippo Palizzi (1818-1899) in piena armonia con i principi del realismo europeo ma anche sulla base degli insegnamenti di Francesco De Sanctis che di quel realismo fu l'autorevole teorico, si pose alla ricerca del "vero di natura" come di un ideale alto da raggiungere per combattere le finzioni e le falsità che inficiavano le forme di arte ufficiali contemporanee e, in particolare, la pittura di paesaggio: in piena sintonia, del resto con una concezione del paesaggio che era già dai primi dell'Ottocento mutata in tutta l'Europa essendo ormai divenuto, quest'ultimo, il soggetto esclusivo o più importante della composizione pittorica, e non più un semplice sfondo della stessa. Tale concezione operò una rivoluzione. Essa, infatti, produsse effetti non soltanto nella pittura di paesaggio ma anche sulla pittura italiana in quanto determinò l'equiparazione, peraltro sancita dalla richiamata Esposizione nazionale di Firenze del 1861, della pittura di paesaggio agli altri generi di pittura, nonché la sostituzione,

18 ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 43.

19 Cineto Romano, paese a 55 km da Roma, fu chiamato fino al 1884 Scarpa, forse per via dell'antica tribù *Scaptia* ed è collocato nella Valle dell'Aniene, alle propaggini dei Monti Sabini. Lo attraversano i torrenti *Ferrata* e *Fosso della Scarpa*. Dall'XI secolo divenne feudo degli Orsini che li possedevano anche un castello; in seguito, a partire dal XVII secolo, divenne proprietà dei Borghese e, infine, degli Oblati di Maria Immacolata che lo detennero fino alla seconda guerra mondiale. Il suo è un paesaggio particolarmente piacevole per la salubrità dell'aria e per le numerose sorgenti e corsi d'acqua.

20 Il costume delle contadinelle romane è stato riprodotto anche in un quadro di Carlo Pittara, l'animatore della cosiddetta «scuola di Rivara» dal titolo *Giochi nella campagna romana* che, negli anni che vanno dal 1870 al 1877 si trovava, anch'egli, a Roma. BERTONE, Virginia, 1988, pp. 330-331; MARINI, Giuseppe Luigi (a cura di), 2016, p. 62. (Carlo Pittara, Giochi nella campagna romana).

21 DíEZ, José Luis, 1991, pp. 166-167.



Fig. 1. Filippo Palizzi, *Contadinella sdraiata sopra una roccia*. Olio su tela, 32 x 42 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).



Fig. 2. Giuseppe Palizzi, *Predica interrotta*. Olio su tela, 104,5 x 160,5 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).



Fig. 3. Filippo Palizzi, *Gruppo di capre al vero* (abbozzo). Olio su tela, 109,5 x 80 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).

nella pittura paesaggistica, o almeno l'uso non preponderante o addirittura esclusivo, della "figura", in favore del paesaggio e degli animali²², contribuendo a determinare la nascita di un' "Arte Nuova", veramente italiana. Entrambi i citati pittori combattevano gli accademismi e miravano alla ricerca della verità in natura, intesa da Filippo Palizzi come l'ineludibile risposta ad un imperativo morale della sua coscienza che assunse, da un certo momento in poi, anche una colorazione politica, mentre, per Morelli, la scelta ugualmente obbligata della ricerca del vero, poteva includere anche l'esercizio della immaginazione perché, a suo parere, l'arte consiste nel rappresentare cose non necessariamente reali ma che, in quanto immaginate dall'artista, diventano, poi per lui, effettivamente reali. E, pertanto, esse risultano immaginate e vere nello stesso tempo. Della Scuola di Posillipo²³ sorta intorno agli anni venti dell'Ottocento che si fondava appunto sulla ricerca del vero *en plein aire* e i cui pittori realizzavano quadretti, acquerelli e vedute riproducenti scorci caratteristici di Napoli che gli artisti vendevano poi maggiormente agli inglesi, Filippo Palizzi e Giacinto Gigante (1806-1876), grande interprete del moderno paesaggio napoletano, e Anton Sminck Van Pitloo (1791-1837) fu tra i suoi protagonisti più significativi. Dal punto di vista cromatico, molto puntuale è la differenza fatta da Mariantonietta Picone, vale a dire che la pittura di Giuseppe Palizzi (1812-1888) e Filippo Palizzi sarebbe caratterizzata dai «verdi intensi e da tonalità robuste», in contrapposizione al "chiarismo" di Gigante o di Van Pitloo e ai toni rossicci della pittura più convenzionale di Gabriele Smargiassi (1798-1882) e degli altri esponenti della scuola di Posillipo. La vera novità, rispetto ai pittori della Scuola di Posillipo, introdotta da Filippo Palizzi che ne farà quasi un antesignano dei Macchiaioli, è nel modo di utilizzare i toni dei colori. Egli, infatti, usa la contrapposizione, anziché la gradazione dei toni del chiaro e dello scuro nei colori stessi, per ottenere il rilievo degli oggetti e dei corpi²⁴, e limita, così, l'utilizzo del disegno nella definizione delle forme²⁵. Alla pittura del maestro abruzzese faceva, però, difetto la visione di insieme, l'opera di sintesi dopo l'analisi che lo faceva indulgere ad una eccessiva descrizione di particolari troppo minuziosamente riportati. I pittori della Scuola di

22 PIPPONZI, Simona, 2008, pp. 83-115.

23 Si veda: MARTORELLI, Luisa, 1991, II, pp. 494-520; MARTORELLI, Luisa (a cura di), 2000; MARTORELLI, Luisa, 2002; RUOTOLO, Renato, 2002; MARTORELLI, Luisa, 2005; CAPUTO, Rosario, 2010; CIOTTA, Anna, 2019a, cap. 1, pp. 49-52 note 23-27, e, *Apparati 2*: p. 272 (Altamura, Francesco Saverio), pp. 275 (Carelli, Gonzalvo e Carelli, Raffaele), pp. 276-277 (Celentano, Bernardo), pp. 283-284 (Gigante, Giacinto), p. 293 (Pitloo, Anton Sminck Van), p. 298 (Smargiassi, Gabriele), pp. 298-299 (Vertunni, Achille), p. 299 (Vianelli Achille).

24 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 1991, II, p. 499.

25 A Filippo Palizzi si attribuisce, infatti, l'origine della macchia napoletana che secondo la definizione di Vittorio Imbriani era, piuttosto che una contrapposizione, un «accordo di toni, cioè di ombra e di luce, atto a suscitare nell'animo un qualsivoglia sentimento esaltando la fantasia fino alla produttività»: DORIA, Gino (a cura di), 1937, p. 45. Per ulteriori approfondimenti sul tema della macchia nell'ambito della pittura di Filippo Palizzi, si veda: PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002b, pp. 13-22; PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002c, pp. 39-58; PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2014, pp. 442-448.

Resina²⁶, individuando in tale caratteristica, il punto debole anche della stessa Scuola di Posillipo, ne combatterono le manifestazioni più evidenti, ritraendo il paesaggio e la realtà nella complessa varietà di tutti i loro aspetti, compresi quelli luministici. Gli artisti della Scuola suddetta, infatti, ripresero il concetto palizziano di una natura osservata direttamente e riprodotta attraverso il filtro delle emozioni ma svilupparono maggiormente l'aspetto luministico della visione pittorica, già, peraltro, studiato da Filippo Palizzi così come da tutta la Scuola di Posillipo e, esaltandolo fino al punto di ottenere, come fece Giuseppe De Nittis (1846-1884), immagini straordinariamente nitide e fresche, immerse in un'atmosfera in cui il tempo sembra sospeso, o, come si osserva in alcune opere di Gonsalvo Carelli (1818-1900), fino a rendere con grande chiarezza gli effetti prodotti dal sole al tramonto sulla natura, che, per il magico effetto di quella luce calda e soffusa, acquista una trasparenza quasi di pergamena. Essa si formò, contemporaneamente in Piemonte, alla cosiddetta «scuola di Rivara»²⁷ il cui

- 26 La Scuola di Resina (o Repubblica di Portici) era una scuola di paesaggio, sorta intorno al 1863, i cui esponenti, si muovevano nello stesso solco della Scuola di Posillipo, in conformità alle concezioni della Scuola di Barbizon, e in condivisione con le idee ispiratrici di altre scuole di paesaggio nate nel medesimo periodo in Italia (la cosiddetta «scuola di Rivara» in Piemonte; la Scuola di Piagentina, o Pergentina; la Scuola di Castiglione della Pescaia e la Scuola di Staggia, in Toscana) intendeva rinnovare la pittura di paesaggio, ritraendo la natura en plein air, e rappresentare il paesaggio attraverso gli accordi di luce e di ombra, evocandone, al tempo stesso, la dimensione lirica ed emotiva mediante i sentimenti da essa suscitati. Fu attiva nei quattro anni successivi alla sua creazione e si esaurì sostanzialmente, con il trasferimento di De Nittis a Parigi avvenuto, per l'appunto, nel 1867. Si veda: GIROSI, Franco, 1931; RICCI, Paolo, 1981, pp. 49-53; CAUSA, Raffaello, 1984, pp. 15-131: 57-66; FARESE SPERKEN, Christine, 1997, pp. 145-172, FARESE SPERKEN, Christine, 2002, pp. 59-70; CAPUTO, Rosario, 2013; CAPUTO, Rosario, 2017, pp. 46-99; CIOTTA, Anna, 2019a, cap. 1, p. 61 nota n. 103 e *Apparati* 2, pp. 276 (Cecioni, Adriano), p. 278 (Dalbono Eduardo), pp. 279-280 (De Gregorio, Marco), pp. 280-281 (De Nittis, Giuseppe), pp. 296 (Rossano, Federico).
- 27 La cosiddetta «scuola di Rivara» iniziò ad essere attiva dopo il 1860, anno in cui Carlo Pittara, suo animatore e figura baricentrica, cominciò ad andare a Rivara, piccolo paese nel Canavese, vicino Torino, e durò vent'anni circa dei quali, quelli compresi tra il 1866 e il 1876, furono i più produttivi. Non si può considerare una vera e propria scuola poiché i suoi pittori non avevano un comune programma artistico da attuare o comuni finalità e tecniche pittoriche da perseguire. Essi erano un gruppo di artisti variegato, formato, oltre che da pittori, anche da architetti, archeologi, decoratori, e perfino musicisti e miniaturisti ed erano italiani e stranieri: Alfredo de Andrade era portoghese, Serafin De Avendaño era spagnolo. Molti di loro si recarono a Parigi ed ebbero relazioni con alcuni maestri francesi (Jean-Baptiste-Camille Corot, Charles-François Daubigny, Charles-Émile Jaques-Louis). Combatterono gli accademismi e le sue rigide regole, abolendo la precisione delle linee di contorno e i colori scuri. Furono veristi ma interpretarono la loro ricerca del reale in natura ciascuno in maniera diversa, in quanto pur ritraendo tutti, generalmente, lo stesso paesaggio e il medesimo contesto ambientale di Rivara, le loro opere erano diverse l'una dall'altra perché riflettevano il loro differente modo di vedere e percepire il paesaggio, e di utilizzare le diverse tecniche pittoriche. I suoi principali protagonisti furono, oltre a Carlo Pittara, Ernesto Bertea (1836-1904), Vittorio Avondo (1836-1910), Federico Pastoris di Casalrosso (1837-1888), Serafin De Avendaño (1838-1915), Alfredo de Andrade (1839-1915), Ernesto Rayper (1840-1873), Alberto Issel (1848-1926) e Casimiro Teja (1830-1997). Alcuni suoi artisti, come de Andrade, De Avendaño, Rayper e, in un periodo successivo, anche Issel appartennero anche alla scuola grigia di Carcare. Essi si riunivano in questa località, sulle colline di Albano a Genova e nel lungomare di San Nazario e di Nervi e, nel periodo invernale, nel Palazzo Doria a Fassolo (Genova), collaborando attivamente con il genovese Tammar Luxoro (1825-1899), suo fondatore e figura centrale e con i suoi allievi. Si veda: BERNARDI, Marziano, 1934, pp. 548-568; BERNARDI, Marziano (a cura di), 1942; DRAGONE, Angelo; DRAGONE CONTI, Jolanda, 1947, pp. 127-146; POLA FALLETTI VILLAFALLETTO, Giuseppe Cesare, 1950; MALLÉ, Luigi, 1976, pp. 67-67; PALUDETTO, Franz, (a cura di), 1991; DRAGONE, Piergiorgio, 2000, pp. 59-61; CIOTTA, Anna, 2015a, pp. 419-430; CIOTTA, Anna, 2015b, pp. 1150-1158; BERTONE, Virginia, 2018, pp. 155-168; CIOTTA, Anna, 2019a, cap. 1, pp. 58-59 nota n. 75, e *Apparati* 2, pp. 272-273 (Avondo, Vittorio), pp. 293-294 (Pittara, Carlo), pp. 294-295 (Rayper, Ernesto); CIOTTA, Anna, 2019b, pp. 107-144; CIOTTA, Anna, 2020a, pp. 363-394.

animatore fu Carlo Pittara (1835-1891) ma a cui parteciparono artisti di varia provenienza tra cui il portoghese Alfredo de Andrade (1839-1915) e lo spagnolo Serafín De Avendaño (1838-1916), e, in Toscana, alla Scuola di Pergentina e alla Scuola di Castiglioncello, che, insieme con altri sommi artisti tra i quali i già menzionati Palizzi, Giacinto Gigante, Domenico Morelli, Nino Costa e Giovanni Carnovali, detto il Piccio (1804-1873), che erano originari delle varie regioni di Italia, concorsero nella seconda metà del secolo XIX, a rinnovare non soltanto la pittura di paesaggio ma tutta la pittura italiana. In particolare, tra dette scuole, la Scuola di Resina si costituì proprio in quell'anno in cui Agrasot venne a Roma ed il suo grande amico Fortuny si recò a Napoli per incontrare Domenico Morelli e Filippo Palizzi. Egli, pertanto, potrebbe essere venuto a conoscenza delle opere dei due pittori, nonché di quelle degli artisti della scuola suddetta, proprio per il suo tramite. Echi della loro pittura si possono, infatti, come si dirà in seguito, rintracciare in alcuni quadri del pittore di Orihuela, i quali denotano che, verosimilmente, una parte della sua pittura non fu indenne dal fascino dei pittori della Scuola di Resina, con alcune incursioni, per quanto riguarda la tecnica cromatica, nelle macchia napoletana, rivelando altresì che, probabilmente, la conoscenza delle loro rivoluzionarie istanze riformatrici contribuì a forgiare in lui quella concezione del realismo che fu essenziale per la sua opera di rinnovamento della pittura valenziana del suo tempo.

Alla nascita e allo sviluppo della Scuola di Resina, la cui attività iniziò nel 1863, nel momento in cui Marco De Gregorio (1829-1876), la sua figura centripeta, stabilì la propria casa-studio nella Reggia di Portici, Adriano Cecioni (1836-1886) fornì un contributo essenziale come teorico e organizzatore del gruppo di pittori che ne fecero parte. Egli giunse a Napoli, infatti, nello stesso anno, spinto dalla grande stima provata verso i pittori napoletani, come vincitore di un pensionato, determinando, con la sua personalità carismatica di critico e letterato, «l'orientamento decisamente Macchiaiolo degli artisti di Resina»²⁸. Tramite lui, infatti, questi ultimi vennero a conoscenza delle idee innovatrici che si dibattevano ai tavoli del Caffè Michelangelo, a Firenze, dove iniziò, a seguito dei moti rivoluzionari del 1848, la prima fase della macchia, stabilendo anche, con i Macchiaioli, rapporti di collaborazione.

La Scuola di Resina sorse, quindi, attorno alla figura di Marco De Gregorio, «radicale in arte e in politica»²⁹ e ammiratore di Michail Bakunin. A lui si unirono, Federico Rossano (1835-1912) e Giuseppe De Nittis (1846-1884) e, in seguito, anche Eduardo Dalbono (1841-1915), Enrico Gaeta (1840-1887), Giuseppe Cosenza (1846-1884) e il pittore e letterato Francesco Netti (1832-1894). E, tra i suoi seguaci si annoverano anche Francesco Lojacono (1838-1915) e Antonino Leto (1844-1913). Essa, insieme con la Scuola di Posillipo, persegui lo sfaldamento definitivo dei canoni accademici, e si oppose allo storicismo romantico, rappresentato in Italia principalmente da Morelli e da Carnovali, che i suoi pittori, infatti, combatterono ma che soltanto i Macchiaioli riuscirono veramente a sradicare dalle fondamenta. A tale duplice fine, essi bandirono dalla loro pittura, rigorosamente dal vero, i soggetti storici e in generale ogni riferimento di tipo culturale, abbandonando la pittura di genere e prediligendo la rappresentazione di tutti gli aspetti della natura, della vita e del mondo, e, non solamente di quello della bellezza. Ritenevano, infatti, che il bello potesse trovarsi anche nei paesaggi, nelle vedute di città e nei momenti di vita quotidiana e domestica solo apparentemente meno interessanti. Nel 1867, alla morte di De Gregorio o, secondo altri, nel 1870, alla partenza definitiva di De Nittis per Parigi, l'esperienza della scuola poteva dirsi definitivamente conclusa. In ogni caso il polso dello stato della pittura napoletana lo fornì l'Esposizione nazionale d'arte, tenutasi a Napoli nel 1877, che palesò come ormai il realismo avesse fatto, in

28 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 1991, p. 506.

29 Francesco Netti lo definì in tal modo ed infatti note a tutti erano le sue idee radicali. NETTI, Francesco, 1980, p. 125.

Italia, il suo tempo. I protagonisti della manifestazione furono, infatti, Francesco Paolo Michetti (1851-1929) che presentò *Processione del Corpus Domini* e Giacomo Ernesto Edoardo Di Chirico (1844-1883) che espose *Matrimonio in Basilicata*³⁰. Entrambe le opere trattavano, infatti, in modi differenti, temi appartenenti al folklore delle regioni di loro provenienza. Anche in Piemonte, del resto, il decennio compreso tra il 1866 e il 1876 fu il più fruttuoso per i pittori della cosiddetta «scuola di Rivara» che cercavano, nella natura osservata *en plein air*, il motivo che li aveva più colpiti, e miravano a rappresentarlo dal vero con sincerità e fedeltà

A Firenze, già prima del 1861, dove «tutto era italiano, proprio italiano»³¹, come scrisse Morelli alla moglie appena vi giunse nel 1856, la formazione del nuovo stile pittorico denominato macchiaiolo era, nelle sue linee fondamentali, già stata definita. Già dopo i moti del 1848, infatti, e, precisamente, dopo l'inaugurazione del Padiglione del Realismo nel 1855, un gruppo di artisti coeso e teso a riformare l'arte, come i toscani ma anche provenienti da altre regioni, per l'aria più liberale che si respirava nel Gran Ducato di Toscana, si riuniva ai tavoli del Caffè Michelangelo nella via Larga a Firenze, per discutere tra loro e scambiarsi conoscenze ed esperienze in campo artistico. I pittori di tale gruppo che operò in Toscana la stessa rivoluzione dai Palizzi attuata a Napoli, furono denominati Macchiaioli. In quegli anni, infatti, Firenze rappresentava il polo culturale più vivace e quindi costituiva l'*humus* ideale per la nascita di un nuovo stile in pittura. Al pari dei pittori napoletani, infatti, i Macchiaioli si prefiggevano la ricerca del vero nella natura e nella realtà che aveva, per primo, informato la pittura dei maestri abruzzesi. Tale ricerca, però, fu da loro intesa, diversamente da Filippo Palizzi in particolare, non più, quindi, come il portato di una scelta morale ma come una manifestazione della passione rivoluzionaria e dell'ansia di libertà che le lotte per l'unità politica d'Italia, cui molti di loro avevano direttamente partecipato, avevano corroborato e che essi intendevano ulteriormente sviluppare, mediante la creazione, nell'Italia postunitaria, di un mondo nuovo e migliore ispirato ai valori risorgimentali: così da rendere completa e totale, anche dal punto di vista artistico, l'unificazione dell'Italia che, per il momento, appariva loro, infatti, come, solamente, politica. E così, presero a restituire, nelle loro opere, l'amore per la natura osservata nelle sue manifestazioni e nei suoi elementi più semplici e meno conosciuti, a raffigurare gli animali e a nutrire interesse per l'uomo visto nella sua quotidianità semplice e banale: in ciò sostenuti dalla letteratura e dai filosofi del tempo, da Victor Hugo (1802-1885) a Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)³². Essi dipingevano all'aria aperta sin dagli anni 1853-1855, anche se, di fatto, al naturalismo si dedicarono solo dopo che, qualche anno più tardi, si misero a rappresentare esclusivamente la natura stabilendo con il paesaggio un legame sempre più stretto e prediligendo, alcuni, i paesaggi inondati di sole di Castiglioncello, splendida località marina sulla costa tirrenica, ed altri, le

30 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 1991, II, p. 511

31 DE GRADA, Raffaele, 1967, p. 11.

32 Si uniformarono, infatti, al loro desiderio di comunicazione, aggregazione scambio di conoscenze e reciproca solidarietà attenendosi, particolarmente, alle teorie espresse da quest'ultimo nel suo *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, in cui sosteneva, appunto, che l'artista deve essere in comunione non solo con gli altri artisti ma anche con i suoi contemporanei. DINI, Francesca, 2007b, p. 30.

scene della vita serena di Pergentina (o Piagentina), piacevole sito a sud di Firenze³³. La macchia fu il simbolo della loro lotta e il colore fu la loro arma. La forma, essi sostenevano, non esiste in natura. Ogni elemento, infatti, viene percepito dagli occhi come privo contorni, e attraverso macchie cromatiche. Essi volevano, infatti, rappresentare la realtà, solamente attraverso i colori e i toni e, cioè, attraverso la macchia, e, pertanto, nella loro pittura, è il colore a definire forma e struttura dei singoli elementi, a delinearne la composizione spaziale e a sistemare nello spazio l'assetto compositivo generale: abolendo il disegno preparatorio e il chiaroscuro. Giovanni Fattori fu tra le personalità più rilevanti del gruppo e con la sua morte, nel 1907, si fa da alcuni coincidere la fine del movimento del quale, tuttavia, fecero anche parte, Telemaco Signorini (1835-1901), figura centripeta del gruppo stesso, Silvestro Lega (1826-1895), Giuseppe Abbati (1836-1868), Vincenzo Cabianca (1827-1902), Cristiano Banti (1824-1904), Vito D'Ancona (1825-1884), Odoardo Borrani (1833-1905), Serafino De Tivoli (1825-1892), e Raffaello Sernesi (1838-1866). Tramite Morelli che non solo frequentava assiduamente il Caffè Michelangelo ma al cui apporto si fa risalire l'origine romantica del movimento e, verosimilmente, indirettamente tramite Fortuny che era suo amico e fervente ammiratore, anche Agrasot che, peraltro, si trovava a Roma negli anni in cui il movimento raggiunse la sua piena maturità, poté, probabilmente, conoscerne le idee ispiratrici e ammirare le opere di alcuni Macchiaioli, traendone qualche ispirazione o, almeno per quanto riguarda i soggetti e le ambientazioni, derivandone qualche spunto per la sua pittura. Tanto più che, come molti altri pittori spagnoli, tra cui lo stesso Fortuny, egli frequentava l'Accademia Chiggi ed era divenuto membro del circolo artistico del Caffè Greco di via Condotti, e, pertanto, aveva occasione di conoscere i pittori che, come detto, numerosi, in quegli anni si recavano a Roma dalla Spagna.

33 La necessità da loro fortemente sentita di fare un'esperienza pittorica di gruppo nel contatto diretto con la natura li spinse ad individuare in queste due località il luogo ideale per la creazione di due centri di aggregazione che presero il nome di Scuola di Pergentina (o Piagentina) di cui facevano parte Silvestro Lega, figura carismatica del gruppo, Telemaco Signorini, Edoardo Borrani, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi e di Scuola di Castiglioncello, cui facevano capo Giovanni Fattori, Eduardo Borrani, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, gravitanti intorno alla figura carismatica e unificatrice del critico Diego Martelli. Il gruppo di Pergentina, si era stabilito nell'omonima località vicino Firenze dove si trovava anche Lega ospite della famiglia Batelli, a partire dal 1862. Il gruppo dei pittori di Castiglioncello, soggiornava presso la villa di Martelli nell'omonima località della costa toscana, dove sin dal 1862 arrivavano Signorini, Abbati e Borrani cui si aggiunse nel 1867 Fattori. Esse si differenziavano per il diverso rapporto che i loro pittori intrattenevano con la natura da cui scaturiva una differente qualità del paesaggio rappresentato. I pittori della Scuola di Castiglioncello ritenevano, infatti, essenziale il rapporto con la natura che pertanto costituiva un elemento fondamentale per la loro poetica, mentre quelli di Pergentina dissentivano da tale concezione e così la loro pittura assunse un carattere non esclusivamente paesaggistico. Si veda: BACCI, Baccio Maria, 1969; MARABOTTINI, Alessandro, 1984; DURBÉ, Dario et al., 1988; Piero; DINI, Francesca (a cura di), 1990; DINI, Francesca; SISI, Carlo (a cura di), 2001; DINI, Francesca, 2008, pp. 318-325; CIOTTA, Anna, 2019, p. 71 note 162-167 e Apparati 2, pp. 271 (Abbati, Giuseppe), p. 273 (Banti, Cristiano), p. 273-274 (Borrani, Edoardo), p. 274 (Cabianca, Vincenzo), pp. 278.-279 (D'Ancona, Vito), p. 281 (De Tivoli, Serafino), p. 282 (Fattori, Giovanni), p. 284 (Lega, Silvestro), p. 297 (Sernesi, Raffaello), pp. 297-298 (Signorini, Telemaco).

L'influenza dei fratelli Palizzi sulla pittura di Agrasot

Agrasot fu, tra i pittori suoi contemporanei, una figura centrale, nell'ambito del movimento realista che condusse al rinnovamento della pittura valenziana. Egli amò visceralmente il suo paese, i costumi del suo popolo, il paesaggio di Orihuela, il porto e la spiaggia di Alicante, le stradine di Granada, i piccoli casolari di campagna; e da ogni piega del velluto delle vesti delle sue dame, da ogni ricamo degli scialli valenziani acconciati sulle loro spalle, da ogni ritratto di personaggi storico importante spagnolo, traspare l'amore per la sua terra e l'orgoglio per la storia della sua patria. Durante gli anni che Agrasot trascorse a Roma, crocevia, in quel tempo, di tutte le più moderne tendenze culturali e artistiche e punto di incontro e confronto tra i loro maggiori esponenti, nel contatto con i pittori che vi risiedevano, e nella frequentazione, altresì, dei pittori napoletani che conobbe certamente nell'estate trascorsa a Portici, nel 1874 ospite dell'amico Fortuny, e che venivano, numerosi, a fargli visita per essere messi a conoscenza delle ultime novità artistiche in campo internazionale, il suo realismo si connotò di sfumature tipicamente italiane avvicinandosi, in particolar modo, al naturalismo palizziano. A Roma, molte erano le occasioni per i pittori napoletani di conoscere il pittore spagnolo, ed è verosimile, pertanto, che Agrasot, direttamente o indirettamente tramite l'amico catalano, sia venuto a conoscenza delle loro opere, ricavandone insegnamenti e spunti, rivelatisi fecondi di risultati per la sua produzione artistica futura. Del resto, Fortuny nel 1863, e quindi nello stesso anno in cui Agrasot si trasferì a Roma, si era recato a Napoli, accompagnato da Attilio Simonetti, per conoscere Morelli e Filippo Palizzi, i due capisaldi insieme con Gigante, della grandiosa stagione di rinnovamento vissuta nell'Ottocento dalla pittura di paesaggio napoletana. È, pertanto, possibile, secondo quanto è emerso dall'analisi comparativa effettuata tra le opere di Agrasot e quelle di alcuni pittori delle suddette scuole napoletane, che egli abbia potuto, direttamente o tramite Fortuny, conoscere le istanze rivoluzionarie della Scuola di Posillipo di cui Filippo Palizzi, con Anton Sminck Van Pitloo e Giacinto Gigante³⁴, fu, come detto, tra i maggiori protagonisti.

Nella produzione di Agrasot si può, pertanto, chiaramente distinguere un prima e un dopo l'esperienza romana³⁵ rispetto ai quali la conoscenza dei pittori napoletani, ed in particolare di Filippo Palizzi, operò, probabilmente, come spartiacque. Le sue prime opere, trattano, tutte, come detto, infatti, prevalentemente, temi religiosi; mentre *La curación de Tobías*, eseguita dal pittore come prima opera di pensionato, evidenzia, come del resto molta parte della sua produzione, la medesima tecnica utilizzata da Fortuny.

Le opere *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)*, *Una escuela de aldea en los*

34 Gigante, fu il maggiore rappresentante della Scuola di Posillipo. Le sue concezioni sul paesaggio furono, nell'ambito della Scuola suddetta, le più originali, nella storia della pittura paesaggistica napoletana e da questa si estesero in tutta l'Italia, dando origine a quello che fu considerato il movimento dell'arte moderna. A parere di Morelli essa si può considerare una «novella scuola di Barbizon», in quanto basata anch'essa sulla ricerca della verità e considerato il genere delle opere che realizzavano i suoi artisti. LUBRANO CELENTANO, Pasquale, 1912, pp. 49, 50.

35 Tale esperienza si compì, con l'interruzione di un periodo trascorso a Granada, tra gli anni compresi tra il 1863 e il 1875, mediante una duplice permanenza a Roma. Terminato il pensionato nella capitale, infatti, viaggiò in Spagna recandosi a Granada e ritornandovi una seconda volta, rientrando definitivamente in patria nel 1875, dopo la morte di Fortuny, e morendo, poi, a Valencia, nel 1919. SEQUEROS LÓPEZ, Antonio, 1972; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 2003.



Fig. 4. Giuseppe De Nittis, *Appuntamento nel bosco di Portici*. Olio su tavola, 12 x 27 cms, 1864, Istituto Matteucci, Viareggio (© Istituto Matteucci, Viareggio).



Fig. 5. Francesco Lojacono, *Strada a Taormina*. Olio su tela, 49 x 63,5 cms, 1875-1880 circa, Villa Zito, Palermo (Sicily Art and Culture, società strumentale della Fondazione Sicilia, ph D'Aguanno/Civita Sicilia).



Fig. 6. Francesco Lojacono, *Orto botanico* (In giardino). Olio su tela, 50 x 81 cms, 1890-1900 circa, Villa Zito, Palermo (Sicily Art and Culture, società strumentale della Fondazione Sicilia, ph D'Aguanno/Civita Sicilia).

Estatos Pontificios segnano, pertanto, l'inizio di un mutamento nella sua pittura avvenuto, probabilmente, in seguito alla conoscenza delle opere di Filippo Palizzi a cui si rivolgevano, infatti, per il suo prestigio di strenuo ed integro rinnovatore dell'arte italiana, assolutamente alieno da compromessi di sorta, tanti giovani artisti, prevalentemente, ma non solamente, napoletani. Il quadro *Las dos Amigas*, del 1866, fu inviato, come detto, nel 1867, alla *Exposición Nacional* premiato con una medaglia d'argento, con la motivazione che si trattava di un'opera «la más moderna de tendencia [] pintada de modo robusto, dentro de la trayectoria clásica»³⁶. Riguardo a tale opera, tuttavia, il raffronto con quella di Filippo Palizzi, *Eccolo!*³⁷, del 1872, ha mostrato alcune evidenze e reso opportune alcune ulteriori osservazioni. Entrambe sono fondate sulla stessa concezione del paesaggio, sulla raffigurazione della natura ispirata al culto della verità, e nella quale gli animali sono elevati alla dignità umana mentre le figure sono soltanto uno degli elementi del paesaggio, in una situazione, quindi, di assoluta parità con tutti gli altri, denotando anche comuni assonanze cromatiche molto evidenti. Sono entrambe la narrazione di una commovente amicizia tra una pastorella e un animale, una capretta, che sembra parlarle e proteggerla rimanendo dietro di lei, ai suoi piedi in un atteggiamento di tenerezza quasi umana, nel dipinto di Agrasot, e un cane che sembra partecipare ai suoi stessi sentimenti condividendo l'ansia dell'attesa e il piacere dell'incontro che si annuncia prossimo, in quello di Palizzi. Essi, tuttavia, presentano molto più di un'affinità semplicemente tematica: vi è in entrambi la descrizione di un rapporto alla pari, quasi intimo, tra esseri che secondo la teoria di De Sanctis³⁸ e dello stesso Filippo Palizzi, seguace delle sue teorie, sono destinati a condividere storia e destino. I due dipinti sembrano scrivere una nuova pagina della pittura paesaggistica in cui si assiste ad una ritrovata armonia tra la rappresentazione di una dolce natura arcadica, il verismo sociale e l'idea di un paesaggio totalmente umanizzato, che parla, cioè, un linguaggio liricamente espresso attraverso i suoi protagonisti principali: la contadinella, gli animali e la natura. Le opere sottendono, in realtà, la medesima concezione rivoluzionaria della pittura paesaggistica che apparteneva agli artisti italiani del periodo postrisorgimentale, e in particolare all'intellettuale e critico Francesco Netti (1832-1894)³⁹ amico di Filippo Palizzi e di Morelli, e che si basava sulla scoperta, di due verità fondamentali: la rappresentazione fedele e veritiera del paesaggio osservato direttamente all'aria aperta, intesa, naturalmente, come ricerca della verità in pittura ma perseguita ed attuata nell'ambito di una ricerca di verità più vasta e profonda concernente tutti gli aspetti della vita anche i più umili, e la manifestazione del sentimento della natura espresso mediante la raffigurazione dalla campagna. La tela sopraindicata di Agrasot è, pertanto, un'opera essenziale per individuare i possibili apporti della pittura e della cultura napoletane ottocentesche alla sua produzione perché dimostra che, sulla formazione della sua poetica, la concezione del paesaggio di Filippo Palizzi e la visione della pittura di paesaggio prospettata da Netti, e palese anche in altre sue opere come *Agricultor*, *Paisaje con tapia*, del 1900 circa, e *A la orilla del mar*, hanno esercitato su di lui, se non un'influenza determinante, almeno una forte, anche se non definitiva,

36 DE PANTORBA, Bernardino, 1948, p. 89.

37 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002a, n. 41.

38 De Sanctis sosteneva che: «il fine della vita umana si cerca nel fine della vita animale». MUROLO, Luigi, 2000, p. 38.

39 Francesco Netti, pittore, critico d'arte e fotografo fu un personaggio importante nel mondo della cultura artistica meridionale della fine dell'Ottocento. Descrisse nei suoi quadri la vita dei campi e dei contadini ed i paesaggi della sua terra. Sosteneva che il culto della verità determina un mutamento nei pensieri artistici e fa sembrare una novità quello che non è altro che la copia delle cose che normalmente ci circondano. Queste considerazioni l'autore le espone in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1867. PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2000b, p. 16.

seduzione. Un altro elemento che si ritiene abbia probabilmente prodotto una certa suggestione su di lui è il luminismo palizziano. Lo attestano, in modo particolare due sue opere: la tela *Las dos Amigas*, del 1866, e l'acquerello *Napolitana*.

Il segno caratteristico della pittura di paesaggio sia a Roma che a Napoli, rispetto ad esempio a quella dai toni più scuri di Barbizon, è la luce. Essa, infatti, non illumina più genericamente il paesaggio ma evidenzia, in modo particolare, i volti delle figure e i vari elementi del paesaggio stesso. In *Las dos amigas*, opera questa anche sotto questo aspetto fondamentale, infatti, la luce inquadra particolarmente la capretta, anzi una sola parte del suo vello, la fronte, la guancia sinistra, una parte della manica destra della camicia e la mano sinistra della stessa pastorella adagiata su uno sperone di roccia; inoltre una sottile ombra sul prato, nella parte inferiore dell'impaginato pittorico, si contrappone ad una zona più ampia del terreno investita dal sole. Nell'acquerello *Napolitana*, parimenti, uno sprazzo di luce illumina particolarmente il volto di una donna, dall'innaturale candore, quasi fosse cosperso di una cipria bianca, che, camminando, lavora ai ferri una calza, in tondo, secondo un metodo tradizionale tipico delle donne meridionali in Italia. Le sue mani sembrano ingabbiate in una corazza di gesso forgiata dal calore solare la cui rigidità si propaga a tutta la figura della donna, ed investe persino l'intonaco del muro che sembra essere, pertanto, anch'esso, fatto di creta. Tale rigidità contrasta con il dinamismo plastico prodotto dalla proiezione sulla porta dei raggi del sole che disegnano sulla stessa, attraverso contrasti tonali di grigio e marrone, come dei delicati origami. I giochi della luce su uno dei due stipiti della porta movimentano la composizione pittorica nel cui centro è posizionata la donna, la quale, totalmente investita dallo splendore della luce, fa da contrappunto all'oscurità del vano interno della porta che l'altro suo battente aperto lascia intravedere.

La citata tela *Las dos amigas*, inoltre, per il comune soggetto costituito da un costone roccioso su cui è seduta la pastorella, rimanda a *Studio di rocce nel Beneventano* di Nicola Palizzi⁴⁰, a *Contadinello sdraiato sopra una roccia* e a *Contadinella sdraiata sopra una roccia*, entrambi, questi ultimi, di Filippo Palizzi⁴¹. Inoltre l'immagine della contadinella, sola in mezzo alla natura, che ha come unico compagno un animale, ritratta da Agrasot nel menzionato dipinto, è molto simile a quella di *Guardiana di tacchini* di Francesco Paolo Palizzi (1825-1871)⁴², in quanto vi si avverte l'eco della stessa dolente solitudine. Infatti, anche se, nell'opera di Palizzi, il rapporto forte esistente tra la pastorella e un tacchino si esprime attraverso un dialogo muto di sguardi che le sostiene e le conforta entrambe nella grande solitudine della campagna circostante, comune è l'atmosfera di intimità e complicità tra l'animale e la sua giovane amica che soffonde nelle due composizioni sensazioni evocanti grazia, delicatezza e commo-

40 Nicola Palizzi (1820-1870) dipingeva all'aria aperta piccoli quadri ma, contemporaneamente, dipingeva grandi paesaggi che presentava nelle mostre borboniche ufficiali. La caratteristica della sua pittura è la costruzione dello spazio mediante piani luminosi disposti in maniera graduale. Condivise con i fratelli gli ideali patriottici e fu loro molto legato. Si recò, sull'esempio di fratelli, a Parigi facendo tappa a Roma e a Firenze, e l'esperienza francese gli giovò molto per il raggiungimento della piena maturità artistica. Si veda: CIOTTA, Anna, 2019a, *Apparati 2*, p. 291. Tra i suoi dipinti di paesaggio si segnala *Studio di rocce nel beneventano*. MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora (a cura di), 2000, p. 204, n. 3.20.

41 MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora (a cura di), 2000, p. 177 n. 2.24, p. 184 n. 2.50, Tav. p. 118.

42 Francesco Paolo Palizzi mostrò una personalità indipendente dai suoi fratelli e si dedicò alle nature morte, riprendendo la tradizione della pittura seicentesca e settecentesca napoletana nel trionfo dei suoi smaglianti colori dalla lucentezza propria degli smalti, di cui è esempio, *Natura morta: Rangi di mare in un piatto*. MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora (a cura di), 2000, p. 205 n. 4.3., Tav. p. 145. Mostrò anche attenzione alla pittura di animali come si può notare in *Guardiana di tacchini*. MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora (a cura di), 2000, p. 215 n. 5.24, Tav. p. 144.

zione: nel dipinto di Agrasot, rese mediante l'espressione della capretta bianca che, posizionata dietro di lei, come fosse una vigile ancella, sembra infonderle protezione; mentre, nell'opera di Palizzi, è la tacchinella che, fissando i suoi occhi in quelli della pastorella, sembra parteciparle la sua vicinanza e dirle nel suo muto linguaggio che non è sola in quella sperduta campagna, e non deve più aver paura.

Si è detto che l'introduzione degli animali nelle sue composizioni e la loro equiparazione alle figure umane e al paesaggio sono stati alcuni degli aspetti più innovativi del naturalismo di Filippo Palizzi. Innumerevoli sono, infatti, i quadri dedicati agli animali e, in special modo, alle caprette che diventano, così, le protagoniste o i loro soggetti più importanti. *Gruppo di capre al vero (abbozzo)*, *Tre agnellini*, *Montone*, *Capretti* e *Capra - in pieno meriggio*, ne sono un esempio⁴³. Tuttavia, anche Giuseppe Palizzi trattò questo tema elevando un gruppo di capre su uno sperone di rocce a protagoniste del quadro nella già menzionata opera *Paesaggio con gregge*, mentre lo stesso dialogo, tenero e senza parole già rilevato in *Guardiana di tacchini* di Francesco Paolo Palizzi si osserva anche in *Scena campestre* di Giuseppe Palizzi⁴⁴. Risulta, a tale riguardo, particolarmente interessante il raffronto di questa ultima tela di Giuseppe Palizzi⁴⁵ con l'opera di Agrasot sopramenzionata, *Las dos amigas*, operato dal punto di vista del dinamismo luministico, dell'assonanza cromatica e dei contrasti tonali. Vi si nota, infatti, lo stesso contrasto tra il colore rosso, rispettivamente, del copricapo della pastorella e del corpetto della contadinella addormentata e le *nuances* digradanti dei toni del verde e del marrone degli altri elementi del paesaggio, come il prato, gli alberi, le rocce e persino il vello di una delle capre presente nel dipinto di Palizzi. Inoltre il contrasto tra il colore primario rosso e il suo secondario verde ne esalta la reciproca lucentezza, e tende ad evidenziare un solo elemento particolare, conferendo allo stesso una più evidente consistenza stereometrica. Per di più l'atmosfera bucolica calda e serena, l'armonia tra paesaggio, natura e animali che sono il denominatore comune delle due tele rafforzano la già prospettata ipotesi di una forte suggestione provata da Agrasot nei confronti della poetica e delle tecniche cromatiche e compositive palizziane.

Con l'attenzione agli effetti luministici i Palizzi sperimentano, infatti, nuove possibilità cromatiche; i loro colori intrisi di luce acquistano una materialità non posseduta dagli acquerelli eseguiti dai pittori della Scuola di Posillipo, si fanno corposi, mentre l'utilizzo delle loro diverse gradazioni di toni conferisce ricchezza e varietà al cromatismo delle loro opere.

Paradigmatiche nel senso della individuazione di altre possibili suggestioni della pittura dei Palizzi, ed in particolare di Filippo, e di alcuni pittori meridionali che praticavano «un realismo postpalizziano», sulla pittura di Agrasot, sono le citate pitture, *Napolitana* e *Lavandera della Scarpa (Estados Pontificios)*, in cui Agrasot, ritrae una ragazza che indossa il costume tipico, rispettivamente, campano e ciociaro; allo stesso modo Filippo Palizzi, in un'opera composta da tredici schizzi dal vero, intitolata *N. 13 schizzi dal vero (in un quadro)*⁴⁶, raffigura una prima contadina, il cui costume per la foggia del copricapo, per la collana d'oro, e non di corallo che era il tipico ornamento delle donne ciociare e per la qualità del tessuto della gonna presenta affinità con quello napoletani, mentre il tipo di corpetto che mostra una generosa scollature

43 MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora (a cura di), 2000, p. 174 n. 2.16 e Tav. p. 108; p. 195 n. 2.93; p. 199 n. 2.110; p. 199, n. 2.112; p. 193, n. 2.88.

44 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002a, nn. 44, 45.

45 Giuseppe Palizzi stabili di recarsi a Parigi nel 1844, fermandosi a Passy, vicino a Fontainebleau, dove ebbe modo di conoscere i pittori di Barbizon e le loro idee e tecniche pittoriche, distaccandosi dal vedutismo della scuola di Posillipo e dalla pittura di storia.

46 Si tratta di un olio su carta incollata su tela e raffigura una contadina, un levriero, una pecora, una capra, un soldato caduto, un contadino, una testa di cane, uno studio di mani, un'altra contadina, un paesaggio, un palafreniere e un gruppo di alberi. MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora, (a cura di), 2000, p. 188 n. 2.65, Tav. p. 106.

riecheggia quello ciociaro; e una seconda contadina il cui abito per i colori discreto, dai toni rosati, per la gonna lunga coperta da una grembiale, per un fazzoletto annodato sul seno quasi a volerlo celare, ricorda molto da vicino il costume della donna ritratta nella litografia dal tiolo *La nocellara*, in cui è raffigurato un costume femminile napoletano, realizzata su disegno di Palizzi⁴⁷. Nei due menzionati dipinti del pittore di Orihuela l'abito popolare è reso con colori decisi e vivaci che esaltano la procace fisicità del corpo tipico delle donne del centro-sud italiano. E, nella carnosità delle loro forme compare tutta quella «sodezza corposa del naturalismo meridionale» la cui assenza Maria Antonietta Picone notava nelle opere degli imitatori di Fortuny, accusando, per conseguenza, quest'ultimo di averla sottratta alla pittura napoletana con i suoi «virtuosismi in punta di pennello, le lumeggiature sottili ma stucchevoli, le iconografie settecentesche od orientaliste»⁴⁸, ma che Agrasot dimostra di aver percepito e compreso, fino a restituirla intatta, nelle menzionate tele, in tutta la sua opulenza di forme e ricchezza di colori.

In relazione a quanto precede si può, pertanto, concludere che, mentre per le opere sopra esaminate si può parlare di suggestioni, fascinazioni, attrazioni, seduzioni, da parte del pittore di Orihuela verso idee, temi, soggetti, tecniche cromatiche, concezioni, suscitate dalla conoscenza diretta, o indiretta tramite l'amico Fortuny, dei fratelli Palizzi, per un dipinto in particolare, e precisamente per *Predica Interrotta*⁴⁹ di Giuseppe Palizzi, si può forse parlare, considerate le affinità di genere e tematiche riscontrate e le assonanze stilistiche e cromatiche rinvenute, di una vera e propria sua influenza esercitata su *Escuela rural en los Estados Pontificios*, del 1864, di Agrasot. E ciò, sulla base di taluni fondamentali elementi. Sono entrambe opere di pittura paesaggistica dove su tutti gli altri elementi del paesaggio, figure e animali, predomina l'albero che è, anzi, il protagonista assoluto rispetto al quale sia il prete che il gruppo che lo circonda, sono in secondo piano. Il tema, innanzitutto, è molto simile: una predica o una lezione che un prete tiene ad un gruppo di uomini, donne, bambini nel tratto di una strada di campagna a ridosso di un bosco. Il bianco delle vesti di alcune figure in entrambi i dipinti spicca contro la veste nera del prete e il verde intenso delle foglie degli alberi fa da sfondo ad un quadro cromatico vivacizzato soltanto, per l'appunto, da quelle macchie di colore bianco rappresentate dai vestiti, dalle cuffiette e, perfino dalle gambe dell'asinello, in quello di Palizzi, e, dalla camicetta e copricapo della donna del popolo, dalla manica sinistra dell'uomo a cavallo sul fondo, nonché dal breviario aperto tra le mani del sacerdote e nel colletto della sua veste, in quello del pittore spagnolo. Inoltre i due pittori riescono a creare un focus visivo su taluni elementi particolari, come l'ombrello rosso, nel dipinto di Palizzi, e nel fazzoletto vermiglio di una delle scolarette, in quello di Agrasot, che spiccano nella composizione generale e catturano lo sguardo dell'osservatore, proprio in virtù della contrapposizione, così ottenuta tra il rosso, il verde, il nero e il bianco. Balza, in secondo luogo, agli occhi la medesima organizzazione spaziale, con il gruppo di figure che circonda il prete formando un semicerchio, in primo piano, dove un tronco di albero funge da elemento baricentrico per l'equilibro dell'assetto compositivo generale; mentre, in secondo piano, in posizione laterale nella tela di Giuseppe Palizzi, e nel fondo, in quella di Agrasot, un uomo che si allontana in sella ad un cavallo, completa e conclude la sintassi degli elementi compositivi che definiscono le due scene campestri per molti aspetti, come detto, corrispondenti. Tuttavia oltre all'affinità tematica, esiste anche un'analoga disposizione degli elementi finalizzata ad enfatizzare lo scavo prospettico, in profondità, della visione paesaggistica strutturata su un comune schema che prevede la

47 DE BOUCARD, Francesco, 1853, vol. I, Tav. 38 p. 237.

48 La stessa figura di formosa donna in costume folkloristico viene ritratto da Michele Cammarano, in *Covo di briganti* del 1877. PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 1991, pp. 507, 510.

49 MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora, (a cura di), 2000, p. 165 n. 1.12, Tav a p. 89.

disposizione dell'insieme delle figure, in primo piano, una massa arborea, in secondo piano, e una figura a cavallo che si muove in lontananza, sul fondo. È interessante notare l'esistenza, tra le due opere, anche di una assonanza pittorica che si manifesta nell'uso di tonalità cupe di verde e di bruno, affatto predominanti sulle piccole chiazze di bianco suddette che riecheggiano i toni del verde e del bruno cari ai *Barbizonniers*, riproponendone la visione, allo stesso tempo maestosa e suggestiva, dei boschi di Barbizon, così frequente nelle loro opere. L'unica differenza tra loro consiste nell'uso di una diversa tecnica pittorica da parte dei due pittori. Nella tela di Palizzi, infatti, le pennellate fluide del colore delineano con maggiore precisione il profilo dei vari elementi del paesaggio mentre, in quella di Agrasot, la luce accecante che abbaglia le figure in primo piano, resa con tocchi di colore molto chiaro, sgretola la compattezza formale e visiva dei volti; mentre, al contrario, il colore si fa più materico nella corteccia del possente albero in primo piano, e il verde della macchia frondosa del fondo, lungi dal definire i contorni della foglie, disegna una soffice cortina, vaporosa e avvolgente anche se di esecuzione piuttosto sommaria, che vale a mostrare, verso gli agenti atmosferici e gli effetti disgregativi della luce che si infiltra tra le fronde degli alberi, un'attenzione simile a quella manifestata nella tela *I grandi alberi*, del 1850, da Giovanni Carnovali⁵⁰, un pittore lombardo, venuto a Roma nel 1831 per eseguire disegni di paesaggi.

Suggerimenti e seduzioni in alcune opere di Agrasot dei pittori della Scuola di Resina, dei Macchiaioli e della cosiddetta «scuola di Resina». L'influenza della produzione porticese di Fortuny

Mariano Fortuny y Marsal ebbe con i pittori napoletani un rapporto speciale che senza dubbio fu coltivato e intensificato nell'estate del 1874, trascorsa a Portici, vicino Napoli, dove si recavano in molti a sentire da lui le ultime novità internazionali in materia di pittura. In quella stessa estate del 1874 che avrebbe potuto cambiare il corso della sua pittura, se non fosse morto a Roma, poco tempo dopo, realizzò diverse opere dedicate

50 MALTESE, Corrado, 1960, cap. III, § g), pp. 148-152. BARILLI, Renato, 1988, Tav. p. 142.

alla signora Agrasot⁵¹ che posò come modella per una delle due figure protagoniste di *Playa de Portici*⁵², del 1874, opera tra le più belle realizzate in quel periodo. Infatti Agrasot fu con sua moglie ospite a villa Arata nell'estate del 1874, e potrebbe aver conosciuto molti pittori napoletani del tempo. È probabile, pertanto, che sia venuto in contatto con loro, tramite l'amico catalano, e sia rimasto attratto, in qualche modo, dalla pittura di Dalbono, legato per altro a Fortuny da particolare affetto e molto apprezzato da lui, e da quella di Michetti e Rossano che Fortuny conosceva sin dalla giornata trascorsa, tutti insieme, a Bougival, nella casa di Goupil⁵³. Agrasot a causa della particolare ammirazione sconfinante nella devozione nutrita verso Fortuny ne riprese, la tecnica, e i soggetti cari al maestro catalano in particolare la pittura di *casacones*, la pittura religiosa e l'orientalismo. Tuttavia, è emersa una specifica influenza di talune opere realizzate da Fortuny a Portici nell'estate del 1874, esercitata, in particolare su un'opera del pittore di Orihuela, e precisamente su *Mujer cosiendo*. La tavola presenta molte affinità con alcune opere del maestro di Reus, eseguite durante l'estate trascorsa insieme a Villa Arata a Portici nel 1874. Infatti, nel disegno a penna ed inchiostro su carta *La señora Agrasot sentata en un diván* (anverso)⁵⁴, del 1874 circa, nel disegno a penna, inchiostro e *gouache* su carta azzurrata presente in un frammento di una lettera⁵⁵ inviata da Fortuny a William H. Stewart da Portici, Italia, il 4 settembre 1874, nel disegno a penna e inchiostro su carta, del 1874, *Emma Zaragoza con Cecilia de Madrazo*, nel disegno a penna e inchiostro marrone, del 1874, *La señora Agrasot cosiendo*⁵⁶, nell'acquerello e *gouache* su carta *Cecilia de Madrazo*⁵⁷, del 1874 e nella tela *Playa de Portici*⁵⁸ del 1874, si ravvisa il comune soggetto costituito da una donna borghese che sta cucendo, nella medesima postura e con un'espressione concentrata sul lavoro di cucito, e persino la stessa acconciatura di capelli, raccolti sul capo che, peraltro, sono anche adornati, nell'acquerello e *gouache* e nella tela sopramenzionati, con fiori variopinti o con fermagli ornamentali. Tale soggetto, infatti, è presente anche nella menzionata tavola di Agrasot, *Mujer cosiendo*. Ciò premesso, e poiché non si conosce la datazione dell'opera del pittore di Orihuela, e non si può, pertanto, affermare che essa fu realizzata a Portici nell'estate del 1874;

51 Fortuny realizzò anche una tela dal titolo *Retrato de Adelaide del Moral*, realizzata a Roma nel 1874 circa. Adelaide Agrasot era molto amica della moglie di Fortuny, Cecilia de Madrazo, e l'accompagnava spesso al pianoforte nelle piacevoli serate musicali trascorse insieme nelle residenze del pittore catalano a Roma, a Granada e a Portici. La donna venne rappresentata anche nella tela *Almuerzo en Alhambra*, del 1872. Esiste anche un bellissimo disegno a penna e inchiostro su carta in cui il maestro di Reus ritrae la signora Agrasot mentre cuce nel divano. [Mariano Fortuny y Marsal, *La señora Agrasot sentata en un diván* (anverso), 1874 circa, disegno a penna ed inchiostro su carta, 20,4 x 29,4 cm, (035755-DOA), Gabinetto di Disegni e Incisioni, Museo Nazionale d'Arte della Catalogna, Barcellona].

52 Si veda sull'argomento l'ampio saggio. CIOTTA, Anna (2020b), pp. 65-109; Fig. 1, p. 89.

53 CAGIANELLI, Francesca, 2011b, p. 43.

54 V. n. 51.

55 Mariano Fortuny y Marsal, *Frammento di una lettera inviata a William H. Stewart da Portici, Italia, il 4 settembre 1874, dall'album Stewart, 1874*, penna a inchiostro e *gouache* su carta, 21,6 x 31,4 cm, Meadows Museum, SMU, Dallas. *Cat. 2 Mariano Fortuny y Marsal (Spanish, 1838-1874), Fragment of a letter sent to William H. Stewart from Portici, Italy, on September 4, 1874 [Puppet Show] from The Stewart Album*. In ROGLÁN, Marc A.; DOTSETH, Amanda W. (eds.), pp. 36-37.

56 BANNER, Lisa A., 2012, p. 96, cat. no. 47; p. 97 (illus.).

57 BARÓN, Javier, 2017b, pp. 321-326, Fig. 106-7.1.

58 Si nota una straordinaria somiglianza tra la donna ritratta in *Mujer cosiendo* e una delle due donne protagoniste di *Playa de Portici*, in cui è riconoscibile Cecilia de Madrazo, moglie di Fortuny, che lavora all'uncinetto seduta nella spiaggia, per la foggia della larga gonna, l'intensa concentrazione sul lavoro, la postura e l'acconciatura dei capelli arricchita di ornamenti. *Cat. 2 Mariano Fortuny y Marsal (Spanish, 1838-1874), Beach at Portici*. In ROGLÁN, Marc A.; DOTSETH, Amanda W. (eds.), pp. 34-35.



Fig. 7. Odoardo Borrani, *Il 26 aprile 1859 in Firenze*. Olio su tela, 75 x 58 cms, 1861, Istituto Matteucci, Viareggio (© Istituto Matteucci, Viareggio).



Fig. 8. Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*. Olio su tela, 232 x 348 cms, 1862, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna, Firenze (Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

e considerato, altresì, che i suddetti elementi lo accomunano anche all'acquerello di Dalbono sopraindicato, *Adelina e Eleonora*, è plausibile l'ipotesi che per entrambi i pittori spagnoli, quella di Dalbono, che come gli altri artisti della Scuola di Resina, sera solito lavorare anche a Portici, abbia costituita un'efficace punto di riferimento. Il comune assetto compositivo, il medesimo soggetto e, fatta eccezione per i disegni e per la tela, anche la stessa tecnica adoperata dell'acquerello, lo confermano. Infatti, è probabile che Fortuny abbia subito nelle opere porticesi sopramenzionate l'influenza di Dalbono e che Agrasot nel suo acquerello abbia recepito, assimilandola, tale influenza. Del resto il soggetto della donna che cuce era molto sviluppato non solo da Dalbono ma tra tutti i pittori della Scuola di Resina fra i quali Cecioni che, infatti, realizzò nel 1866, *La ricamatrice*.

Per le pitture di paesaggio e in particolare per le marine di Agrasot, tuttavia, non si può parlare di vere e proprie influenze da parte dei pittori della Scuola di Resina le cui peculiarità consistevano nella raffigurazione oggettiva della natura all'aria aperta ma anche nelle vedute paesaggistiche ed urbane, realizzate mediante tratti nitidi e precisi, finalizzati a restituirne un'immagine estremamente chiara e solare, come si nota, rispettivamente, in *Campo di grano*⁵⁹, del 1868, e talora addirittura luminescente in *Marina di Ischia*⁶⁰: entrambe di Federico Rossano, uno dei suoi più illustri esponenti. Tuttavia, nella marina *Vista del puerto de Alicante* del pittore spagnolo si evidenzia una certa suggestione subita dal pittore nella citata tela di Rossano, *Marina di Ischia*, per l'adozione della medesima adozione di un taglio prospettico obliquo, per l'orizzonte basso e per il trattamento delle pennellate allungate e fluide che fanno del tratto di superficie acquatica una lastra avente lo splendore e la preziosità dello zaffiro blu. Tuttavia, l'attenzione agli aspetti semplici della vita quotidiana borghese, la raffigurazione commossa e partecipe ad eventi e scene di genere appartenenti alla tradizioni del suo popolo, la restituzione in modo oggettivo, scevro, cioè, da ogni giudizio di carattere morale o sociale del dato realistico, sono elementi che lo accomunano ai pittori di Resina; e se è vero che opere di carattere sociale, come *Zappatore* e *Contadino di Somma*⁶¹, realizzate entrambe nel 1873 da De Gregorio, iniziatore ed anima della stessa Scuola, sono molto diverse da opere come *Agricoltor* del pittore di Orihuela, è pur vero che vi è tra loro un denominatore comune rappresentato dalla riproduzione obiettiva della realtà sociale costituita dal mondo dei contadini e dei lavoratori che viene, infatti, raffigurata da parte di entrambi, senza orpelli e senza infingimenti di sorta. Inoltre, è da osservare che il medesimo effetto, perseguito da De Nittis⁶², sulla scia delle ricerche precedentemente effettuate in proposito da Fattori negli anni Settanta e da lui poi sviluppate, prodotto sul terreno dalla luce del sole che traspare dal fogliame degli alberi ai due lati di una strada e visibile nella tavoletta *Appuntamento nel bosco di Portici*⁶³, del 1864, dell'artista pugliese, si nota anche in *Un jardín Valenciano* di Agrasot. In entrambe le opere, infatti, i due pittori intendono, rappresentare l'effetto della luce che trapela dai rami dei grandi alberi ai lati di una strada che attraversa, rispettivamente, un bosco e un giardino, mentre si evidenziano diversità negli effetti prodotti dalle differenti tecniche pittoriche utilizzate e nella qualità del supporto delle opere, che in quella di

59 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002a, n. 80.

60 PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002a, n. 78 (scheda di Isabella Valente).

61 FARESE SPERKEN, Christine, 2002, p. 63.

62 Giuseppe De Nittis (1846-1876) insieme con De Gregorio, Rossano e Cecioni, nel 1863 diede vita alla Scuola di Resina fondata sull'osservazione della natura dal vero e i suoi soggetti preferiti furono i paesaggi napoletani e pugliesi ai quali rimase sempre fedele, anche negli anni trascorsi a Parigi, perché era solito tornare abitualmente in Puglia per ritrovare i luoghi della sua infanzia. Si recò per la prima volta a Parigi nel 1867 e, l'anno seguente, vi tornò per stabilirvisi definitivamente. Invitato da Edgar Degas nel 1874, partecipò alla prima mostra degli Impressionisti come unico pittore italiano. CIOTTA, Anna, 2019a, pp. 280-281.

63 FARESE SPERKEN, Christine, 2002, fig. 61 p. 60.

De Nittis è una tavola e, in quella di Agrasot, è una tela. In tale ultimo dipinto, inoltre, la luce traccia delle macchie chiare, in contrasto con il fondo scuro del terreno in ombra, che determinano la direzionalità della strada, e scavano lo spazio della composizione in profondità. Le aree cromatiche chiare prodotte dalla luce sono realizzate con pennellate di colore grumoso che conferiscono alla strada stessa la consistenza materica e solida della creta. E la luce, illuminando fortemente, quasi sbiancando, le foglie e i fiori dei folti cespugli posti ai lati della strada, conferisce loro la solidità stereometrica propria delle sculture. Detti cespugli, in virtù di tali effetti luministici, diventano, così, un ornamento della strada, in grado da vivacizzarla con i loro colori variopinti e con la loro grazia e si pongono come un dispositivo decorativo dell'intera partitura pittorica. Nel dipinto di De Nittis, per contro, le pennellate sono fluide e servono a comporre delle macchie di luce chiarissime che illuminano il fitto bosco attraversato da una donna borghese che, immersa nella lettura di un libro, si sta recando ad un appuntamento. Sono più sottili di quelle presenti nella tela di Agrasot ma sono in grado di tracciare una direzionalità della luce, non soltanto orizzontale ma anche leggermente obliqua, mediante striature luminose, oblique, appunto, che ampliano la spazialità del bosco verso destra. Le due opere rimandano ad una tela di Francesco Lojacono⁶⁴, pittore paesaggista realista, molto vicino alla Scuola di Resina ed anzi ritenuto da Rosario Caputo, addirittura un suo componente⁶⁵, dal titolo *Orto botanico (In giardino)*⁶⁶. L'opera, realizzata tra il 1890 e il 1900, e ambientata in un viale all'interno dell'Orto botanico di Palermo, evidenzia lo stesso studio sugli effetti maculati della luce sul terreno e, in particolare, quelli prodotti dai raggi del sole che filtrando dai rami degli alberi, determinano l'orientamento della strada e realizzano una prospettiva leggermente obliqua che scava lo spazio in profondità. A differenza dai due menzionati dipinti, nel quadro del pittore siciliano, è presente una donna seduta su una panchina. Il suo ombrellino rosso, tuttavia, è una macchia di colore che interrompe l'uniformità cromatica del verde degli alberi sullo sfondo ed ha, quindi, la stessa funzione dei cespugli fioriti e delle strisce di colore bianco di cui si sono serviti, rispettivamente, Agrasot e De Nittis nelle opere sopracitate per vivacizzare il colore della strada. Si deve rilevare, tuttavia, che l'opera di Agrasot presenta maggiori affinità con quella di Lojacono che potrebbe avere conosciuto direttamente o indirettamente, e che inondò della luce siciliana, così simile a quella valenziana e andalusa, i suoi paesaggi e, a tal fine, ricercò la forma da darle, trovandola negli elementi della natura, strade, scogli, mare, monti su cui essa si posava e che, sotto il suo effetto, diventavano come un calco, uno stampo in cui approfondire tutto il limpido oro del suo splendore. La variegata produzione artistica di Agrasot, comprende anche la realizzazione di paesaggi marini, quali, *Vista del puerto di Alicante*, *A la orilla del mar*, *Plaja de Alicante*, e la raffigurazione di soggetti paesaggistici urbani e agresti come un vecchio caseggiato di *Caserío abandonado*, una strada di città di *Una calle de Granada o Paisaje urbano*, del 1919, un vecchio muro di *Paisaje con tapia*, del 1900 circa, ovvero ancora, un giardino cittadino di *Un jardín valenciano*. In particolare, in *Caserío o Paisaje urbano*, e in *Strada a Taormina*⁶⁷ di Lojacono, realizzata tra il 1875 e il 1880 circa, tali soggetti vengono assunti ad elementi topografici identificativi della città e quindi integrano una conce-

64 Tra i pittori che subirono l'influenza e il fascino della Scuola di Resina, si deve menzionare anche Francesco Lojacono (1838-1915), pittore siciliano, che contribuì alla formazione del movimento del Verismo in Italia che, proprio, nella varietà degli apporti dei vari pittori provenienti dalla varia regioni italiane, trovò la sua cifra più autentica e originale. Fu allievo, a Napoli, di Filippo Palizzi, di cui subì l'influenza soprattutto per quanto riguarda il naturalismo e le ricerche luministiche. Fu un grande paesaggista verista, forse il più grande paesaggista siciliano della seconda metà dell'Ottocento. Si veda: CIOTTA, Anna, 2019a, con ampia bibliografia di riferimento, pp. 191-235.

65 CAPUTO, Rosario, 2013, pp. 75-83.

66 MAZZOCCA, Fernando (a cura di), 2015, p. 70 n. 1.29 (scheda di Alessandra Imbellone).

67 MAZZOCCA, Fernando (a cura di), 2015, pp. 46-47 n. 1.10 (scheda di Alessandra Imbellone).

zione di veduta realistica⁶⁸ tesa all'identificabilità di un determinato luogo, praticata, tra gli altri, anche da un pittore del Seicento olandese, Jacob van Ruysdael in *Veduta di Haarlem*, eseguita intorno al 1670. Inoltre in *Una calle de Granada*, Agrasot, e in *Una strada di Taormina*⁶⁹, che Lojacono realizzò tra il 1875 e il 1880, si riscontra l'adozione di un taglio prospettico ascendente creato dalla scalinata e un spazio aperto tra due file di semplici caseggiati che la fronteggiano, scelto da entrambi come espediente per offrire uno scorcio caratteristico delle due città mediterranee ed indetificato in un elemento urbano tipico, come la scalinata. Inoltre l'inserimento di un gruppo di figure poste sulla sua sommità fa da *focus* visivo della complessiva visione paesaggistica. In entrambi i dipinti, poi, il chiarore della luce tende a creare un'uniformità cromatica e ad omologare tutti gli elementi dell'impaginato pittorico.

In relazione a quanto precede può pertanto concludersi che il naturalismo del pittore spagnolo è influenzato da quello di Filippo Palizzi ma la limpidezza di alcune vedute urbane, come quella sopra menzionata, riprodotte fedelmente dal vero, richiamano, il chiarore delle opere dei pittori di Resina.

In relazione, poi, ai movimenti di rinnovamento della pittura paesaggistica in ambito realista in Italia, le concezioni e le tecniche pittoriche dei Macchiaioli costituirono per Agrasot, probabilmente, una fonte di ispirazione per la connotazione del suo realismo. Negli anni Sessanta del XIX secolo, a seguito delle innovazioni macchiaiole, la pittura di paese aveva subito, infatti, un rivoluzionario mutamento, e la realtà quotidiana veniva celebrata in una sorta di esaltazione eroica ma la battaglia condotta dai macchiaioli nel nome della macchia e del realismo mirava, in realtà, a completare, come detto, mediante il raggiungimento di un'unificazione artistica, l'unità politica avvenuta con la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861. E del resto, la loro estetica si era forgiata sullo sfondo di accadimenti politici, vissuti da alcuni di loro in prima persona, e si era alimentata anche di un progetto che da culturale si era trasformato in politico individuando nella pittura di macchia lo strumento per raggiungere i suoi scopi. Essi erano realisti ma, come detto, volevano ottenere gli effetti del vero, attraverso le macchie, cioè attraverso i colori e i toni: in questi termini si esprimeva nel 1877 il critico Diego Martelli⁷⁰.

Anche Agrasot fu un realista, e, praticò una pittura di «denuncia», sul tipo di quella che negli ultimi anni dell'Ottocento, veniva chiamata pittura «sociale»⁷¹.

Per di più, l'analisi approfondita di una parte della sua produzione, ha mostrato che talune atmosfere di interni domestici e borghesi, la vena sottile di malinconia che si scorge negli occhi di alcune delle donne da lui ritratte, il suo modo di osservare le piccole cose quotidiane, e perfino la guerra, con occhi compassionevoli e partecipi, aperti sugli aspetti meno eroici ma più veri della vita, la passione per il proprio paese e per il proprio popolo custode di tradizioni e valori antichi ed eterni, i temi trattati come la solidarietà e l'amicizia, rendono ipotizzabile una ascendenza di talune sue pitture dalla poetica di alcuni Macchiaioli.

Nelle opere *Mujer a la ventana*, del 1894, *Interior con dos figuras femeninas*, *Conversacion* (o *La carta*, secondo Antonio Sequeiros), realizzata tra il 1890 e il 1895, *La carta*, e *Rincon apacible*, di Agrasot, si percepisce, infatti, la stessa intimità domestica e serena, la stessa tranquilla e rassicurante atmosfera di un universo femminile fatto di conoscenze tramandate di donna in donna, lo stesso sentimento di solidarietà e affiatamento femminile, l'adesione ai medesimi valori profondamente umani, avvertiti con una particolare sensibilità e delicatezza femminili, che, peraltro, costituì una caratteristica specifica, della Scuola di Pergentina, e che si ritrova anche in opere di pittori ad essa appartenenti

68 BÜTTNER, Nils, 2006, pp. 208-213.

69 DE CASTRO, Evelina, p. 68 n. l. 8; CIOTTA, Anna, 2019a, fig. 23 p. 147.

70 DE GRADA, Raffaele, 1967, p. 17. Si veda anche: BACCI, Baccio Maria, 1969.

71 ESPÍ VALDÉS, Adrian, 1971, p. 40.

e, in modo precipuo, in *Gabbriagnana che fa la calza*, *L'educazione al lavoro*, del 1863, *Il canto dello stornello*, del 1867, *La lezione della nonna*, eseguita tra il 1880 e il 1881 circa, *Un dopo pranzo* e *Una visita*, questi ultimi due del 1868, di Silvestro Lega⁷², e, in *Cucitrici di camicie rosse*, del 1863, *L'analfabeta*, del 1869, e *Il 26 aprile 1859 in Firenze*, del 1861, di Odoardo Borrani⁷³. Nel dipinto *Il canto dello stornello*, infatti, una donna accompagna al pianoforte altre due donne che cantano, all'interno di una stanza, nel riquadro di una finestra semi aperta da cui si vede un cielo di un chiarissimo azzurro e da cui entra una luce anch'essa chiarissima che disegna triangoli luminosi sotto lo spartito e sopra la tastiera del pianoforte. Le tre giovani donne si concedono un momento di svago, in piena armonia con la serenità del paesaggio campestre di Pergentina di cui attraverso la finestra stessa si intravede uno scorcio. Lega, personaggio baricentrico della Scuola Pergentina, fu, infatti, per lungo tempo, ospite della famiglia Batelli nella loro villa a Pergentina, e nutrì profondi sentimenti per Virginia, morta prematuramente. Nel dipinto *Conversacion*, di Agrasot, realizzato tra il 1890 e il 1895, una donna sospende il suo lavoro alla macchina da cucire per leggere una lettera ad un'altra che forse non sa farlo ma ne ascolta il contenuto con grande attenzione. L'opera, per il soggetto iconografico trattato, mostra una forte affinità con *L'analfabeta* di Borrani. Infatti, in entrambi i dipinti, tra le due donne illuminate dalla luce che entra dalla finestra si crea un'atmosfera intimista, che è simile seppure non identica. Nel quadro di Agrasot, infatti, essa è creata dal contrasto tra la luce che investe i volti, il busto delle donne, le pareti, la tenda, e disegna spicchi luminosi sul pavimento e sul tappeto, mentre il resto dell'ambiente è immerso nell'penombra. Tale contrapposizione crea una complicità tra le due donne maggiore di quella esistente nel dipinto di Borrani. In tale ultima opera, infatti, la luce si diffonde uniformemente nell'interno della stanza, rendendo la scena meno intima ma sempre in grado di esprimere, al pari di quello di Agrasot, il valore della solidarietà femminile esistente tra la padrona e la domestica analfabeta a cui sta scrivendo una lettera e che le affida con totale fiducia le sue confidenze. Una donna che cuce è anche il soggetto della tela di Borrani, *Il 26 aprile 1859 in Firenze*, in cui appare una donna patriota, al tempo della seconda guerra d'indipendenza italiana, che sta cucendo una bandiera tricolore nello stesso atteggiamento pensoso e concentrato di quello della donna che ricama, raffigurata in *Interior con bordadora*, da Agrasot. Nelle due opere la medesima atmosfera, sospesa e raccolta, delle due donne concentrate nella loro occupazione, è creata dalla particolare contrapposizione tra colori chiari e scuri, ed in particolare, dal colore scuro dell'abito della donna, nel dipinto di Borrani, che si contrappone al bianco abbagliante del tricolore, delle maniche e del colletto del suo vestito; mentre nella tela di Agrasot, tale contrasto è reso mediante l'abito scuro

72 Silvestro Lega (1826-1895) dipingeva piccoli quadri di paesaggio secondo la tecnica macchiaiola che adottò solo in un secondo momento, in seguito ad un'iniziale incomprensione nutrita verso le loro idee. Infatti fino al 1862 aveva dipinto quadri storici, soprattutto di storia risorgimentale. Dopo il 1886 continuò a dipingere paesaggi in cui la necessità di esprimere la verità della natura era strettamente connessa con l'espressione del motivo in essa percepito. A partire dal 1870, dopo la malattia che lo colpì agli occhi, i suoi paesaggi perdono un po' della loro antica limpidezza, acquistando però una nuova, improvvisa drammaticità. DE GRADA; Raffaele, 1967, p. 94. Per *L'educazione al lavoro* si veda: BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 169; DINI, Francesca, 2007b, p. 186 (scheda di Silvio Balloni). Per *Il canto dello stornello*, si veda: BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 173. Per *La lezione della nonna*, si veda: DURBÉ, Dario et al., 1988, n. 64; BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 179. Per *Un dopo pranzo* si veda: DE GRADA, Raffaele, 1967, tav. XXI, p. 47; DURBÉ, Dario et al., 1988, n. 37; BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 174; DINI, Francesca, 2007b, pp. 178-179 (scheda di Silvio Balloni); Per *Una visita* si veda: DE GRADA, Raffaele, 1967, tav. XX, p. 46; DURBÉ, Dario et al., 1988, n. 36; BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 174.

73 Per *Cucitrici di camicie rosse* si veda: BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 73; DINI, Francesca, 2007b, pp. 184-185 (scheda di Silvio Balloni); Per *L'analfabeta* si veda: BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 79; DINI, Francesca, 2007b, pp. 196-197 (scheda di Rossella Campana). Per *Il 26 aprile 1859 in Firenze* si veda: BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 19.



Fig. 9. Silvestro Lega, *Il canto dello stornello*. Olio su tela, 158 x 98 cms, 1867, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna, Firenze (Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi).



Fig. 10. Mariano Fortuny y Marsal, Frammento di una lettera inviata a William H. Stewart da Portici, in Italia, il 4 settembre 1874 [Spettacolo di marionette] dall'album *The Stewart*, Penna, inchiostro, lavaggio e tempera su carta, 21,6 x 31,4 cms, 1874, Meadows Museum, SMU, Dallas (Acquisto del museo per donazione della Fondazione Eugene McDermott e della signora Jo Ann Geurin Thetford, MM.2013.02.20.06.A-D. Fotografia di Michael Bodycomb).

della ricamatrice, il bianco del panno riposto vicino a lei e il rosa pallido del ricamo a cui sta lavorando. In tale ultima opera, il colore è steso con pennellate molto piatte al fine di ottenere toni smorzati. Nell'adozione di tale soluzione pittorica, il pittore spagnolo rivela tutta la sua abilità nell'ottenere con pochi tratti di pennello una sorta di patina polverosa, che lungi dal ricoprire tutti gli elementi della composizione ivi compresa la figura femminile omologandoli in una banale uniformità cromatica, fa emergere tutto il carattere segreto, quasi metafisico, che si cela dietro la loro apparenza: mostrando così la sottile ambiguità del reale. Nella tela di Borrani il soggetto di carattere patriottico, è temperato dal tranquillo e rassicurante ambiente domestico borghese in cui una donna cuce davanti alla finestra da cui si intravede il tetto dell'edificio, situato sul lato opposto, e lascia intravedere un cielo chiaro. Inoltre il colore rosso della bandiera arrossa il volto della donna quasi in una sua identificazione ideale e spirituale con la patria di cui sta cucendo il simbolo più rappresentativo, la bandiera tricolore. La luce che entra dalla finestra nella stanza in penombra e rischiarava il volto e le mani che lavorano della donna, trasforma quel semplice interno domestico nel teatro di una nuova epopea femminile fatta di intimità, quotidianità, operosità e adesione a valori forti come l'amore verso la famiglia e la patria. La scena ritratta, inoltre, riporta alla memoria la fuga di Leopoldo II di Lorena da Firenze. Inoltre, Borrani, sulla scorta delle concezioni dei pittori della Scuola di Perugini, coniuga il rigore formale delle figure con l'immagine lirica creata dalla magia del particolare momento, tipica della nuova epica del quotidiano femminile, celebrata, in particolare, da Lega, Borrani e Signorini, fatta di sentimenti e di gesti piccoli ma fortemente simbolici. Di tale epica sono espressione anche *Rincon apacible* del pittore di Orihuela. Vi è ritratta la serena atmosfera di un angolo della casa in cui, ancora una volta nel riquadro di luce di una finestra, una donna si dedica ad una consueta attività, e cuce tra una gabbia di uccellini e un cesto di panni da rammendare. In *Interior con dos figuras femeninas* del pittore spagnolo e in *La lezione della nonna* e in *L'educazione al lavoro* di Lega, sono ritratti un poetico microcosmo femminile della seconda metà dell'Ottocento, transgenerazionale, in cui le donne appaiono come depositarie di conoscenze e valori, antichi ma eterni, che, grazie a loro, si trasmettono tra le varie generazioni, custoditi in un tempio domestico di cui esse sono le uniche vestali. Agrasot, Lega e Borrani, pertanto, affidano alle loro opere un messaggio estremamente moderno basato sul fatto che le fondamenta della società contemporanea devono essere riposte nel cuore e nella mente delle donne, per la loro innata capacità di custodire e trasmettere, attraverso le generazioni, i valori morali e civili che ne costituiscono i pilastri.

Inoltre, per la scelta del tema e per l'umanità che è riuscito a trasfondere in un suo dipinto di storia come *Muerte del Marqués del Duero*, del 1884, si può ipotizzare, una suggestione provata da Agrasot nei confronti della tela *Il campo italiano dopo la bat-*

taglia di Magenta, del 1862, di Giovanni Fattori⁷⁴. I due dipinti, infatti, appartengono al genere storico e ritraggono episodi importanti, rispettivamente, della storia spagnola e di quella italiana. Il primo, infatti, rappresenta la morte di Manuel Gutiérrez de la Concha e Irigoyen⁷⁵ (1808-1874), marchese di Duero, avvenuta durante la battaglia di Monte Muro nella Navarra, del 27 giugno 1874, durante la Terza guerra carlista quando l'esercito del nord combatté, per l'appunto, contro le truppe carliste. Agravot rappresenta il momento in cui il generale Gutiérrez de la Concha viene trasportato a cavallo dai suoi ufficiali dopo essere stato colpito a morte da un proiettile per essere allontanato dal campo di battaglia⁷⁶. La tela di Fattori rappresenta, invece, un episodio della seconda guerra di indipendenza italiana, durante il quale l'esercito franco-piemontese attaccò quello austriaco sul ponte di Magenta, il 4 giugno del 1859 ed è stata ritenuta da Corrado Maltese «il primo quadro storico moderno e italiano»⁷⁷. L'opera non raffigura la battaglia di Magenta ma la situazione che si determina dopo la battaglia, quando si devono contare i morti e soccorrere i feriti che vengono raccolti nel carro-ambulanza. L'attenzione del pittore è rivolta, pertanto, piuttosto che all'aspetto eroico della guerra, alla durezza del lavoro dei soldati e alla loro vita faticosa e solitaria, nella quale l'eroismo consiste nella costante e indefessa dedizione ai propri doveri, senza concessioni di sorta ad alcuna forma di sentimentalismo o di retorica e senza alcuna ostentazione o idealizzazione della figura dell'eroe militare e della guerra che è, invece, impietosa e genera morte distruzione e, per tutti, dolore. Fattori, pertanto, come Agravot, lungi dal celebrare l'eroismo, rispettivamente, dell'esercito franco-piemontese, strenuamente battutosi contro gli austriaci che li avevano colpiti con armi a lunga gittata in grado di decimarli, e del marchese del Duero, comandante di grandi capacità militari e strategiche, preferiscono mostrare la morte, nella sua pura realtà di fenomeno naturale, rappresentato nei suoi elementi più crudamente materialistici, in modo scientifico, privo, quindi, di ogni implicazione emotiva, trascendentale e ideale. In entrambe le opere, pertanto, si può riscontrare una comune accezione del Realismo. Infatti, nella rappresentazione dell'evento morte la narrazione

74 La parabola del movimento macchiaiolo di cui Giovanni Fattori fu uno dei maggiori rappresentanti, iniziata prima del 1861, si concluse con la morte del pittore, avvenuta nel 1908. Fu, con Flippo Palizzi e Domenico Morelli, colui che rinnovò l'arte italiana ma mantenne anche sempre una certa autonomia nei confronti del movimento stesso. Infatti, mentre nelle tavolette egli usò la macchia come strumento per sostituire la forma con il colore, nei grandi quadri, come ad esempio la tela *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, e, precisamente, in alcune aree della composizione la linea è precisa e delinea la forma. BIETOLETTI, Silvestra, 2001, p. 129. Con questa opera, di notevoli dimensioni, Fattori nel 1861 vinse il concorso Ricasoli, bandito dal governo provvisorio della Toscana, presentando due bozzetti. Nel primo rappresentò l'assalto che i granatieri dell'esercito di Napoleone III mossero contro i soldati austriaci sul ponte di Magenta; nell'altro il pittore effigiò un episodio meno eclatante, in quanto riguardante i momenti vissuti nelle retrovie dagli eserciti italiano e francese dopo la stessa battaglia di Magenta. Fu scelto il secondo ma fu consigliato al pittore livornese di sviluppare meglio la parte raffigurante il carro con le suore e i feriti e di rendere più veritiera la descrizione della località in cui si era svolta la battaglia. Tale suggerimento fu accolto dal pittore che si recò sul posto, eseguendo molti disegni. Per conseguenza il carro-ambulanza e il campo di battaglia risultarono fedelmente riprodotti e ben caratterizzate; mentre le scene di battaglia, in secondo piano, sono trattate a macchia e non sono ben definite, dando l'impressione di essere avvolte da una nube di polvere da sparo. Il quadro definitivo, rispetto al bozzetto, mostra, inoltre, una divisione in diversi piani e una evidente differenziazione dal punto di vista cromatico tra la zona superiore, più uniforme, e quella inferiore, più vivace, per la varietà dei colori utilizzati.

75 Il marchese di Duero per le sue grandi doti militari fu considerato il migliore stratega del XIX secolo in Spagna e per questo il governo della Prima Repubblica spagnola gli affidò il comando del Terzo Corpo dell'Esercito del Nord nella lotta contro i Carlisti.

76 CHUST, Manuel y MINGUEZ, Víctor, 2004, p. 176; REYERO HERMOSILLA, Carlos, 1999.

77 MALTESE, Corrado, 1960, cap. V, § e, p. 199.



Fig. 11 Eduardo Dalbono, *Adelina e Eleonora*. Acquerello su carta, 18,9 x18, 9 cms, (1873 ca.), Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo e Real Bosco di Capodimonte).

del fatto storico contemporaneo, ovvero delle battaglie di Monte Muro e di Magenta, prescinde totalmente dall'eroicità, rispettivamente, del marchese del Duero e dell'esercito franco-piemontese, strenuamente difesosi dal nemico, ed è, invece, focalizzata sulla rappresentazione fedele dei luoghi e sulla descrizione di dettagli molto precisi, come la fasciatura bianca a coprire l'occhio ferito in battaglia di un soldato a cavallo, in primo piano sulla sinistra, nella tela di Fattori, la mano del soldato posta sul cuore del comandante senza vita che trasporta a cavallo con grande rispetto e devozione, in quella di Agrasot, che conferiscono alla scena pur sempre un senso alto anche se diverso da quello insito nella pittura dello stesso genere del passato, e anche se sottende tematiche sociali e politiche molto esplicite. Quale il I due pittori, dunque, scrivono, con tali opere, una nuova pagina della pittura del secondo Ottocento in cui la raffigurazione della dura e cruda verità storica diventa la rappresentazione di un aspetto del reale, e la espressione stessa di un realismo che assume una particolare connotazione in quanto la narrazione degli aspetti meno enfatici e celebrativi, e per così "più umani", avviene attraverso la rappresentazione di uno degli aspetti del reale, al pari di qualsiasi altro aspetto della vita e del lavoro, quali quelli rappresentati dallo stesso Fattori, in opere raffiguranti contadini e butteri, sfiniti dalla fatica come i loro animali, quali, *Buoi al carro*, del 1875 circa, o *Il riposo*, del 1887⁷⁸, e da Agrasot in *Agricoltor*. I due dipinti, pertanto, prospettano una nuova tipologia di eroi contemporanei che, come semplici soldati o come comandanti, compiono il loro lavoro con coraggio, spirito di dedizione e onore, nella solitudine e durezza della vita militare. Inoltre i due quadri presentano affinità nella comune evidenza fotografica attuata mediante la disposizione in primo piano dei soggetti principali, assunti in tal modo a protagonisti assoluti della composizione pittorica. In particolare, per quanto riguarda la tecnica adoperata, si nota nella tela di Fattori nella zona in primo piano, un forte rigore disegnativo e l'utilizzo ancora del chiaroscuro di matrice accademica mentre, nel fondale, si evidenzia quella che lo studioso Maltese definisce «una macchia-luce e non una macchia-colore»⁷⁹.

Anche l'artista spagnolo, dal canto suo, utilizza una doppia partitura pittorica, delineando con precisione disegnativa gli elementi in primo piano, vale a dire, il marchese del Duero, il cavallo e i soldati, a cavallo, in piedi e sul terreno, operando un forte contrasto tra il rosso vermiglio dei pantaloni dell'uniforme dei soldati spagnoli, evocanti il sangue versato e il loro ardore patriottico, e i toni scuri delle giubbe dei militari e del manto del cavallo, e stendendo, invece, nel fondo definito da alcune emergenze collinari e rischiarato dal cielo sovrastante, il colore in modo sfrangiato e irregolare, così da formare labili macchie di luce da cui, come accade del resto anche nel quadro del pittore livornese, sembra sollevarsi ancora qualche residuo di polvere da sparo: traccia e testimonianza funesta della battaglia appena conclusa che sembra accrescere, ancor più, la "verità" delle due scene.

Riguardo poi alle relazioni di Agrasot con la cosiddetta «scuola di Rivara» si devono rilevare alcune affinità con il piemontese Carlo Pittara ed il portoghese Alfredo de

78 BIETOLETTI, Silvestra, 2001, pp. 136, 138.

79 MALTESE, Corrado, 1960, cap. V, § e), pp. 199-201.

Andrade⁸⁰ (1839-1915). Il primo, figura trainante della suddetta scuola piemontese, in *Giochi nella campagna romana*, raffigura un gruppo di contadinelle con il tipico costume ciociaro, tema ritratto anche dal pittore di Orihuela, mentre la suggestione di de Andrade si percepisce chiaramente nel reticolato di luci e di ombre, formato dalle proiezione sul terreno delle ombre delle fronde degli alberi alti e svettanti, posti sul lato destro della strada, che rievoca il ricamo di luci e ombre presenti anche nelle tele del pittore di Orihuela, *Un jardín valenciano* e *La carta*. Di grande interesse, risulta essere, poi, la comune scelta, da parte dei due pittori, di rappresentare un viale alberato che si apre verso lo spettatore guidandone lo sguardo in lontananza: soluzione compositiva e prospettica, quat'ultima, costituente una chiaro riferimento alla veduta topografica cittadina ritratta da Meindert Hobbema in *Viale alberato di Middelharnis*⁸¹, del 1689.

Conclusioni

L'analisi comparativa condotta su alcune opere di Agrasot riguardanti il paesaggio, la vita quotidiana e la storia, diverse, per genere, tecnica e soluzioni compositive e cromatiche da quelle realizzate dopo il suo definitivo ritorno a Valencia, ha evidenziato affinità, assonanze e analogie che consentono di attribuirne l'origine all'influenza o alle seduzioni esercitate su di lui dagli autori delle opere con cui è stata effettuata la comparazione. Pertanto, un giudizio sul pittore che ne prescindesse totalmente trascurerebbe un aspetto della sua personalità artistica e della sua formazione, non irrilevante, e risulterebbe, altresì, incompleto rispetto ad una parte della sua pittura che, seppure non preponderante nella sua produzione artistica, non può considerarsi, tuttavia, ininfluenza ai fini di poterla valutare più compiutamente, sulla base, cioè, di elementi quali le influenze e le seduzioni subite da parte di importanti pittori italiani della seconda metà del secolo XIX, che, pur non avendo mutato definitivamente il corso della sua pittura, la hanno, certamente, resa più ricca, variegata e feconda. Lo studio, infatti, di alcune sue pitture analizzate in rapporto a talune opere dei fratelli Palizzi, di alcuni dei pittori più rappresentativi della Scuola di Resina, come Dalbono, Rossano e De Gregorio, nonché di alcuni esponenti della cosiddetta «scuola di Rivara», come Pittara e de Andrade, e di alcuni pittori Macchiaioli, come Fattori, Lega e Borrani; e il loro raffronto, altresì, con alcuni dipinti del paesaggista verista Lojacono, hanno permesso di compiere una lettura critica che ha fatto emergere il ruolo fondamentale che le scuole di rinnovamento pittorico italiane in ambito realista della seconda metà del XIX secolo hanno svolto nella formazione e nello sviluppo della

80 L'artista portoghese della cosiddetta «scuola di Rivara» e della scuola grigia, si mosse nel solco dei paesaggisti piemontesi, condividendo con la loro pittura lo splendore e varietà dei colori, prevalentemente della campagna di Rivara, nel Canavese. Si recò a Genova nel 1854, entrando in relazione con i paesaggisti liguri come Tammar Luxoro di cui frequentò lo studio. Si recò nel Delfinato nel 1861 dove conobbe François-Auguste Ravier e Julien Dupré. Fu un difensore dei principi del verismo. Organizzò mostre d'arte, archeologia e artigiana. Fu archeologo e restauratore di monumenti e castelli come quelle di Issogne, Fenis e Verres e si dedicò all'insegnamento e alla conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. Si veda: DRAGONE, Angelo; DRAGONE CONTI Jolanda, 1947, pp. 134-135; CERRI, Maria Grazia; BIANCOLINI FEA, Daniela; PITTARELLO, Liliana (a cura di), 1981; PALUDETTO, Franz, (a cura di), 1991, pp. 66-67; MARINI, Luigi Giuseppe (a cura di), 2016, pp. 141-147.

81 Per quanto riguarda le relazioni tra la cosiddetta «scuola di Rivara» e la pittura paesaggista olandese del Seicento, si veda: CIOTTA, Anna, 2017.

sua poetica. Si ritiene, infatti, che le stesse possano aver avuto un peso, almeno per quanto riguarda il modo di raffigurare una figura, gli effetti luministici, uno scorcio di città, una determinata atmosfera intimista e un evento di storia patria, ma anche e soprattutto, nella formulazione e declinazione del suo particolare realismo che ha avuto applicazioni molto efficaci in diversi ambiti della sua eclettica produzione artistica e in particolare nella pittura di paesaggio, storica e in quella di vita quotidiana e possano, in definitiva, aver contribuito a fare di lui il principale innovatore, in senso realista, della pittura valenziana della sua epoca. Infatti, almeno per quanto riguarda, le opere esaminate, la sua produzione risulta essersi arricchita nella conoscenza e nell'assimilazione delle concezioni del naturalismo e del luminismo delle suddette scuole; i suoi dipinti di vita quotidiana si ammantano di accenti intimisti nella percezione della poetica del quotidiano femminile sviluppata da Borrani e da Lega; mentre la sua pittura di storia concretizza un particolare realismo, espresso anche da Fattori, concepito come narrazione e documento del reale, in quanto basato, sulla necessità, da parte dell'artista, di narrare la storia come una parte integrante della stessa vita dell'uomo, e, quindi, in grado di produrre effetti sulla società intera: superando, in tal modo, l'idea, anacronistica, di una pittura di storia intrisa di sentimentalismi e di idealità eroiche, e realizzando, così, un nuovo realismo per il quale, secondo l'efficace espressione usata da Corrado Maltese a proposito della citata opera di Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, il «vero» dei pittori realisti non è soltanto quello che si vede direttamente ma anche ciò che, pur non essendo osservato con gli occhi, possiede, tuttavia, una sua storica verità⁸².

Bibliografia

BACCI, Baccio Maria, *L'Ottocento dei Macchiaioli e Diego Martelli*, Firenze: Gonnelli, 1969.

BANNER, Lisa A. *Spanish Drawings in the Princeton University Art Museum*, Princeton, NJ: Princeton University Art Museum, 2012.

BARILLI, Renato, *Giovanni Fattori*, Bologna: Galleria Forni, 1970.

BARILLI, Renato et al. (a cura di), *Il secondo Ottocento Italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 maggio 1988 - 11 settembre, 1988), Milano: Mazzotta, 1988.

BARÓN, Javier (coor.), *Fortuny (1838-1874)*, catalogo della mostra (Museo Nacional del Prado, 21 de noviembre de 2017 y el 18 de marzo de 2018), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017a.

BARÓN, Javier, *La personalidad artística de Mariano Fortuny*. In BARÓN, Javier (coor.), 2017b, pp. 15-59.

BERNARDI, Marziano, "Carlo Pittara e la Scuola di Rivara". *Rassegna di Lettere, arte e musica*, n° 8, 1934, pp. 548-568.

BERNARDI, Marziano, (a cura di), *Mostra dei pittori della scuola di Rivara*, ricerca delle opere e catalogo, Torino: "La Stampa", 1942.

BERARDI, Gianluca, "Mariano Fortuny y Marsal: il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento", *Paragone Arte*, 37- 38, maggio-luglio, 2001, pp. 25-49.

BERARDI, Gianluca, *Fortuny e Italia*. In BARÓN, Javier (coor.), 2017a, pp. 61-81.

BERTONE, Virginia, *Carlo Pittara*. In BARILLI, Renato (a cura di), 1988, pp. 330-331.

BERTONE, Virginia, *Verso un'arte nuova: la Scuola di Rivara e la rivista "l'Arte in Italia"*. In *I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, 2018, pp. 155-168.

BIETOLETTI, Silvestra, *I Macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze: Giunti, 2001

BÜTTNER, Nils, *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Milano: Jaca Book, 2006.

CAGIANELLI, Francesca e Matteoni, Dario (a cura di), *L'Ottocento elegante: arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 2011a.

CAGIANELLI, Francesca, *Fortunismo e neosettecentismo*. In CAGIANELLI, Francesca; MATTEONI, Dario (a cura di), 2011b, pp. 24-45.

CANO DÍAZ, Emiliano, *Los últimos días de Mariano Fortuny*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018 (http://www.bibliotecaazarogaldiano.es/carhis/de-scargas/Cano-Diaz_Los_ultimos_dias_de_Mariano_Fortuny_y_Marsal.pdf)

CAPUTO, Rosario, *Infinite emozioni. La scuola di Posillipo*, Napoli: Voyage pittoresque, 2010.

CAPUTO, Rosario, *La Scuola di Resina nell'Ottocento napoletano: De Gregorio, Rossano, De Nittis, Cecioni, Belliazzi, Lojacono, Leto, Campriani, Netti, Tedesco, Dalbono, Fortuny, Michetti, Cosenza, Laezza, Gaeta, Monteforte, Santoro*, Napoli: Grimaldi & C., 2013.

CAPUTO, Rosario, *La pittura napoletana del II Ottocento*, Sorrento: Di Mauro, 2017.

CARBONELL, Jordi Àngel et al., *Tiempo de ensoñación: Andalucía en el imaginario de Fortuny*, catalogo della mostra (Granada, Museo de Bellas Artes de Granada, del 23 de noviembre 2016 - 26 de marzo 2017), Barcelona: Fundación Bancaria "La Caixa", 2016.

CASADO ALCÁDE, Esteban, "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX". *Archivo Español de Arte*, T. LIX, núm. 236, 1986, pp. 363-385.

CASTELNUOVO, Enrico, (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, edizione II ampliata e aggiornata, 2 voll., Milano: Electa, 1991.

CAUSA, Raffaello, *La Scuola di Posillipo*, Milano: Fabbri, 1967.

CAUSA, Raffaello, *La scuola di Posillipo*. In *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 783-811.

CAUSA, Raffaello, *La pittura napoletana dell'Ottocento*. In *Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento*, n. 13, Torino: Giorgio Mondadori e Associati, 1984, pp. 15-131.

CAUSA Stefano, *Ritorno a Pittloo: Raffaele Causa e la pittura di paesaggio*, Napoli: Electa Napoli, 2004.

CERRI, Maria Grazia; BIANCOLINI FEA, Daniela; PITTARELLO, Liliana (a cura di), *Alfredo D'Andrade, tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, 27 giugno - 27 settembre 1981), Firenze: Vallecchi, 1981.

COSTA, Nino, *Quel che vidi e intesi*, a cura di Giorgia Guerrazzi Costa, Milano: Longanesi, 1983.

CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor, *La contrucción del héroe en España y México. (1789-1847)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

CIOTTA, Anna, *La poesia del vero e la poesia del colore nei pittori della «scuola di Rivara*, in ROSSI, Maurizio e MARCHIAFAVA, Veronica, (a cura di), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari vol. XI A*, Milano: Gruppo del Colore – Associazione Italiana Colore, 2015a, pp. 419-430 (https://grupodelcolore.org/wp-content/uploads/2015/01/ColoreEcolorimetriaVOLIXIA_ITA_REV_pro.pdf).

CIOTTA, Anna, *The aesthetic vision of the landscape in nineteenth century Piedmontese painting*, in Carmine Gambardella (edited), *HERITAGE and TECHNOLOGY – Mind Knowledge Experience – XIII Forum Internazionale di Studi Le Vie dei Mercanti*, Napoli: La scuola di Pitagora editrice, 2015b, pp. 1150-1158 (www.leviedeimercanti.it).

CIOTTA, Anna, *La «Scuola di Rivara» e la pittura paesaggista olandese del Seicento: echi e rimandi*. In MERLO, Roberto; PIRVU, Elena (a cura di), *Quaderni di studi italiani e romeni / Caiete de studii italiene și române*, 7, 2016, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 123-146.

CIOTTA, Anna, *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono. Una lettura della sua opera nel quadro di alcune esperienze della pittura di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo*, Milano: FrancoAngeli, 2019a.

CIOTTA, Anna, *Identità artistica e riconoscibilità territoriale nelle opere dei pittori del cenacolo di Rivara come strumento di promozione del turismo e valorizzazione del patrimonio culturale a Rivara*. In PANERO, Francesco (a cura di), *Beni e risorse culturali delle comunità alpine e turismo fra storia e valorizzazione*, Cherasco: Centro Internazionale di Studi sugli insediamenti medievali, 2019b, pp. 107-144.

CIOTTA, Anna, *Apporti svizzeri e francesi nella pittura di paesaggio degli artisti della cosiddetta «Scuola di Rivara» e della scuola grigia e in quella di Antonio Fontanesi*. in PANERO, Francesco (a cura di), *Comunità urbane e centri minori dei due versanti delle Alpi occidentali. Circolazione di persone e relazioni culturali, politiche e socio-economiche*, Cherasco: Centro Internazionale di Studi sugli insediamenti medievali, 2020a, pp. 363-394.

CIOTTA, Anna, "Verso il dipinto "Spiaggia di Portici" di Mariano Fortuny y Marsal: gli studi preparatori del MNAC di Barcellona e del Meadows Museum, SMU, di Dallas". *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 10 (2020), 2020b, pp. 65-109.

Da Daumier alla scuola di Rivara: un percorso dell'arte nell'Europa del XIX secolo, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, 17 giugno - 9 luglio. 2004), Torino: Marico graf, 2004.

DE CASTRO, Evelina, *Francesco Lojacono nella Collezione Sinatra*, in COSTANTINO, Gabriella (a cura di), *La collezione Sinatra. Paesaggi di Francesco Lojacono e altri temi della pittura siciliana tra '800 e '900 in alievi e epigoni*, catalogo della mostra (Agrigento, Palazzo della Provincia, 1997-1998), Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 1997, pp. 51-74

DE GRADA; Raffaele, *I Macchiaioli*, Milano: Fratelli Fabbri editori, 1967.

DE PANTORBA, Bernardino, *Historia y critica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Editorial Aclor., 1948

DÍEZ, José Luis, *Da Goya a Picasso. La pittura spagnola dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, dal 19 ottobre al 1° dicembre 1991), Milano Mazzotta, 1991.

DÍEZ, José Luis, *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en El Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1997.

DÍEZ, José Luis, *Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma 1855-1875*. En CALVO SERRALLER, Francisco et. al., *Del realismo al impresionismo*, Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado, Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores D.L., 2014.

DÍEZ, José Luis, *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid: Museo del Prado, 2015.

DINI, Francesca (a cura di), *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale, 2007a.

DINI, Francesca, *Poesia dei Macchiaioli*. In DINI, Francesca (a cura di), 2007b, pp. 15-45.

DINI, Francesca, *Fattori e i Macchiaioli. Cristiano Banti, Serafino De Tivoli, Vito d'Ancona, Silvestro Lega, Vincenzo Cabianca, Odoardo Borrani, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni, Giuseppe Abbati, Raffaello Senesi, Federico Zandomeneghi, Giuseppe Boldini, I Grandi Maestri dell'Arte. L'artista e il suo tempo*, Milano: Il Sole 24 Ore, Firenze: E-Ducation.it, 2008.

DINI, Francesca, *I macchiaioli: le collezioni svelate*, Roma: Skira, 2016.

DINI, Francesca; SISI, Carlo (a cura di), *I Macchiaioli e Castiglioncello, Giuseppe Abbati (1836- 1868)*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 11 luglio al 14 ottobre 2001), Torino: Umberto Allemandi, 2001.

DINI, Piero; DINI, Francesca (a cura di), *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello, 1990), Comune di Rosignano Marittimo, Rosignano Marittimo: Assessorato alla Cultura, 1990.

DOÑATE, Mercé: MENDOZA, Cristina; QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M., *Fortuny (1838-1874)*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, del 17 d'octubre de 2003 al 18 de gener de 2004), Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003

DORIA, Gino (a cura di), *Critica d'arte e prose narrative*, Bari: Laterza, 1937.

DRAGONE, Angelo; DRAGONE CONTI Jolanda, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano: Istituto Grafico Bertieri, 1947.

DRAGONE, Piergiorgio, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte: arte e cultura figurativa 1865-1895*, Torino: Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 2000.

DURBÉ, Dario *et al.*, *Silvestro Lega: dipinti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 5 marzo – 1 maggio 1988; Firenze, Palazzo Strozzi, 7 maggio – 10 luglio 1988), Firenze: Artificio, 1988

ESPÍ VALDÉS, Adrian, "Apuntes para una bibliografía del pintor Agravat", *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, pp. 37-44.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, "La Bellas Artes en la provincia de Alicante en el siglo XIX". *Canelobre*, n° 64, 2014, pp. 14-33.

FARESE SPERKEN, Christine, *La Scuola di Resina*. In MATTEUCCI, Giuliano; MAZZOCCA, Fernando; POPPI, Claudio, 1997, pp.145-172.

FARESE SPERKEN, Christine, *La Scuola di Resina*. In PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002, pp. 59-70.

GASSIER, Pierre (par), *Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique*, catalogue, Neuchâtel: Musée des Beaux-Arts, 1983.

GASSIER, Pierre (a cura di), *Léopold Robert*, catalogo della mostra organizzata dal Festival dei Due Mondi (Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 23 giugno – 20 luglio 1986), Roma: De Luca, 1986.

GIROSI, Franco, *La Repubblica di Portici*, Roma: Istituto Nazionale Luce, 1931.

GONZÁLES LOPÉZ, Carlos; MARTÍ AYXELÁ, Montserrat, *Pintores españoles en Roma: (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1987.

GONZÁLEZ I LÓPEZ, Carlos; MARTÍ AYXELÁ, Montserrat, *Mariano Fortuny Marsal*, 2 voll. (vol. 1. *Biografía, selección de color*; vol. 2. *Catálogo de óleos y acuarelas, catálogo de Dibujos*), Barcelona: Diccionari Rafols, 1989.

GRECO, Franco Carmelo: PICONE PETRUSA Mariantonietta; VALENTE Isabella, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli: Tullio Pironti, 1993.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (com.), *Joaquín Agravat y Juan (1836-1919)*, catalogo della mostra, exposición (Alicante, Museo de Belles Artes Gravina – MUBAG – mayo – junio 2002), Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2002.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Joaquín Agravat y Juan (1836-1919)*, catalogo della mostra, exposición antológica (Puerto de Valencia, de Sala de Exspociones del Edificio del Rejo, del 4 de marzo al 13 de abril de 2003), Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 2003.

I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità, catalogo della mostra (Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre 2018 – 24 marzo 2019), Torino: GAM, Milano: 24 ORE CULTURA, 2018.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid: Editorial Tecnos, 1953.

LUBRANO CELENTANO, Pasquale, *Esiste un'arte Moderna in Italia?*, Milano: Libreria editrice Milanese, 1912.

MALLÉ, Luigi, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino: Impronta, 1976.

MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino: Einaudi, 1960.

MARABOTTINI, Alessandro, *Silvestro Lega e la Scuola di Piagentina*, Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze, 1984.

MARINI, Luigi Giuseppe, (a cura di), *Carlo Pittara e la Scuola di Rivara: un momento magico dell'Ottocento pedemontano*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi – Ometto, 22 settembre 2016 – 12 febbraio 2017), Torino: Adarte, 2016.

MARTORELLI, Luisa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848)*. In CASTELNUOVO, Enrico, (a cura di), 1991, pp. 469-493.

MARTORELLI, Luisa (a cura di), *Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo*, catalogo della mostra (La Valletta – Malta, 2000-2001), Napoli: Electa Napoli, 2000.

MARTORELLI, Luisa, *Per una storia del paesaggio: la Scuola di Posillipo*. In PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002, pp. 23-38, pp. 30-31.

MARTORELLI, Luisa, *La nuova via al naturalismo (1850-1870)*. In BARBERA, Gioacchino; MARTORELLI, Luisa, MAZZOCCA, Fernando *et al.*, 2005a, pp. 39-59.

MARTORELLI, Luisa (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 – 20 gennaio 2006), Napoli: Electa Napoli, 2005b.

MARTORELLI, Luisa, *Dopo l'Unità d'Italia. Domenico Morelli tra collezionismo, istituzioni e mercato*. HANSMANN, Martina e SEIDEL, Max (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, Atti del Convegno (Firenze 7 ottobre - 10 ottobre 2002), Venezia: Marsilio, 2005c, pp. 151-172.

MATTEUCCI, Giuliano; MAZZOCCA, Fernando, POPPI, Claudio, *Pittori e Pittura dell'Ottocento Italiano*, Novara: De Agostini, 1997.

MAZZOCCA, Fernando (a cura di), *Le collezioni della Fondazione Banco di Sicilia. I dipinti: Ottocento e Novecento*, Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale, 2015.

MORMONE, Mariaserena; SPINOSA Aurora, (a cura di), *Donazione Palizzi da Vasto a Napoli verso l'Europa*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

MUROLO, Luigi, *Il "paesaggio moderno" tra dettaglio e totalità. Filippo Palizzi nella critica del D'Annunzio "Napoleano"*. In MORMONE, Mariaserena; SPINOSA, Aurora, 2000, pp. 37-43.

NETTI, Francesco, *I poveri. Quadro incompleto di Marco De Gregorio* [1876]. In NETTI, Francesco, *Scritti critici*, antologia, GALANTE, Lucio (a cura di), Roma: De Luca, 1980, pp. 125-127.

OSSORIO y BERNARD, Manuel, *Galeria Biográfica de artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta Cargo de Ramón Moreno, 1868-1869, T. I -II.

PALUDETTO, Franz, (a cura di), *Paesaggi: la Scuola di Rivara: Carlo Pittara*, Chieri: Arti grafiche Giacone, 1991.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Il vol., Milano: Electa, 1995.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*. In CASTELNUOVO, Enrico (a cura di), 1991, II, p. 494-520.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *Dal Vero. Il paesaggio napoletano da Gigante a De Nittis*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 12 aprile - 21 luglio 2002), U. Allemandi, Torino, 2002a.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *Messa a fuoco: i nostri propositi*. In PICONE PETRUSA, Mariantonietta, 2002b, pp. 13-22.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della «macchia»*. In PICONE PETRUSA 2002c, pp. 39-58.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *Palizzi Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della enciclopedia Italiana, 2014, pp. 442-446.

PINTO, Sandra (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano: Electa, 2003.

PIPPONZI, Simona, *Animali e animalismo palizziani*, in PIPPONZI, Simona; MADONNA, Daniela (a cura di), *Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'Ottocento*, Vasto: Comitato Premio Vasto d'Arte Contemporanea, 2008, pp. 83-115.

POLA FALLETTI VILLAFALLETTO, Giuseppe Cesare, *La scuola di Rivara*, Torino: Tipografia degli Artigianelli, 1950.

QUERCI, Eugenia, *"Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny": Storia dell'arte*, 133/2012, n° 33, 2012a, pp. 131-15.

QUERCI, Eugenia, *Achille Vertunni e Mariano Fortuny. Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale*. In CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI Carla (a cura di), *Roma fuori Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, Roma: Campisano, 2012b, pp. 209-226.

QUERCI, Eugenia, *La pittura in Italia y en Roma en la época de Fortuny y Pradilla*. In GARCÍA GUATAS (coor.), *Escuela de Roma: pintores aragoneses en el cambio de siglo*, Paraninfo, Universidad de Zaragoza: del 16 de abril al 13 de julio de 2013, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 47-60.

REYERO, Carlos; FREIXA, Mirella, *Pittura y Escultura en España 1800-1910*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995 (II edizione).

REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, Alicante 1837 - Valencia 1919) - Óleo sobre lienzo - 378 x 513 cms*. Scheda in *El Arte en el Senado*, Madrid: Dirección de Estudios y Documentación, Departamento de Publicaciones, Secretaría General del Senado, 1999, pp. 236-238.

RICCI, Paolo, *Arte e artisti a Napoli 1800-1943*, Napoli: Ed. Banco di Napoli, 1981.

ROGLÁN, Marc A; DOTSETH, Amanda W. (eds.), *Fortuny: Friends and Followers*, catalogo della mostra (Dallas Meadows Museum, SMU, February 3 - June 2019), Dallas: Meadows Museum, SMU, 2019.

ROSSETTI AGRESTI, Olivia, *Giovanni Costa, his life, work, and times*, London: Gay and Bird, 1904.

ROTILI, Mario (a cura di) *Achille Vianelli*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 2 maggio - 15 luglio 1954), Napoli: G. Casella, 1954.

RUOTOLO, Renato, *La Scuola di Posillipo*, Sorrento: Di Mauro, 2002.

SCHETTINI, Alfredo, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, 2 voll., Napoli: AdArte, 1967.

SCHETTINI, Alfredo, SCUDERI, Giuseppe, *Aspetti dell'Ottocento italiano*, Putignano: Arti grafiche De Robertis, 1972.

SEQUEROS LÓPEZ, Antonio, *El pintor oriolano Joaquín Agrasot*, Orihuela: Caja Rural Central, Orihuela, 1972.

SEQUEROS LÓPEZ, Antonio, *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*, Orihuela: Caja de Ahorros de Nuestras Señora de Monserrate, 1975.

SIGNORINI, Telemaco, "Del paesaggio e della sua influenza sull'arte moderna". *Gazzettino del disegno*, anno I, 1867, n°33 pp. 257-259 e n° 34, pp. 265-268.

SISI, Carlo, *1861-1899: gli anni delle esposizioni*. In MARINI CLARELLI, Mario Vittorio; MAZZOCCA Fernando; SISI Carlo (a cura di), *Ottocento, da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio-10 giugno 2008), Ginevra-Milano: Skira, 2008.

VALSECCHI, Marco, *I paesaggisti dell'800*, Electa, Milano: Bompiani, [1972?].

VILLARI, Pasquale, "Commemorazione di Domenico Morelli fatta a Napoli il 19 gennaio 1902 (con 2 fotografie)". *Nuova Antologia di Lettere, scienze e arti*, serie 4v., 98, Roma, 1902, pp. 385-407.

WEIDNER, Thomas (a cura di), *Jakob Philipp Hackert. Paesaggi del regno*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 – 10 gennaio 1998), Roma: Artemide, 1997.

WILTON, Andrew; BIGNAMINI, Ilaria (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII Secolo*, Milano: Skira,, 1997.

YORICK (COCCOLUTO FERRIGNI, Pietro), *Viaggio attraverso l'Esposizione italiana del 1861*, Firenze: Guide Bettini, 1861.

Joaquín Agrasot i la pintura alicantina de finals del segle XIX

Joaquín Agrasot y la pintura
alicantina de finales del siglo XIX

L'arc estètic que dibuixa la pintura d'Agrasot ens il·lustra un artista conreador de diversos gèneres, com la recreació de costums en escenes i figures, retrats, reminiscències orientals, nus, assumptes religiosos i algun episodi de tema històric especialment el que ressuscita el passat gloriós en xicotetes taules *de casa*; sempre aportant en tots ells notes de realisme i veracitat. La seua dilatada vida artística transcorre al so del marcat per a un aspirant a artista del seu temps: la formació, l'ampliació d'estudis a l'estranger, la participació en exposicions nacionals i internacionals, fins a arribar a la maduresa artística i a l'èxit. En aquest recorregut no oblida la seua ciutat natal, Oriola. I realitza viatges enriquidors per Espanya i el món o torna als seus orígens oriolans i a la capital de la província, Alacant, per a participar en esdeveniments personals i professionals. Aquests passos en la seua trajectòria cap al reconeixement van paral·lels als d'altres pintors alacantins amb els quals coincideix a la seua província, però també a València, a Roma i en altres localitats italianes i espanyoles. Artistes que van contribuir al posicionament de la pintura espanyola huitcentista i dels quals encara falten estudis monogràfics. I més en el cas de dones creadores, els noms de les quals segueixen guardats com a secrets esperant a ser revelats.

A mitjan segle XIX, quan inicia el camí artístic el nostre protagonista, Espanya viu un moment convuls políticament que oscil·la entre l'absolutisme i el liberalisme, fins a l'establiment de la Primera República. En l'aspecte econòmic i social, la civilització està intentant expandir els mitjans de comunicació traçant camins de ferro per terra i cosint el cel amb fils metàl·lics per a transmetre les idees, els coneixements i les notícies amb celeritat. En aquest segle cosmopolita agrada exhibir els avanços en exposicions públiques

El arco estético que dibuja la pintura de Agrasot nos ilustra a un artista cultivador de varios géneros, como la recreación de costumbres en escenas y figuras, retratos, reminiscencias orientales, desnudos, asuntos religiosos y algún episodio de tema histórico, en especial el que resucita el pasado glorioso en pequeñas tablas destinadas al casacón; siempre aportando en todos ellos notas de realismo y veracidad. Su dilatada vida artística transcurre al son de lo marcado para un aspirante a artista de su tiempo: la formación, la ampliación de estudios en el extranjero, la participación en exposiciones nacionales e internacionales, hasta llegar a la madurez artística y al éxito. En este recorrido no olvida su ciudad natal, Orihuela. Lo mismo realiza viajes enriquecedores por España y el mundo que regresa a sus orígenes oriolanos y a la capital de la provincia, Alicante, para participar en acontecimientos personales y profesionales. Estos pasos en su trayectoria hacia el reconocimiento corren en paralelo a los de otros pintores alicantinos con los que coincide en su provincia, pero también en Valencia, en Roma y en otras localidades italianas y españolas. Artistas que contribuyeron al posicionamiento de la pintura española ochocentista y de los que aún faltan estudios monográficos. Y más en el caso de mujeres creadoras, cuyos nombres siguen guardados como secretos esperando a ser desvelados.

A mediados del siglo XIX, cuando inicia el camino artístico nuestro protagonista, España vive un momento convulso políticamente que oscila entre el absolutismo y el liberalismo, hasta el establecimiento de la Primera República. En el aspecto económico y social, la civilización está intentando expandir los medios de comunicación, trazando caminos de hierro por tierra y cosiendo el cielo con hilos metálicos para transmitir las ideas, los conocimientos y las noticias con

premiant els assoliments de l'agricultor, de l'artesà i de l'artista. El XIX es debat entre el progrés i la tradició. Aquests aspectes estan latents en les obres amb temàtica bucòlica, historicista i regionalista de molts pintors espanyols, entre ells Agrasot.

El present article pretén, a manera d'itinerari per la biografia i l'obra de Joaquín Agrasot, destacar els seus esdeveniments personals i artístics que es donen cita a Alacant. Així com els compartits, dins i fora de la província, al costat d'altres companys de professió alacantins que el van acompanyar com a passatgers que, en algun moment, van pujar a un dels vagons que van anar configurant el tren de la seua vida. Una guia per la pintura alacantina de finals del segle XIX amb Agrasot com a viatger principal.

celeridad. En este siglo cosmopolita gusta exhibir los avances en exposiciones públicas premiando los logros del agricultor, del artesano y del artista. El XIX se debate entre el progreso y la tradición. Estos aspectos están latentes en las obras con temática bucólica, historicista y regionalista de muchos pintores españoles, entre ellos Agrasot.

El presente artículo pretende, a modo de itinerario por la biografía y la obra de Joaquín Agrasot, destacar sus acontecimientos personales y artísticos que se dan cita en Alicante. Así como los compartidos, dentro y fuera de la provincia, junto a otros compañeros de profesión alicantinos que lo acompañaron como pasajeros que, en algún momento, subieron a uno de los vagones que fueron configurando el tren de su vida. Una guía por la pintura alicantina de finales del siglo XIX con Agrasot como viajero principal.

El dolç despertar de l'artista. L'inici d'un viatge cap a la pintura

Joaquín Agrasot i Juan naix a Oriola la vespra de la Nit de Nadal de l'any 1836. La seua infància transcorre entre els jocs dins d'una família nombrosa i l'olor dolça d'antany dels productes elaborats en la confiteria dels seus pares, negoci familiar que ell podria haver continuat, però es decanta molt prompte per altres habilitats de les arts més nobles com la pintura.

Inicia la formació artística a la seua Oriola natal, en una acadèmia establida en el col·legi Santo Domingo, convent dominic fundat en 1547 fins a l'exclaustració en 1835 per la Desamortització de Mendizábal. Una monumental construcció, la més gran conservada de la Comunitat Valenciana, i en la qual el jove Joaquín va poder admirar la decoració del conjunt creada pels diferents estils arquitectònics que es van anar annexant al llarg del temps de la seua execució des del gòtic fins al rococó. Si ja apreciava l'art, segur que no li van passar desapercebudes les obres que atresoraven els murs de l'antic convent de mestres com Nicolau Borràs o el mateix Velázquez amb la tela *Temptació de sant Tomàs d'Aquino*, un regal als dominics. En aquest escenari rep Agrasot les seues primeres classes de dibuix per Nicolás Doderó, del qual només coneixem comptats casos. Nicolás Mariano del Pilar Doderó Giera, era fill de comerciants genovesos es-

El dulce despertar del artista. El inicio de un viaje hacia la pintura

Joaquín Agrasot y Juan nace en Orihuela la víspera de Nochebuena del año 1836. Su infancia transcurre entre los juegos dentro de una familia numerosa y el olor dulce de antaño de los productos elaborados en la confitería de sus padres, negocio familiar que él podría haber continuado, pero se decanta a muy pronta edad por otras habilidades de las artes más nobles como la pintura.

Inicia la formación artística en su Orihuela natal, en una academia establecida en el colegio Santo Domingo, convento dominico fundado en 1547 hasta la exclaustración en 1835 por la Desamortización de Mendizábal. Una monumental construcción, la más grande conservada de la Comunidad Valenciana, y en la que el joven Joaquín pudo admirar la decoración del conjunto creada por los diferentes estilos arquitectónicos que se fueron anexionando a lo largo del tiempo de su ejecución desde el Gótico al Rococó. Si ya apreciaba el arte, seguro que no le pasaron desapercibidas las obras que atesoraban los muros del antiguo convento de maestros como Nicolás Borràs o el mismísimo Velázquez con el lienzo *Tentación de Santo Tomás de Aquino*, un regalo a los dominicos. En este escenario recibe Agrasot sus primeras clases de dibujo impartidas por Nicolás Doderó, del que solo

tablits a Oriola, ciutat en la qual naix i és batejat en la Parròquia del Salvador en 1808¹. D'aquests temps novells pertanyen les primerenques obres d'Agrasot una mica maldestres encara i de temàtica religiosa, influenciat, segurament, per l'ambient en el qual estudiava i per la societat del moment, bastant creient a la ciutat principal de la Diòcesi d'Oriola.

En aquests anys juvenils d'Agrasot existien poques opcions per a estudiar pintura a la província d'Alacant. Es desconeix si en algun moment el jove aspirant a pintor es va plantejar traslladar-se a la capital alacantina per a estudiar a l'Escola de Dibuix fundada en 1795 en el segon pis de l'edifici del Consolat Marítim i Terrestre, creat per Reial Cèdula de Carles III en 1785 i que també s'estenia als pobles del Bisbat d'Oriola. L'escola naix com a resposta a la demanda d'obrir un centre artístic a Alacant i es converteix en el primer oficial dedicat a l'ensenyament de les belles arts, que actuava com a sucursal de la Reial Acadèmia de Belles arts de València. En els seus inicis va ser dirigida pel pintor navarrés Vicente Suárez Ordóñez, que instaura el neoclassicisme a la ciutat. A la seua mort, cap a 1829. Segurament aquesta escola apilava gravats que reproduïen obres mestres per a servir d'inspiració i de referència per a l'aprenentatge dels alumnes. (Fig. 1).

Els exercicis més tardans daten de 1891², per la qual cosa l'ensenyament de dibuix a la ciutat d'Alacant va poder coexistir amb el que s'impartia en el col·legi Santo Domingo. El pas per aquesta escola de Joaquín Agrasot podria haver sigut profitós per a afermar en ell la base de dibuix, però és possible que tinguera una major aspiració i apostara per una aventura més segura i de renom en traslladar-se a València a l'Acadèmia de Belles arts de Sant Carles, com feren altres antecessors alacantins com Josep Peyret, Ramón Guillem i Vicente Rodes, que s'hi van incorporar en qualitat de pensionats amb el beneplàcit de sa majestat sent estudiants de l'Escola del Consolat.

conocemos contados datos. Nicolás Mariano del Pilar Doderó Giera, era hijo de comerciantes genoveses establecidos en Orihuela, ciudad en la que nace y es bautizado en la Parroquia de El Salvador en 1808¹. De estos tiempos noveles pertenecen las tempranas obras de Agrasot un poco torpes aún y de temática religiosa, influenciado, seguramente, por el ambiente en el que estudiaba y por la sociedad del momento bastante creyente en la ciudad principal de la Diócesis de Orihuela.

En estos años juveniles de Agrasot existían pocas opciones para estudiar pintura en la provincia de Alicante. Se desconoce si en algún momento el joven aspirante a pintor se planteó trasladarse a la capital alicantina para estudiar en la Escuela de Dibujo fundada en 1795 en el segundo piso del edificio del Consulado Marítimo y Terrestre, creado por Real Cédula de Carlos III en 1785 y que también se extendía a los pueblos del Obispado de Orihuela. La escuela nace como respuesta a la demanda de abrir un centro artístico en Alicante y se convierte en el primero oficial dedicado a la enseñanza de las bellas artes, actuando como sucursal de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia. En sus inicios fue dirigida por el pintor navarro Vicente Suárez Ordóñez (Fig 1), quien instaura el Neoclasicismo en la ciudad. Seguramente esta escuela acopiaba grabados que reproducían obras maestras para servir de inspiración y de referencia para el aprendizaje de los alumnos.

Los ejercicios más tardíos datan de 1891², por lo que la enseñanza de dibujo en la ciudad de Alicante pudo coexistir con la que se impartía en el colegio Santo Domingo. El paso por esta escuela de Joaquín Agrasot podría haber sido provechoso para afianzar en él la base de dibujo, pero es posible que tuviera una mayor aspiración y apostara por una aventura más segura y de renombre al trasladarse a Valencia a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, como hicieran otros antecesores alicantinos como José Peyret, Ramón Guillem y Vicente Rodes que marcharon en calidad de pensionados con el beneplácito de su Majestad siendo estudiantes de la Escuela del Consulado.

1 MAZÓN, A.J. (11 de mayo de 2020). Oriola vista desde el puente de Rusia. [Blog]. Recuperat de: <http://oriola-vdpr.es/?p=5900>

2 TÉBAR, P. "La col·lecció de dibuixos del Consolat de la Mar en els fons de l'IES Jorge Juan", en *Canelobre*, 2014, p. 41.

1 MAZÓN, A.J. (11 de mayo de 2020). Oriola vista desde el puente de Rusia. [Blog]. Recuperado de: <http://oriola-vdpr.es/?p=5900>

2 TÉBAR, P. "La colección de dibujos del Consulado del Mar en los fondos del IES Jorge Juan", en *Canelobre*, 2014, p. 41.



Fig. 1 Vicente Suárez Ordóñez. *Vista de Alicante*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.



Fig. 2 Joaquín Agrasot. *El Sacrificio de Isaac*. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.



Fig. 3 Francisco Bushell. *Atardecer en Florencia*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.

Primera parada. Formació en la capital del Túria i debut expositiu

La formació veritablement artística i oficial li arriba a Agrasot quan es matricula amb vint-i-un anys a l'Escola de Belles arts de València i de la qual Lorenzo Hernández Guardiola —principal biògraf del pintor— dona detalls dels anys de matrícula, assignatures cursades i qualificacions obtingudes³. De les qualificacions, ens agradaria ressaltar que l'estudiant Agrasot va obtenir millors resultats en aquelles assignatures relacionades amb el dibuix lineal i perspectiva que en les referents al dibuix de figura i anatomia. Dades curioses si observem tot el conjunt de la seua producció i comprovem que, el mateix va fer magnífiques composicions de gentes reunides a l'aire lliure i ordenades amb diagonals amb les quals aconsegueix la perspectiva lineal, en detriment dels personatges, elaborats de manera desproporcionada que, realitza meravelloses figures amb perfecte estudi de l'anatomia, en diverses poses i sobre un fons neutre mancat de perspectiva. En l'últim curs, 1860-1861, li fa classes de dibuix de l'antic i natural l'alcoià Plàcid Francés i Pascual (1834-1902), un dels millors professors de l'escola en aquells dies, que va arribar a catedràtic en 1861. És possible que Francés despertara el seu interès pels tipus i la pintura de gènere, abans de partir a Sant Ferran a Madrid com a catedràtic, capital en la qual funda l'Associació d'Aquarel·listes i decora importants palaus. També serà profitosa per a Agrasot l'experiència viscuda al costat dels seus condeixebles amb els quals formarà part d'una de les generacions més brillants de la pintura espanyola del segle XIX com Antoni Muñoz Degrain, Joan Antoni Benlliure i Gil, Salvador Martínez Cubells, Bernardo Ferrándiz Bádenes. Amb alguns d'ells va forjar una amistat per sempre.

3 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alacant, 2002, p.21.

Primera parada. Formación en la capital del Turia y debut expositivo

La formación verdaderamente artística y oficial le llega a Agrasot cuando se matricula con veintiún años en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y de la que Lorenzo Hernández Guardiola —principal biógrafo del artista— da detalles pormenorizados de los años de matrícula, asignaturas cursadas y calificaciones obtenidas³. De todas ellas, nos gustaría resaltar que el estudiante Agrasot obtuvo mejores resultados en aquellas asignaturas relacionadas con el dibujo lineal y perspectiva que en las referentes al dibujo de figura y anatomía. Datos curiosos si observamos todo el conjunto de su producción y comprobamos que, lo mismo hizo magníficas composiciones de gentes reunidas al aire libre y ordenadas con diagonales con las que consigue la perspectiva lineal, en detrimento de los personajes, elaborados de manera desproporcionada que, realiza maravillosas figuras con perfecto estudio de la anatomía, en diversas poses y sobre un fondo neutro carente de perspectiva.

En el último curso, 1860-1861, le da clases de dibujo del antiguo y natural el alcoyano Plácido Francés y Pascual (1834-1902), uno de los mejores profesores por entonces en la escuela de la que llega ser catedrático en 1861. Es posible que Francés despertara su interés por los tipos y la pintura de género, antes de partir a San Fernando en Madrid como catedrático, capital en la que funda la Asociación de Acuarelistas y decora importantes palacios. También será provechosa para Agrasot la experiencia vivida junto a sus condiscípulos con los que formará parte de una de las generaciones más brillantes de la pintura española del siglo XIX como Antonio Muñoz Degrain, Juan Antonio Benlliure y Gil, Salvador Martínez Cubells, Bernardo Ferrándiz Bádenes. Con algunos de ellos forjó una amistad para siempre.

3 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alicante, 2002, p.21.



Fig. 4 Joaquín Agrasot. *La curación de Tobías*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.



Fig. 5 Antonio Gisbert. *Ciocciara*. Museu de Belles Arts de València.

Dos anys després de l'arribada del tren a Alacant⁴, té lloc a l'octubre de 1860 la primera Exposició Agrícola, Industrial i Artística, organitzada per la Societat Econòmica d'Amics del País a semblança de les exposicions nacionals de belles arts, però amb caràcter local. Aquestes mostres permetien donar a conèixer els avançaments en temes agrícoles, mecànics, i en aquesta ocasió també els progressos en ciències, música i art. Van ser precisament els artistes els qui coparen més endavant aquest tipus d'exposicions. Joaquín Agrasot hi participa amb sis quadres, quatre de temàtica religiosa, còpies de *Sacrifici de Isaac* (Fig. 2), obra neoclàssica sota l'influx de Francesc Martínez i Yago, el seu mestre a València, *L'educació de la Mare de Déu*, *La Sacra Família*, i l'original *Retrat del senyor bisbe de Còrdova*, i dos paisatges, també originals. Per aquestes obres va ser premiat amb medalla de bronze. En aquesta coincideix, encara que no serà l'única vegada, amb l'alacantí Francisco Bushell, que presenta dos retrats de cavallers, sis paisatges, uns pitxers i dos estudis del natural, una obra de xicotet format d'inspiració flamenca i una còpia de *Mort de San Francisco*. La medalla d'or se la va emportar el sevillà José Roldán per *L'oració* i *Les Maries davant del sepulcre*. La qualitat artística d'aquestes obres va motivar als diputats provincials a acordar en sessió del 13 de novembre de 1860 la compra dels cinc quadres que representaven l'oració i les quatre estacions. Gest importantíssim per part de la Diputació d'Alacant, que inicia el mecenatge artístic a la província, quasi tres dècades després del ingrés dels primers béns amb motiu de la Desamortització.

Aquesta primera concurrència a l'exposició més important celebrada fins llavors a Alacant va donar a conèixer Agrasot. Les seues obres van ser admirades pel públic i, il·lusionat per l'experiència, es diu que es va animar a presentar una instància a la Diputació d'Alacant perquè el pensionara per a acudir a continuar formant-se a Roma⁵. L'arxiu de la Diputació no guarda cap document que ho acredite, només una obra datada a Roma en 1863, *La curació de Tobies*, que

Dos años después de la llegada del tren a Alicante⁴, tiene lugar en octubre de 1860, la primera Exposición Agrícola, Industrial y Artística, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País a semejanza de las exposiciones nacionales de bellas artes, pero con carácter local. Estas muestras permitían dar a conocer los adelantos en temas agrícolas, mecánicos, y en esta ocasión también los progresos en ciencias, música y arte, copando más adelante los artistas este tipo de exposiciones.

Joaquín Agrasot participa con seis cuadros, cuatro de temática religiosa, copias de *Sacrificio de Isaac* (Fig. 2), obra neoclásica bajo el influjo de Francisco Martínez Yago, su maestro en Valencia, *La educación de la Virgen*, *La Sacra Familia*, y el original *Retrato del Señor obispo de Córdoba*, y dos paisajes, también originales. Por estas obras fue premiado con medalla de bronce. En la misma exposición coincide, aunque no será la única vez, con el alicantino Francisco Bushell, quien presenta: dos retratos de caballeros, seis paisajes, unos jarros y dos estudios del natural, una obra de pequeño formato de inspiración flamenca y una copia de *Muerte de San Francisco*. La medalla de oro se la llevó el sevillano José Roldán por *La oración* y *Las Marías delante del sepulcro*. La calidad artística de estas obras motivó a los diputados provinciales a acordar en sesión del 13 de noviembre de 1860 la compra de los cinco cuadros que representaban la Oración y las cuatro estaciones. Gesto importantísimo por parte de la Diputación de Alicante que inicia el mecenazgo artístico en la provincia, casi tres décadas después del ingreso de los primeros bienes con motivo de la Desamortización.

Esta primera concurrència a la exposició més important celebrada hasta entonces en Alicante dio a conocer a Agrasot. Sus obras fueron admiradas por el público e ilusionado por la experiencia, se dice, que se animó a presentar una instancia a la Diputación de Alicante para que le pensionara para acudir a seguir formándose a Roma⁵. El archivo de la Diputación no

4 "L'arribada del tren a Alacant de la Companyia MZA, Ferrocarrils de Madrid a Saragossa i a Alacant, esdeveniment que va ocórrer al maig de 1858, marcaria el minut zero de la industrialització amb la modificació radical del paisatge comercial de la província. S'impulsa l'economia local, les activitats mercantils i el trànsit portuari, i Alacant passa de ser una província eminentment agrícola, repleta de camps i hortes -a excepció de la industriosa ciutat d'Alcoi- a ser un territori jalonat per ximeneres i fàbriques". QUILEZ LÓPEZ, V. i BELTRÁ TORREGROSA, D., "Un paseo por Alicante con las guías de los siglos XIX i XX", En *Gente Comunicación*, Alacant, pàg. 172-185.

5 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., 2003, p.15.

4 "Con la llegada del tren a Alicante de la Compañía MZA, Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante acontecimiento acaecido en mayo de 1858, marcaría el minuto cero de la industrialización, modificando radicalmente el paisaje comercial de la provincia. Se impulsa la economía local, las actividades mercantiles y el tráfico portuario, pasando de ser una provincia eminentemente agrícola, repleta de campos y huertas -a excepción de la industriosa ciudad de Alcoy- a un territorio jalonado por chimeneas y fábricas". QUILEZ LÓPEZ, V. y BELTRÁ TORREGROSA, D., "Un paseo por Alicante con las guías de turismo de los siglos XIX y XX", En *Gente Comunicación*, Alicante, pp. 172-185..

5 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. 2003, p.15.

se cita en els primers inventaris de la col·lecció de la Diputació com un treball de pensionat del pintor.

guarda ningún documento que lo acredite, solo una obra fechada en Roma en 1863, *La curación de Tobías*, que se cita en los primeros inventarios de la colección de la Diputación como un trabajo de pensionado del pintor.

Següent destinació: Roma. Paradigma somià de l'aspirant a artista i temes comuns amb pintors alacantins

Per a tot pintor que es formava en el segle XIX era fonamental ampliar estudis a l'estranger, principalment a la ciutat eterna. Roma es va convertir en el paradigma somià de tot aspirant a artista, poc temps després seria París el principal focus d'atenció per a alimentar l'esperit creador. Aquesta capital italiana de l'art ofería també l'oportunitat de conèixer grans col·leccions artístiques, museus, monuments pagans de l'antiguitat clàssica i temples cristians ornamentats amb les millors pintures i escultures dels mestres del renaixement i del barroc. A més, de la possibilitat de viatjar per altres inspiradores regions com Nàpols, Florència o Venècia recorregudes per escriptors i artistes del segle XVIII. Primers turistes que van iniciar un itinerari de culte que va vindre a denominar-se el *Grand Tour*,⁶ referència per a posteriors viatgers que volien visitar les ciutats descrites i pintades (Fig. 3). Fins que es crea en 1873 la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma com a extensió de la de Sant Ferran a Madrid dels joves estudiants pensionats per aquesta Acadèmia, pel Ministeri de Foment o per les diputacions provincials, s'acomodaven en habitatges particulars, habitacions llogades o en xicotetes golfes que també compartien com a estudi. Aquests acudien a les classes que s'impartien en l'Acadèmia Giggi, centre que congregava estudiants de totes les regions espanyoles i d'altres nacionalitats. Sessions enriquidores que segurament es prolongarien en tertúlies

Siguiente destino: Roma. Paradigma soñado del aspirante a artista y temas comunes con otros pintores alicantinos

Para todo pintor que se formaba en el siglo XIX era fundamental ampliar estudios en el extranjero, principalmente en la ciudad eterna. Roma se convirtió en el paradigma soñado de todo aspirante a artista, poco tiempo después sería París el principal foco de atención para alimentar el espíritu creador. Esta capital italiana del arte ofrecía también la oportunidad de conocer grandes colecciones artísticas, museos, monumentos paganos de la Antigüedad Clásica y templos cristianos ornamentados con las mejores pinturas y esculturas de los maestros del Renacimiento y del Barroco. Además, de la posibilidad de viajar por otras inspiradoras regiones como Nápoles, Florencia o Venecia recorridas por escritores y artistas del siglo XVIII. Primeros turistas que iniciaron un itinerario de culto que vino a denominarse el *Grand Tour*,⁶ referencia para posteriores viajeros que querían visitar las ciudades descritas y pintadas. (Fig. 3).

Hasta que se crea en 1873 la Real Academia de España en Roma como extensión de la de San Fernando en Madrid, los jóvenes estudiantes pensionados por esta Academia, por el Ministerio de Fomento o por las diputaciones provinciales, se acomodaban en viviendas particulares, habitaciones alquiladas o en pequeñas buhardillas que también compartían como estudio. Estos acudían a las clases que se impartían en la Academia Giggi, centro que congregaba a estudiantes de todas las regiones españolas y de otras nacionali-

⁶ RODRÍGUEZ, D., "Los viajeros del Grand Tour", a *Descubrir el arte*, 2001, p. 70.

⁶ RODRÍGUEZ, D., "Los viajeros del Grand Tour", en *Descubrir el arte*, 2001, p. 70.

en el Café Greco (1760), el més antic de Roma situat en la Via Condotti molt pròxima a la *piazza di Spagna*, punt de reunió de literats i de pintors espanyols pensionats en la segona meitat del segle XIX. Les parets de l'establiment es van convertir al llarg dels anys en una improvisada galeria d'art amb records pintats per aquests clients. Aquest ambient va ser el que va acollir, a la tardor de 1861, al nouvingut Joaquín Agravot una vegada conculsos els seus estudis a València. Probablement, Agravot va decidir marxar pels seus propis mitjans a la capital italiana, gràcies al suport de la seua família i d'algun benefactor. Tampoc es descarta alguna ajuda de la Diputació d'Alacant, ja que aquesta guarda entre els seus fons una tela romana datada en 1863 regalada pel pintor. Ens referim al quadre esmentat *La curació de Tobies* (Fig. 4). L'estètica de l'obra respon al corrent prerrafaelista portada a Roma per un grup de pintors alemanys nascuts entorn del mateix any i formats a Viena, Johann Friedrich Overbeck, Franz Pförr, Ludwig Vogel i Johann Konrad Hottinger. La contribució a l'art d'aquest moviment va ser trencar amb el neoclassicisme acadèmic i recuperar la veritat, la puresa i l'espiritualitat que transcendeix de les obres medievals. El tema de la seua pintura es va centrar en la religiositat, en la qual Agravot, per la seua formació inicial, degué sentir-se còmode quan va prendre contacte amb aquest estil a Roma, on només quedava el mestre Overbeck. Si analitzem l'obra de l'oriolà, trobem avanços respecte a l'anterior, també religiosa, *El sacrifici d'Isaac*, de tints neoclàssics. La seua pintura ha pres del prerrafaelisme el dibuix depurat que predomina sobre el color, l'absència de clarobscur i la poca profunditat, delimitada en aquest cas per la humil construcció que empara al grup que representa una escena bíblica. Com en altres obres sobre el mateix assumpte i executades per altres autors, hi ha diferències entre la manera de representar als personatges celestials, de manera idealitzada, i als terrenals, de caire realista i naturalista que, en el cas d'Agravot, marcarà l'estil posterior de la seua pintura.

En aquests primers anys a Roma coneix a Eduardo Rosales, José Casado del Alisal, José Jiménez Aranda i a qui, entre tots els companys, es convertirà en la seua verdadera inspiració, Mariano Fortuny, amb el qual comparteix estudis en Giggi, habitació en la mateixa pensió, eixides al camp per a pintar i idèntiques inquietuds artístiques.

Temps abans, altres alacantins s'havien donat cita en l'esmentada Acadèmia Giggi, establida en Via Margutta. José Aparicio Inglada pintor neoclàssic o Antonio Gisbert (1834-1901), coetani d'Agravot i qui part a estudiar a Roma de 1855 fins a 1860, gràcies a una pensió de l'Acadèmia de Sant Ferran en la qual havia

dades. Sesiones enriquecedoras que seguramente se prolongarían en tertulias en el Café Greco (1760), el más antiguo de Roma ubicado en la Via Condotti muy próxima a la *Piazza di Spagna*, punto de reunión de literatos y de pintores españoles pensionados en la segunda mitad del siglo XIX. Las paredes del establecimiento se convirtieron a lo largo de los años en una improvisada galería de arte con recuerdos pintados por estos clientes. Este ambiente fue el que acogió, en el otoño de 1861, al recién llegado Joaquín Agravot una vez concluidos sus estudios en Valencia.

Probablemente, Agravot decidió marchar por sus propios medios a la capital italiana, gracias al apoyo de su familia y de algún benefactor. Tampoco se descarta alguna ayuda de la Diputación de Alicante, ya que esta guarda entre sus fondos un lienzo romano fechado en 1863 regalado por el pintor *La curación de Tobías*. (Fig. 4). La estética de la obra responde a la corriente prerrafaelista llevada a Roma por un grupo de pintores alemanes nacidos en torno al mismo año y formados en Viena, Johann Friedrich Overbeck, Franz Pförr, Ludwig Vogel y Johann Konrad Hottinger. La contribución al arte de este movimiento fue romper con el neoclasicismo académico y recuperar la verdad, la pureza y la espiritualidad que trasciende de las obras medievales. El tema de su pintura se centró en la religiosidad, en la que Agravot, por su formación inicial, debió sentirse cómodo cuando toma contacto con este estilo en Roma, en donde solo quedaba el maestro Overbeck. Si analizamos la obra del oriolano encontramos avances respecto a la anterior, también religiosa, *El sacrificio de Isaac*, de tintes neoclásicos. Su pintura ha tomado del prerrafaelismo el dibujo depurado que predomina sobre el color, la ausencia de claroscuros y la poca profundidad, delimitada en este caso por la humilde construcción que ampara al grupo que representa una escena bíblica. Como en otras obras sobre el mismo asunto y ejecutadas por otros autores, hay diferencias entre la forma de representar a los personajes celestiales, de manera idealizada, y a los terrenales, de cariz realista y naturalista que, en el caso de Agravot, marcará el estilo posterior de su pintura.

En estos primeros años en Roma conoce a Eduardo Rosales, José Casado del Alisal, José Jiménez Aranda y a quien, entre todos los compañeros, se convertirá en su verdadera inspiración, Mariano Fortuny, con el que comparte estudios en Giggi, habitación en la misma pensión, salidas al campo para pintar e idénticas inquietudes artísticas.

Tiempo antes, otros alicantinos se habían dado cita en la mencionada Academia Giggi, establecida en Via Margutta como José Aparicio Inglada pintor neoclásico o Antonio Gisbert (1834-1901), coetáneo de Agravot y quien parte a estudiar a Roma de 1855 hasta 1860,



Fig. 6 Joaquín Agrasot. *Lavandera de la Scarpa.* © Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fi. 7 Antonio Amorós Botella. *Lavandera de la Scarpa.* Colección Diputación de Alicante-MUBAG.

ingressat en 1848. Gisbert també es va fixar en l'obra dels prerrafaelistas i va incorporar a l'estil que estava gestant en aquesta etapa a Roma alguns elements del purisme nazareno a través de l'obra de l'alemany Overbeck "un dels principals referents per a la colònia d'artistes espanyols" ⁷.

En els primers anys de la dècada dels seixanta, Agravat coincideix amb dos comprovincianos seus, Francisco Bushell que gaudia d'una pensió atorgada per la Diputació d'Alacant i amb Ricardo María Navarrete i Fos (1834-1909), un alcoià forjat a València i a Madrid i pensionat pel Ministeri de Foment a Roma i Venècia. Serà a la ciutat dels canals on roman més temps Navarrete i captivat per la seua pintoresca bellesa i per la seua història plena de trames misterioses li dedicarà la majoria de la seua producció italiana. Amb aquests companys de viatge recorre l'oriolà Nàpols al voltant d'un mes. Pompeia, Pozzuoli, Castelnuovo i Sorrento són transitats a la recerca dels llocs immortalitzats per artistes de l'anterior centúria amb el seu pinzell o el seu burí en llenços i en estampes que es difonien per la resta d'Europa.

A més de les pintures bíbliques i mitològiques, altres assumptes presos de l'observació del natural i de les tradicions italianes es van convertir en temes obligats per als estudiants estrangers. Un d'ells va ser la representació de llauradores o *ciociaras*, dones de la Ciociaria, una regió dins de la província del Lazio i el nom del qual prové de la primitiva sandàlia de cuir, anomenada *ciocia*, típic calçat dels seus habitants. Aquestes dones del camp acudien a Roma per a vendre els seus productes o a la recerca de treball domèstic. Moltes d'elles van trobar un manteniment en servir de models a bon preu per als artistes de mitjan XIX i es deixaven veure per a això en la popular escalinata de la plaça d'Espanya. Aquest tipus femení de llauradora resultava pintoresc per la seua espontaneïtat i vestimentes, i va seduir pictòricament artistes del moment, entre ells uns quants alacantins com Ricard Navarrete en el seu *Jove fent calça*, Emili Sala en la seua *Jove llauradora* o Antoni Gisbert, que representa una jove *Ciociara*. (Fig. 5)

Sobre aquesta temàtica presenta Agravat en l'Exposició Nacional de Belles arts de 1864, celebrada a Madrid, *La bugadera de la Scarpa (Estats Pontificis)* (Fig. 6). Centra la seua llauradora representada de cos sencer en una tela en format vertical de 135 cm d'alt. La jove està fent una labor domèstica i sembla que en sentir-se observada pel pintor s'acura a posar una posa que, en lloc de mostrar que està llavant roba,

gracias a una pensión de la Academia de San Fernando en la que había ingresado en 1848. Gisbert también se fijó en la obra de los prerrafaelistas e incorporó al estilo que estaba gestando en esta etapa en Roma algunos elementos del purismo nazareno a través de la obra del alemán Overbeck "uno de los principales referentes para la colonia de artistas españoles" ⁷.

En los primeros años de la década de los sesenta, Agravat coincide con dos comprovincianos suyos, Francisco Bushell que disfrutaba de una pensión otorgada por la Diputación de Alicante y con Ricardo María Navarrete y Fos (1834-1909), un alcoyano forjado en Valencia y en Madrid y pensionado por el Ministerio de Fomento a Roma y Venecia. Será en la ciudad de los canales donde permanecerá más tiempo Navarrete y cautivado por su pintoresca belleza y por su historia llena de tramas misteriosas le dedicará la mayoría de su producción italiana. Con estos compañeros de viaje recorre el oriolano Nápoles alrededor de un mes. Pompeya, Pozzuoli, Castelnuovo y Sorrento son transitados en busca de los lugares inmortalizados por artistas de la anterior centuria con su pincel o su buril en lienzos y en estampas que se difundían por el resto de Europa. Además de las pinturas bíblicas y mitológicas, otros asuntos tomados de la observación del natural y de las tradiciones italianas se convirtieron en temas obligados para los estudiantes extranjeros. Uno de ellos fue la representación de campesinas o *ciociaras*, mujeres de la Ciociaria, una región dentro de la provincia del Lazio y cuyo nombre proviene de la primitiva sandalia de cuero, llamada *ciocia*, típico calzado de sus habitantes. Estas mujeres del campo acudían a Roma para vender sus productos o en busca de trabajo doméstico. Muchas de ellas encontraron un sustento al servir de modelos a buen precio para los artistas de mediados del XIX y se dejaban ver para ello en la popular escalinata de la Plaza de España. Este tipo femenino de campesina resultaba pintoresco por su espontaneidad y vestimentas, y sedujo pictóricamente a artistas del momento, entre ellos a unos cuantos alacantinos como Ricardo Navarrete en su *Joven haciendo calceta*, Emilio Sala en su *Joven campesina* o Antonio Gisbert, quien representa a una joven *Ciociara* (Fig. 5).

Sobre esta temàtica presenta Agravat en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, *La lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)* (Fig. 6). Centra a su campesina representada de cuerpo entero en un lienzo de formato vertical. La joven está haciendo una labor doméstica y parece que al sentirse observada por el pintor se esmera en poner una pose que, en lugar de

7 PÉREZ VELARDE, L.A., *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Madrid, 2019, p. 34.

7 PÉREZ VELARDE, L.A., *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Madrid, 2019, p. 34.

sembla que estiga interpretant un ball. Deutor de l'estil romà de Fortuny en la pinzellada virtuosa i sucosa, rostre recorda a la *Ciociara* retratada per Eduardo Rosales en 1863 i per a la qual va posar la coneguda llauradora Pascucia, que servia habitualment com a model per als artistes. La disposició de les vestidures i el volum que dona a certs plecs conformen un retrat pesat, amb una tela dura i carregada de detalls, que no alleugereix canviant la fórmula a una altra de més etèria en la representació del paisatge que acull aquesta bugadera d'Agrasot. Tot i així, és un magnífic exercici de la formació romana de l'oriolà amb riques textures i immers en el realisme renovador.

És la primera vegada que Agrasot participa a aquest important concurs nacional, en el qual era habitual trobar treballs realitzats pels joves pensionats que s'acuren a realitzar complexos composicions per a demostrar els seus avanços. Encara que guardonat amb una tercera medalla per la bugadera, aquest debut en una exposició nacional degué resultar-li una miqueta agredolça pels comentaris que pressuposaven la mà de Fortuny en la realització de les gallines, fetes amb pinzellades més espontànies.

La pista de les bugaderes perdura com a tema d'inspiració en els estudiants alacantins a Roma i Antonio Amorós Botella (1849-1925), pensionat per la Diputació d'Alacant en 1878, realitza la seua aportació al tema en *La Bugadera de la Scarpa* (Fig. 7), amb la qual participa en la Nacional de 1881. Allunyada de l'estètica d'Agrasot, la seua bugadera es plega per a escórrer la tela que ha llavat a la vora d'algun afluent del riu Tíber, que discorre dividint el quadre i creant una perspectiva lineal en la qual dibuixa els elements de major a menor grandària, de més a menys definits en aquest paratge rural italià. Cinc anys més tard, ja a Espanya, Amorós repeteix la composició, però amb més elements i companyes, en la seua obra *Unes bugaderes en Candás (Astúries)* amb una jove descalça en primer terme que es recull la falda amb la mateixa gràcia que la italiana per a no banyar-li-la en l'aigua. D'entre tots els pintors alacantins, és possible que Amorós siga el que més s'aproxime a Agrasot, quant als temes de reunions populars a l'aire lliure i escenes costumistes d'interior.

Motivat pel premi anterior i per demostrar la seua vàlua després dels comentaris de l'edició del 64, Agrasot torna a concórrer en la següent Exposició Nacional de Belles arts de 1866, inaugurada en 1867, amb tres obres: *Josué, Fontana en el palau de Julio III, Roma* i *Las dos amigas*, per la qual el jurat li atorga una segona medalla. Una altra llauradora millor valorada per la crítica que la bugadera i en la qual ha millorat els ensenyaments fortunyescs en una xiqueta de figura més suau i en una pinzellada més solta que fan que el

mostrar que està lavando ropa, parece que esté interpretando un baile. Deutor del estilo romano de Fortuny en la pincelada virtuosa y jugosa, Agrasot compone la silueta de la figura con preciso dibujo y con marcada corporeidad. El rostro recuerda a la *ciociara* retratada por Eduardo Rosales en 1863 y para la que posó la conocida campesina Pascucia que servía habitualmente como modelo para los artistas. La disposición de los ropajes y el volumen que da a ciertos pliegues conforman un retrato pesado, que no aligera cambiando la fórmula a otra más etérea, como hace Gisbert, en la representación del paisaje que acoge a esta lavandera de Agrasot, resultando un trozo de tela duro y cargado de detalles. Aun así, es un magnífico ejercicio de la formación romana del oriolano con ricas texturas e inmerso en el realismo renovador.

Es la primera vez que Agrasot participa en este importante concurso nacional, en el que era habitual encontrar trabajos realizados por los jóvenes pensionados que se esmeran en realizar complejas composiciones para demostrar sus avances. Aunque galardonado con una tercera medalla por la lavandera, este debut debió resultarle un tanto agri dulce por los comentarios que presuponían la mano de Fortuny en la realización de las gallinas, hechas con pinceladas más espontáneas.

La estela de las lavanderas perdura como tema de inspiración en los estudiantes alicantinos en Roma y Antonio Amorós Botella (1849-1925), pensionado por la Diputación de Alicante en 1878, realiza su aportación al tema en la *Lavandera de la Scarpa* (Fig. 7) con la que participa en la Nacional de 1881. Alejada de la estética de Agrasot, su muchacha se pliega para escurrir la tela que ha lavado a orillas de algún afluente del río Tíber que discurre dividiendo el cuadro y creando una perspectiva lineal en la que dibuja los elementos de mayor a menor tamaño, de más a menos definidos en este paraje rural italiano. Cinco años más tarde, ya en España, Amorós repite la composición, pero con más elementos y compañeras, en su obra *Unas lavanderas en Candás (Asturias)* con una joven descalza en primer término que se recoge la falda con la misma gracia que la italiana para no mojársela en el agua. De entre todos los pintores alicantinos, es posible que Amorós sea el que más se aproxime a Agrasot, en cuanto a los temas de reuniones populares al aire libre y escenas costumbristas de interior.

Motivado por el premio anterior y por demostrar su valía tras los comentarios de la edición del 64, Agrasot vuelve a concurrir en la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, inaugurada en 1867, con tres obras: *Josué, Fontana en el palacio de Julio III, Roma* y *Las dos amigas*, por la que el jurado le otorga una segunda medalla. Otra campesina mejor valorada por



Fig. 8 Francisco Bushell. *Procesión del viernes Santo en el Coliseo de Roma.* Museo Nacional del Prado.

conjunt s'assimile amb més frescor que l'anterior. En aquesta concorre amb altres alacantins com Ricard Navarrete, aquell company d'aventures italianes que rep menció honorífica, Plàcid Francés, un dels seus mestres en Sant Carles, i Antoni Gisbert, estendard de la pintura d'història amb la qual aconsegueix els primers llocs en les Exposicions Nacionals i molt diferent a l'obra romana costumista presentada per Agrasot en les dues últimes mostres.

Amb motiu de la seua participació en la Nacional de 1866, Agrasot torna a Espanya, a Madrid, on es retroba amb antics companys d'estudis a les aules valencianes que també concorren en l'exposició. Va coincidir amb Francesc Domingo, a qui retrata, i amb Muñoz Degrain, amb el qual viatjarà a Màlaga aqueix mateix any i al qual també immortalitza.

A més, va coincidir amb els alacantins Plácido Francés, Antonio Gisbert, Ricardo Navarrete i Francisco Bushell.

A l'abril del 67, Agrasot es troba a Orihuela des d'on sol·licita —en instància signada el dia 22 a la Diputació d'Alacant— la vacant per a estudiar a Itàlia que ha deixat Bushell.

la crítica que la lavandera y en la que ha mejorado las enseñanzas fortunescas en una niña de figura más suave y en una pincelada más suelta que hacen que el conjunto se asimile con más frescura que la anterior. En la misma, concurre con otros alicantinos como Ricardo Navarrete, aquel compañero de andanzas italianas que recibe mención honorífica, Plácido Francés, uno de sus maestros en San Carlos, y Antonio Gisbert, estandarte de la pintura de historia con la que consigue los primeros puestos en las Exposiciones Nacionales y muy diferente a la obra romana costumbrista presentada por Agrasot en las dos últimas muestras.

Con motivo de su participación en la Nacional de 1866, Agrasot regresa a España, a Madrid, donde se reencontra con antiguos compañeros de estudios en las aulas valencianas que también concurren en la exposición como Francisco Domingo, a quien retrata y Muñoz Degrain, con el que viajará a Málaga ese mismo año y al que también inmortaliza. Además, coincidió con los alicantinos Plácido Francés, Antonio Gisbert, Ricardo Navarrete y Francisco Bushell.

En abril del 67, Agrasot se encuentra en Orihuela desde donde solicita —en instancia firmada el día 22 a la Diputación de Alicante— la vacante para estudiar en Italia que ha dejado Bushell.

Segona estada a Roma, pensionat per la Diputació d'Alacant

Anys més tard, la Diputació d'Alacant se suma als organismes oficials que destinen diners a pensionar joves de la província per a ampliar estudis artístics a Roma i a Madrid. Ho fa en 1863, tan sols un mes després de la primera atorgada per la Diputació de València al company d'estudis d'Agrasot, Bernard Ferrandis Badenes. L'agraciat amb la primera pensió de pintura per la corporació alacantina va ser Francesc Bushell i Laussat (1836-1901) que, impulsat pel caliu que deixa l'exposició alacantina del 60, en la qual obté una medalla de plata, sol·licita mitjançant una instància a la corporació "que a semblança d'altres províncies se servisca concedir-li una pensió de

Segunda estancia en Roma, pensionado por la Diputación de Alicante

Años más tarde, la Diputación de Alicante se suma a los organismos oficiales que destinan dinero a pensionar a jóvenes de la provincia para ampliar estudios artísticos en Roma y en Madrid. Lo hace en 1863, tan solo un mes después de la primera otorgada por la Diputación de Valencia al compañero de estudios de Agrasot, Bernardo Ferrándiz Bádenes. El agraciado con la primera pensión de pintura por la corporación alicantina fue Francisco Bushell y Laussat (1836-1901), quien impulsado por el rescoldo que deja la exposición alicantina del 60, en la que obtiene una medalla de plata, solicita mediante instancia a la corporación "que a semejanza de otras provincias se sirva concederle

pintura per a continuar els seus estudis a l'estranger"⁸. Bushell és nascut a Alacant i membre d'una família de comerciants d'origen anglès i francès que van aconseguir un bon posicionament econòmic i polític a la ciutat. Per a la concessió de l'ajuda es va valorar l'habilitat artística i els mèrits aconseguits que presenta al costat de la petició aquest estudiant de Madrid i París. En el seu primer any de pensionat a Roma realitza *Processó del divendres Sant al Coliseu de Roma*, que presenta en la Nacional de 1866, premiada amb una medalla de tercera classe. Bushell va romandre pensionat quatre anys, de 1863 a 1867 en los que se caracteriza por interpretar el paisaje italiano en clave romántica, en els quals la representació humana —quan n'hi ha— és una anècdota que ens fa meditar sobre la imponent naturalesa. Concepció molt diferent a la producció de Agravot a Roma en la qual les seues figures prenen el mateix protagonisme que l'ambient natural en el qual les situa. (Fig. 8).

Després de Bushell li arribaria el torn a Joaquín Agravot, a qui concedeix la Diputació d'Alacant el 3 de novembre de 1868 la vacant deixada per aquest en la pensió a Roma; la qual gaudirà pel període reglamentari de quatre anys i rebrà 1.200 reals anuals com a manteniment per a pagar-se l'allotjament i la manutenció. En aquest segon itinerari romà, la representació del cos humà adquireix més interès per a Agravot, en particular el nu, tema fonamental de formació per als pensionats a Itàlia. En 1871, signa el *Nu femení*. La postura recolzada de la dona ens evoca a la venus de Velázquez, però el tractament del cos amb pinzellada polida per a marcar la silueta és deutor del seu amic Fortuny, al qual també reconeixem en la manera de resoldre l'espai amb traços més empastats en la part inferior, que acomoda al delicat cos, i més diluïts en el fons fosc, que fa ressaltar la bella carnació d'aquesta anatomia femenina. També forma part de la seua sèrie de nus, la majoria d'esquena, que fa en aquesta segona etapa romana el *Jove Bacus* (Fig. 9) D'evocació més mitològica que l'anterior, rescata el frondós bosc que recorda els fons de paisatges campestres de la seua primera etapa italiana, que a manera d'abrigall embolica junt amb el llençol lluminós l'espectacular i harmoniós nu que s'endevina infantil per les seues fines formes.

Dues dècades més tard, en 1891, l'alcoià Fernando Cabrera (1866-1937) remet a la Diputació d'Alacant des del seu pensionat a Roma, un exercici en el qual representa una *Acadèmia* (Fig. 10). En aquesta ocasió, excusat pel tema mitològic, realitza l'estudi d'un

una pensión de pintura para continuar sus estudios en el extranjero"⁸. Bushell es nacido en Alicante y miembro de una familia de comerciantes de origen inglés y francés que alcanzaron un buen posicionamiento económico y político en la ciudad. Para la concesión de la ayuda se valoró la habilidad artística y los méritos conseguidos que presenta junto a la petición este artista formado en Madrid y París. En su primer año de pensionado en Roma realiza *Procesión del viernes Santo en el Coliseo de Roma*, que presenta junto a *Vista de Alicante* y otros paisajes alicantinos e italianos en la Nacional de 1866, premiada la primera con una medalla de tercera clase. Bushell permaneció pensionado cuatro años, de 1863 hasta 1867, en los que se caracteriza por interpretar el paisaje italiano en clave romántica, en los que la representación humana —cuando la hay— es una anécdota que nos hace meditar sobre la imponente naturaleza. Concepción muy diferente a la producción de Agravot en Roma en la que sus figuras toman el mismo protagonismo que el ambiente natural en el que las sitúa. (Fig. 8),

Después de Bushell le llegaría el turno a Joaquín Agravot, a quien concede la Diputación de Alicante el 3 de noviembre de 1868 la vacante dejada por este en la pensión a Roma, la cual disfrutará por el periodo reglamentario de cuatro años y recibiendo 1.200 reales anuales como sustento para pagarse el alojamiento y la manutención. En este segundo itinerario romano, la representación del cuerpo humano toma más interés para Agravot, en particular el desnudo, tema fundamental de formación para los pensionados en Italia. En 1871, firma el *Desnudo femenino*. La postura recostada de la mujer nos evoca a la venus velazqueña, pero el tratamiento del cuerpo con pincelada pulida para marcar la silueta es deutor de su amigo Fortuny, al que también reconocemos en la forma de resolver el espacio con trazos más empastados en la parte inferior en la que acomoda al delicado cuerpo y más diluidos en el fondo oscuro que hace resaltar la bella carnación de esta anatomía femenina. También forma parte de su serie de desnudos, la mayoría de espaldas, que hace en esta segunda etapa romana el *Joven Baco* (Fig. 9). De evocación más mitológica que el anterior, rescata el frondoso bosque que recuerda a los fondos de paisajes campestres de su primera etapa italiana, que a modo de arropo envuelve junto a la sábana luminosa el espectacular y armonioso desnudo que se adivina infantil por sus finas formas.

Dos décadas más tarde, en 1891, el alcoyano Fernando Cabrera (1866-1937) remite a la Diputación de Alican-

8 Llibre d'actes de la Diputació d'Alacant, de data 2 de març de 1863.

8 Libro de Actas de la Diputación de Alicante, de fecha 2 de marzo de 1863.



Fig. 9 Joaquín Agrasot. *Baco joven*. Museu de Belles Arts de València.



Fig. 10 Fernando Cabrera. *Academia*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.

quasi nu preadolescent. El seu jove Bacus dista del d'Agrasot. Ens el presenta de front, assegut, en actitud entre desgana i melancòlica i sense quasi al·lusió al paisatge italià que substitueix per una arquitectura clàssica que l'ajuda a ordenar la composició. El modelatge del cos a Cabrera és més definit i el resultat és una obra més clàssica que la vital i moderna realitzada per Agrasot anys abans.

Gaudint de la pensió de pintura a Itàlia, Agrasot és reclamat per la Diputació d'Alacant, la seua benefactora, per a pintar un retrat del rei saboià Amadeu I amb destinació al saló de sessions de la corporació. Passarà una temporada a Espanya, que iniciarà a la seua Oriola en la qual passa uns dies d'agost abans de partir a Madrid per a pintar en directe el nou monarca. El pintor gaudeix de fama reconeguda i és nomenat membre de l'Exposició Nacional de Belles arts d'aquell any inaugurada a l'octubre.

Amadeu I apareix retratat de cos sencer, amb l'uniforme militar, on s'aprecia el Toisó d'Or, la banda i la creu de la Reial orde de Carles III. Agrasot es mostra en aquesta obra com un gran distribuïdor de l'espai. El rei posa sota les graderies del saló del Tron del palau d'Orient, i després d'ell, a una altra altura, s'adverteix el lleó guardià amb la bola del món. Centra l'atenció en el rostre del monarca, d'expressió pensativa. Pintor cercador del detall, de pinzellada curta, a vegades frega el miniaturisme en aquest quadre, com s'aprecia en els detalls de les condecoracions i brodats que decoren la jaqueta. Coincideix en la mateixa línia iconogràfica amb els retrats d'Amadeu I que va efectuar el seu coprovincià Gisbert —amic del monarca i cronista principal del seu curt regnat—, especialment en el realitzat per a la Universitat Complutense, en el qual el punt de vista de l'escenari en què s'emplaça Amadeu és molt similar (Figs. 11 i 12).

Les fites de l'oriola toquen a la fi a Itàlia precipitades per la mort del seu amic Fortuny el 24 de novembre de 1874, amb el qual havia passat un estiu idíl·lic a la platja de Portici, a Nàpols, pintant i planejant nous viatges inspiradors com el de Venècia, que va haver de realitzar Agrasot en solitari amb la seua dona Emma Zaragoza, amb la qual havia contret matrimoni tan sols un any abans i la que ja gaudia de la dolça espera. És possible que aquest esdeveniment familiar, la pròxima maternitat de la seua esposa, també motivara i donara il·lusió a la parella de tornar al seu país d'origen.

te desde su primer año de pensionado en Roma, un ejercicio en el que representa una *Academia* (Fig. 10). Excusado por el tema mitológico, como el resto de los estudiantes en Italia, realiza el estudio de un casi despojado preadolescente. Su joven baco dista del de Agrasot. Nos lo presenta de frente, sentado, en actitud entre desgana y melancólica y sin apenas alusión al paisaje italiano que sustituye por una arquitectura clásica que le ayuda a ordenar la composición. El modelado del cuerpo en Cabrera es más suave y el resultado es una obra más clásica que la vital y moderna realizada por Agrasot años antes.

Disfrutando de la pensión de pintura en Italia, Agrasot es reclamado por la Diputación de Alicante, su benefactora, para pintar un retrato del rey saboyano Amadeo I con destino al salón de sesiones de la corporación. Pasará una temporada en España, cuyo periplo inicia en su Orihuela en la que pasa unos días de agosto antes de partir a Madrid para pintar en directo al nuevo monarca. El pintor goza de fama reconocida y es nombrado miembro de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año inaugurada en octubre.

Amadeo I aparece retratado de cuerpo entero, con el uniforme militar, donde se aprecia el Toisón de Oro, la banda y la cruz de la Real Orden de Carlos III. Agrasot se muestra en esta obra como un gran distribuidor del espacio. El rey posa bajo las gradas del Salón del Trono del Palacio de Oriente, y tras él, a otra altura, se advierte el león guardián con la bola del mundo. Centra la atención en el rostro del monarca, de expresión pensativa. Pintor buscador del detalle, de pincelada corta, a veces roza el miniaturismo en este cuadro como se aprecia en los detalles de las condecoraciones y bordados que decoran la chaqueta. Coincide en la misma línea iconográfica con los retratos de Amadeo I que efectuó su coprovinciano Gisbert —amigo del monarca y cronista principal de su corto reinado—, en especial en el realizado para la Universidad Complutense en el que el punto de vista del escenario en el que se emplaza Amadeo es muy similar. (Figs. 11 y 12) Los hitos del oriolano tocan a su fin en Italia precipitados por la muerte de su amigo Fortuny el 24 de noviembre de 1874, con el que había pasado un verano idílico en la playa de Portici, en Nápoles, pintando y planeando nuevos viajes inspiradores como el de su mujer Emma Zaragoza, con la que había contraído matrimonio tan solo un año antes en Alicante y la que ya disfrutaba de la dulce espera. Es posible que este acontecimiento familiar, el próximo alumbramiento de su esposa, también motivara y diera ilusión a la pareja de regresar a su país de origen.



Fig. 11 Joaquín Agrasot. *Retrato de Amadeo I.*
Col. Diputación de Alicante-MUBAG.



Fig. 12 Joaquín Agrasot. *Retrato de Amadeo I.* Patrimonio
Histórico Universidad Complutense de Madrid.

Retorn a Espanya. Alacant com a destinació artística i punt de partida a l'estranger

La premsa històrica ens situa el retorn del distingit pintor Joaquín Agrasot a primers de març de 1875. L'artista torna de Roma amb la idea d'establir el seu estudi a Espanya i mentre es decideix passa un temps a la capital alacantina, en el qual es dedicarà a pintar alguns quadres i a esperar l'arribada dels seus treballs fets a Roma, que ja té venuts a particulars francesos, anglesos i espanyols.⁹ Sabem també pels diaris que va arribar a establir un estudi, en el qual es podia visitar la seua galeria artística amb els últims treballs realitzats i uns altres que estava executant. Entre ells, es destaca una marina que representa l'esplanada dels Màrtirs, el moll de costa i el port de la capital alacantina. Ha de referir-se a la tela que hui coneixem com a *Vista del port d'Alacant* (1875) (Fig. 13), que va ser adquirit pel Casino de la ciutat en 1877, després dels elogis en tinta sobre paper dels mitjans escrits alacantins i que, molt després es ven a la Diputació de manera que augmenta així els fons que ja posseïa de l'artista. Agrasot immortalitza, en el qual possiblement és el primer llenç conegut que pinta a Espanya després de la seua volta d'Itàlia —i en el qual avança l'estil que marcarà una nova etapa en la seua carrera—, una de les perspectives més característiques de l'urbs alacantina amb la qual manté una estreta relació.

Són pocs els testimoniatges pintats que es conserven sobre la ciutat en temps huitcentistes. La Diputació d'Alacant guarda una *Vista d'Alacant* de Vicente Suárez Ordóñez, que decorava dependències del Consolat Marítim i Terrestre. Una perspectiva costanera titulada *La rada d'Alacant* (1881), del valencià especialista en marines Rafael Monleón. I una escena amb gran càrrega social del barri de pescadors del Raval Roig en la qual l'alacantí Heliodoro Guillén (1864-1940) ens deixa entreveure les conseqüències de l'última *Borrasca* (1892) (Fig. 14). Agrasot i el seu amic Bushell van descriure amb el seu art la icònica *Platja*

Regreso a España. Alicante como destino artístico y punto de partida al extranjero

La premsa històrica nos sitúa el regreso del distinguido pintor Joaquín Agrasot a primeros de marzo de 1875. El artista vuelve de Roma con la idea de establecer su estudio en España y mientras se decide pasa un tiempo en la capital alicantina, en el cual se dedicará a pintar algunos cuadros y a esperar la llegada de sus trabajos hechos en Roma que ya tiene vendidos a particulares franceses, ingleses y españoles.⁹ Sabemos también por los diarios que llegó a establecer un estudio, en el que se podía visitar su galería artística con los últimos trabajos realizados y otros que estaba ejecutando. Entre ellos, se destaca una marina que representa la explanada de los Mártires, el muelle de costa y el puerto de la capital alicantina. Debe referirse al lienzo que hoy conocemos como *Vista del puerto de Alicante* (1875) (Fig. 13) que fue adquirido por el Casino de la ciudad en 1877, tras los elogios en tinta sobre papel de los medios escritos alicantinos y que, mucho después se vende a la Diputación, engrosando los fondos que ya poseía del artista. Agrasot inmortaliza, en el que posiblemente sea el primer lienzo conocido que pinta en España tras su vuelta de Italia —y en el que avanza el estilo que marcará una nueva etapa en su carrera—, una de las perspectivas más características de la urbe alicantina con la que mantiene una estrecha relación.

Son pocos los testimonios pintados que se conocen sobre la ciudad en tiempos decimonónicos. Una *Vista de Alicante* de Vicente Suárez Ordóñez que ornamentaba dependencias del Consulado Marítimo y Terrestre. Una perspectiva costera titulada *La rada de Alicante* (1881) del valenciano especialista en marinas Rafael Monleón. Y una escena con carga social del barrio de pescadores del Raval Roig en la que el alicantino Heliodoro Guillén (1864-1940) nos deja entrever las consecuencias de *La última borrasca* (1892). (Fig. 14) Agrasot y su amigo Bushell describieron con su arte la icónica *Playa del Postiguet*, lamentablemente desaparecida la de Bushell. De entre todas ellas, la de Agrasot regala al especta-

9 El Constitucional, Alacant 10-3-1875.

9 El Constitucional, Alicante 10-3-1875.



Fig. 13 Joaquín Agrasot. *Vista del puerto de Alicante.* Col. Diputación de Alicante-MUBAG.



Fig. 14 Heliodoro Guillen. *La última borrasca.* Museo Nacional del Prado, Madrid.

del *Postiguet*, lamentablement desapareguda la de Bushell. D'entre aquestes, la del port alacantí d'Agrasot regala a l'espectador un testimoni atge gràfic de l'activitat comercial de la ciutat, amb les ximeneres dels vaixells expulsant vapor, i de com eren i vivien els antics pobladors. I ho fa amb una mirada burgesa que recorda les vistes de les places venecianes que van llançar a la fama Canaletto.

Ricard Agrasot Zaragoza, primer i únic fill del matrimoni, és batejat el 23 de juny de 1875 en la parròquia de Sant Nicolás d'Alacant. És possible que siga l'últim acte important familiar abans de traslladar-se a viure a València, al juliol de 1875, dada que coneixem també pels periòdics locals. "Allí s'instal·la definitivament en un estudi del carrer Pintor López, situat just a l'altre costat del riu Túria, enfront del ja llavors Museu Provincial de Belles arts, i on realitza en major mesura composicions de caràcter costumista, ressò del realitzat per Ernest Meissonier a París"¹⁰. Dos anys més tard, en 1877, Agrasot passa uns dies a Alacant acompanyat de la seua esposa abans de partir a França per a passar una temporada i per a participar amb *La fira d'Oriola* en el Saló de París d'aqueix mateix any, en el qual ja és conegut com un dels més distingits membres de la colònia d'artistes espanyols a Roma. Al seu retorn parisenc, en 1878, roman uns dies en el seu Oriola natal.

L'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876 es va celebrar coincidint amb el centenari de la Declaració d'Independència dels Estats Units. Entre els països convidats va estar Espanya, i l'Estat va manar en representació una selecció de quadres del Museu de la Trinitat d'artistes espanyols. Els triats van ser *Últimos momentos de Ferran VII*, de José Casado del Alisal; *Un desafío en el siglo XVII*, de Francisc Domingo, i dos paisatges de Carlos de Haes, entre molts altres. La terra alacantina va estar representada per les *Dues amigues* de Joaquín Agrasot i *Cor de caputxins* de Ricard Navarrete. Tots dos treballs van ser realitzats quan estava pensionat a Roma i es van remetre a l'exposició nacional de 1866 i 1867, respectivament. Van aconseguir els dos una medalla de tercera classe, i el quadre d'Agrasot es va convertir en una de les teles més premiada de la seua producció.

Després de dèu anys de la primera exposició rellevant d'Alacant celebrada en 1860, té ocasió la segona Exposició Provincial (1879). Aquesta edició, va reunir en la seua secció de belles arts pintors alacantins més destacats del moment, Francisco Bushell, Marià Antón, Vicent Poveda, Aurelià Ibarra, Rafael Farach,

dor un testimoni gràfic de la importancia que alcanzó la actividad comercial del puerto de la ciudad, con las chimeneas de los barcos expulsando vapor y de cómo eran y vivían los antiguos pobladores. Y lo hace con una mirada burguesa que recuerda a las vistas de las plazas venecianas que lanzaron a la fama a Canaletto.

Ricardo Agrasot Zaragoza, primer y único hijo del matrimonio, es bautizado el 23 de junio de 1875 en la parroquia de San Nicolás de Alicante. Es posible que sea el último acto importante familiar antes de trasladarse a vivir a Valencia, en julio de 1875, dato que conocemos también por los periódicos locales. "Allí se instala definitivamente en un estudio de la calle Pintor López, situado justo al otro lado del río Turia, frente al ya entonces Museo Provincial de Bellas Artes, y donde realiza en mayor medida composiciones de carácter costumbrista, eco de lo realizado por Ernest Meissonier en París"¹⁰. Dos años más tarde, en 1877, Agrasot pasa unos días en Alicante acompañado de su esposa antes de partir a Francia para pasar una temporada y para participar con *La feria de Orihuela* en el Salón de París de ese mismo año, en el que ya es conocido como uno de los más distinguidos miembros de la colonia de artistas españoles en Roma. A su regreso parisino, en 1878, permanece unos días en su Orihuela natal.

La Exposición Universal de Filadelfia de 1876 se celebró coincidiendo con el centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Entre los países invitados estuvo España, y el Estado mandó en representación una selección de cuadros del Museo de la Trinidad de artistas españoles antiguos. Los contemporáneos elegidos fueron *Últimos momentos de Fernando VII* de José Casado del Alisal, *Un desafío en el siglo XVII* de Francisco Domingo y dos paisajes de Carlos de Haes, entre muchos otros. La tierra alicantina estuvo representada por la medalla de primera de clase de Gisbert en la Nacional de 1864 *El desembarco de los puritanos en América*, *Las dos amigas* de Joaquín Agrasot y *Coro de capuchinos* de Ricardo Navarrete. Ambas obras consiguieron en esta participación internacional una medalla de tercera clase, convirtiéndose, la de Agrasot, en una de las telas más premiadas de su producción.

Tras diecinueve años de la primera exposición relevante de Alicante celebrada en 1860, tiene ocasión la segunda Exposición Provincial (1879). Esta edición, reunió en su sección de bellas artes a los pintores alicantinos más destacados del momento, Francisco Bushell, Mariano Antón, Vicente Poveda, Aureliano Ibarra, Rafael Farach, y Joaquín Agrasot, el pintor que recibió los mayores elogios en el certamen por sus dos manolas presen-

10 SAMPER, V. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/artista/joaquin-Agrasot>

10 SAMPER, V. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/artista/joaquin-agrasot>

i Joaquín Agrasot, el pintor que va rebre els majors elogis en el certamen per les seues dos *manolas* presentades, que van agradar per la seua gràcia i la seua bellesa¹¹. En el retrat independent pres del natural, és un dels gèneres en els quals destaca l'oriolà. La majoria els dedica a dones anònimes —encara que habitualment repeteix amb les mateixes models— en diferents actituds i vestimentes. Agrasot empra el típic prototip de manola en l'exposició de 1879 segons la premsa, i el canvia en la *Manola* del Museu de Belles arts Gravina (Fig. 15) que en lloc de presentar-nos una jove amb vestit, mantellina i amb un braç en el maluc i amb un altre desplegant el ventall, com en altres pintures del mateix gènere, retrata una dona vestida de torero, almenys en la part superior, amb pinta, les mans en la falda i el ventall mig obert. L'absència de sensualitat amb la qual està representada, igual que les valencianes, les odalisques o les filadores, ens ofereix un retrat realista i respectuós del seu ideari femení. Agrasot podria ser el pioner d'un tema femení que evoluciona des de la cautela i la naturalitat seguit del coqueteig de *Manola amb mantellina blanca* d'Ignasi Pinazo fins a arribar a les sensuais *manolas* de Ramon Casas o a les provocatives d'Ignacio Zuloaga, per citar alguns exemples dels molts que a partir de la segona meitat del segle XIX van configurar artistes per a vendre a l'estranger, que van constituir un catàleg d'un model de dona espanyola tipificat i erotitzat.

Agrasot torna a participar en el Saló de París en 1880 amb *A casa de l'armer*. Una edició en la qual es van trobar a faltar els grans pinzells espanyols del moment com Madrazo o l'alcoià Gisbert, que precisament es trobava a la ciutat de la llum embegut en la pintura galant i preciosista i on en 1888 concebrà el seu encàrrec més famós, *L'afusellament de Torrijos i els seus companys a les platges de Màlaga*.

Les bones relacions i el reconeixement en la seua terra li porten a encarregar-se en 1881 de la decoració del Palau del Sr. Arturo Salvetti (Fig. 16), descendent d'una important família florentina i cònsol de l'Itàlia. L'edifici, alçat per Víctor Pérez, és reflex del moment àlgid econòmic i social d'Alacant afavorit pel comerç entre la Península i el nord d'Àfrica¹². Agrasot engalana el sostre del saló amb tres medallons. El del centre dedicat a angelets amb ales de papallones que intenten caçar ocells pel seré celatge i en els extrems dues bellíssimes al·legories, la de la música i la de la

tadas que agradaron por su gracia y su belleza¹¹. En el retrato independiente tomado del natural, es uno de los géneros en los que destaca el oriolano. La mayoría los dedica a mujeres anónimas —habitualmente repite con las mismas modelos— en diferentes actitudes y vestimentas. Agrasot el emplea el típico prototipo de manola en la exposición de 1879 según la prensa, y lo cambia en la *Manola* del Museo de Bellas Artes Gravina (Fig. 15) que, en lugar de presentarnos a una joven con vestido, mantilla y con un brazo en la cadera y con otro desplegando el abanico, como en otras pinturas del mismo género, retrata a una mujer vestida de torero, por lo menos en la parte superior, con peineta, las manos en el regazo y el abanico medio abierto. La ausencia de sensualidad con la que está representada, al igual que las valencianas, las odalisques o las hilanderas, nos ofrece un retrato realista y respetuoso de su ideario femenino. Agrasot podría ser el pionero de un tema femenino que evoluciona desde el recato y la naturalidad seguido del coqueteo de *Manola con mantilla blanca* de Ignacio Pinazo hasta llegar a las sensuales manolas de Ramón Casas o a las provocativas de Ignacio Zuloaga, por citar algunos ejemplos de los muchos que a partir de la segunda mitad del siglo XIX configuraron artistas para vender en el extranjero, constituyendo un catálogo de un modelo de mujer española tipificado y erotizado. Agrasot vuelve a participar en el Salón de París en 1880 con *En casa del armero*. Una edición en la que se echó en falta a los grandes pinceles españoles del momento como Madrazo o Gisbert, que precisamente se encontraba en la ciudad de la luz embebido en la pintura galante y preciosista y en donde en 1888 concebirá su encargo más famoso, el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*.

Las buenas relaciones y el reconocimiento en su tierra le llevan a encargarse en 1881 de la decoración del Palacio del Sr. Arturo Salvetti (Fig. 16), descendiente de una importante familia florentina y cónsul del Italia. El edificio, levantado por Víctor Pérez, es reflejo del momento álgido económico y social de Alicante favorecido por el comercio entre la Península y el norte de África¹². Agrasot engalana el techo del salón con tres medallones. El del centro dedicado a angelitos con alas de mariposas que intentan cazar aves por el sereno celaje y en los extremos dos bellísimas alegorías, la de la música y la de la poesía¹³. El pincel caprichoso de Agrasot plasma todo un romance de líneas sinuosas

11 El Graduador, 1879.

12 Gallardo, F. (25 de enero de 2019). El sello de la flor de lis. El País. Recuperado de: https://elviajero.elpais.com/elviajero/2019/01/24/actualidad/1548333313_634095.html

11 El Graduador, 1879.

12 Gallardo, F. (25 de enero de 2019). El sello de la flor de lis. El País. Recuperado de: https://elviajero.elpais.com/elviajero/2019/01/24/actualidad/1548333313_634095.html

13 El Constitucional, 31-10-1880.

poesia¹³. El pinzell capritxós d'Agrasot plasma tot un romanç de línies sinuoses i alegres colors que donen origen a les figures dels àngels protagonistes de tot el programa iconogràfic, incloent-hi les al·legories, en les quals no empra dones seminues, com en el cas d'altres pintors contemporanis que realitzen encàrrecs decoratius. Aquest palau va allotjar al rei Alfons XIII i la seua esposa, Donya Victoria Eugenia, en la seua visita a Alacant per a inaugurar el nou Club de Regates en 1911.¹⁴

Una fórmula més lleugera la de l'oriolà que la que compon en sengles al·legories l'alcoià Emili Sala (1850-1910), estudiant en Sant Carles, pensionat a Roma i a París —on estableix contacte amb els impressionistes i introdueix aquest moviment francès a Espanya—, professor d'estètica del color en Sant Ferran i autor de la *Gramàtica del color* (1906), manual de capçalera per a molts pintors, entre ells Sorolla. Les seues *L'al·legoria de la música* i *Al·legoria de les lletres* (Fig. 17) degueren decorar, en lloc del sostre, les parets d'algun palau. Datades en 1881, Sala, màxim representant de la pintura decorativa al costat del seu cosí i mestre Plàcid Francés, representa dues dones seminues, més pausades i molt corpòries, res a veure amb les dones—tema omnipresent en el pintor—d'anatomies fines i serpentejants desenvolupades en altres al·legories decoratives de la mà de l'artista. Les seues poderoses muses contrasten amb l'eteri tractament del cel amb núvols vaporosos en la línia de Degrain.

Les figures infantils porten ales de papallona, com en la seua *Al·legoria de la fortuna* i com els citats àngels d'Agrasot. Detall antecessor de les ales de papallona que van definir el modernisme abanderat a Alcoi per Francesc Laporta Valor (1850-1914), format en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Ferran i especialitzat en temàtica religiosa. En 1880, Laporta parteix a París, on aprèn la tècnica del fotocrom. Al seu retorn, a Alcoi, desenvolupa al costat del seu germà el fotogravat que li permet prendre instantànies del natural i dissenya imatges per a les portades de la revista *Blanco y Negro*,¹⁵ principal rotativa espanyola d'il·lustracions a color des de 1891. Any en què precisament Agrasot coincidirà amb Laporta, Sala i Serrano Bossio en l'Exposició Nacional de Belles Arts de

y alegres colores que dan origen a las figuras de los ángeles protagonistas de todo el programa iconográfico, incluidas las alegorías, en las que no emplea mujeres semidesnudas como en el caso de otros pintores contemporáneos que realizan encargos decorativos. Este palacio hospedó al rey Alfonso XIII y su esposa, Doña Victoria Eugenia, en su visita a Alicante para inaugurar el nuevo Club de Regatas en 1911.¹⁴

Una fórmula más liviana la del oriolano que la que compone en sendas alegorías Emilio Sala (1850-1910), estudiante en San Carlos, pensionado a Roma y a París —donde establece contacto con los impresionistas e introduce este movimiento francés en España—, profesor de estética del color en San Fernando y autor de *La gramática del color* (1906), manual de cabecera para muchos pintores, entre ellos Joaquín Sorolla. Sus *Alegoría de la música* y *Alegoría de las letras* (Fig. 17), debieron decorar, en lugar del techo, las paredes de algún palacio. Datadas en 1881, Sala, máximo representante de la pintura decorativa junto a su primo y maestro Plácido Francés, representa a dos mujeres semidesnudas, pausadas y muy corpóreas, nada que ver con las mujeres—tema omnipresente en el pintor—de anatomías finas y serpenteantes desarrolladas en otras alegorías decorativas de la mano del artista. Sus poderosas musas contrastan con el etéreo tratamiento del cielo con nubes vaporosas en la línea de Degrain.

Las figuras infantiles portan alas de mariposa, como en su *Alegoría de la fortuna* y como los citados ángeles de Agrasot. Detalle antecesor de las alas de mariposa que definieron el modernismo abanderado en Alcoy por Francisco Laporta Valor (1850-1914), formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y especializado en temática religiosa. En 1880, Laporta parte a París donde aprende la técnica del fotocromo. A su regreso, en Alcoy, desarrolla junto a su hermano el fotograbado que le permite tomar instantáneas del natural y diseña, al igual que Emilio Sala, imágenes para las portadas de la revista *Blanco y Negro*,¹⁵ principal rotativa española de ilustraciones a color desde 1891. Año en el que precisamente Agrasot coincidirá con Laporta, Sala, Cabrera y Serrano Bossio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona¹⁶ y en

13 *El Constitucional*, 31-10-1880.

14 AMORES, Juan J. (15 de noviembre de 2007). Alicante vivo. [Blog]. Recuperado de: <http://www.alicantevivo.org/2007/11/la-visita-de-alfonso-xiii-alicante.html>

15 QUILEZ LÓPEZ, V. i BELTRÁ TORREGROSA, D., "Retratos modernistas. La burguesía en los estudios fotográficos alicantinos", En *Alcoy Modernista. Revista de Arte, Humanidades y Cultura*, núm. 2, Alcoi, 2019, p.31.

14 AMORES, Juan J. (15 de noviembre de 2007). Alicante vivo. [Blog]. Recuperado de: <http://www.alicantevivo.org/2007/11/la-visita-de-alfonso-xiii-alicante.html>

15 QUILEZ LÓPEZ, V. y BELTRÁ TORREGROSA, D., "Retratos modernistas. La burguesía en los estudios fotográficos alicantinos", En *Alcoy Modernista. Revista de Arte, Humanidades y Cultura*, nº 2, Alcoi, 2019, p.31.

16 En esta exposición actuó Joaquín Agrasot como delegado de Valencia y Lorenzo Casanova de Alicante. Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, 1891.

Barcelona¹⁶ i en la qual pren contacte amb la pintura de Santiago Rusiñol, els paisatges modernistes de la qual van poder influenciar a l'oriolà en els paratges solitaris que comença a realitzar en les últimes dècades de la seua carrera artística.

La pintura d'Agrasot part del detall, del fragment natural que observa en la quotidianitat i de les tradicions que l'envolten. Ambaixador de tipus i escenes costumistes espanyols, la seua pintura triomfa a Europa. Les seues obres van viatjar a les ribes del Danubi en l'exposició de Viena en la qual presenta una florista valenciana i a Hamburg, en el Saló artístic d'Aettenham, amb una llauradora de les províncies de Lleó i *El descans de la marxa*. En 1889 va cap a París *Una pastora lleonesa*¹⁷, tema que ha evolucionat de les primeres llauradores de la campanya romana.

Entre els seus viatges a l'estranger als quals porta com a equipatge dibuixos, estudis de color i quadres, que s'exhibeixen en les mostres internacionals, no declina les invitacions a participar en esdeveniments artístics a la vora del mediterrani, com el primer concurs oposició —fins aleshores es feia per resolució d'instància presentada amb els mèrits— per a la pensió de pintura a Roma que convoca la Diputació d'Alacant en 1886 i en el qual és reclamat com a membre jurat al costat de Llorenç Casanova i Joaquín Rojas. El guanyador del disputat concurs va ser Pere Serrano Bossió (1865- ?), que havia pintat en 1884 una *Valenciana* en actitud més coqueta que les d'Agrasot (Figs. 18 i 19)

Agrasot aprofita l'estada alacantina de 1886 i exposa en l'aparador de la papereria del senyor Carratalá un quadre de xicotetes dimensions que representa un soldat de Flandes tocant el llaüt en un racó d'una humida hostatgeria¹⁸. El mateix any que el Senat li compra *Mort del general Concha* i que a la ciutat d'Alacant esdevé un fet artístic que marcarà la pintura de finals de segle. Llorenç Casanova (1844-1900), després de la seua tornada d'Itàlia i després d'un període curt a Alcoi, la seua ciutat natal, s'instal·la a Alacant, s'encarrega de la Comissió d'Art del recentment constituït Ateneu i, el més important, obri una Acadèmia de Pintura, en la qual es formaran a partir de llavors els aspirants a artistes de la província. Aquest centre va actuar a semblança de les reials acadèmies de Madrid i València, recolzat per la Diputació d'Alacant, que va aprovar la petició del mestre de 1890 d'ajudar anu-

la que toma contacto con la pintura de Santiago Rusiñol, cuyos paisajes modernistas pudieron influenciar al oriolano en los parajes solitarios que comienza a realizar en las últimas décadas de su carrera artística. La pintura de Agrasot parte del detalle, del fragmento natural que observa en la cotidianidad y tradiciones que le rodean. Embajador de tipos y escenas costumbristas españolas, su pintura triunfa en Europa. Sus obras viajaron a las orillas del Danubio en la exposición de Viena en la que presenta a una florista valenciana y en Hamburgo, en el Salón artístico de Aettenham con una labradora de las provincias de León y *El descanso de la marcha*. En 1889 marcha a París *Una pastora leonesa*¹⁷, tema que ha evolucionado de las primeras campesinas de la campaña romana.

Entre sus viajes al extranjero a los que llevaría como equipaje dibujos, estudios de color y cuadros que se exhibe en las muestras internacionales, no declina las invitaciones a participar en acontecimientos artísticos a orillas del mediterráneo, como el primer concurso oposición —hasta la fecha se hacía por resolución de instancia presentada con los méritos— para la pensión de pintura a Roma que convoca la Diputación de Alicante en 1886 y en el que es reclamado como miembro jurado junto a Lorenzo Casanova y Joaquín Rojas. El ganador del reñido concurso fue Pedro Serrano Bossio (1865- ¿?) que desarrolla parte de su carrera en Valencia destinando telas a la representación de tipos valencianos como la *Valenciana* que pinta en 1884 en actitud más coqueta y risueña que las de Agrasot. (Fig. 18 y 19)

Agrasot aprovecha la estancia alicantina de 1886 y expone en el escaparate de la papelería del señor Carratalá un cuadro de pequeñas dimensiones que representa a un soldado de Flandes tocando el laúd en un rincón de una húmeda hostería¹⁸. Mismo año que el Senado le compra *Muerte del general Concha* y que en la ciudad de Alicante acontece un hecho artístico que marcará la pintura de finales de siglo. Lorenzo Casanova (1844-1900) tras su vuelta de Italia y tras un periodo corto en Alcoi, su ciudad natal, se instala en Alicante, se encarga de la Comisión de Arte del recién constituido Ateneo y, lo más importante, abre una Academia de Pintura, en la que se podían formar a partir de entonces los aspirantes a artistas de la provincia. Este centro actuó a semejanza de las reales academias de Madrid y Valencia, respaldado por la Diputación de Alicante que, aprobó la petición del maestro en 1890 de ayudar anualmente a jóvenes de la provincia con la misma cantidad que destinaba a la pensión a Madrid

16 En aquesta exposició va actuar Joaquín Agrasot com a delegat de València i Llorenç Casanova d'Alacant. *Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1891.

17 La Unió Democràtica, Alacant, 1883.

18 *La Crónica*. *Semanario enciclopédico*. Oriola, 11-2-1886.

17 *La unión democrática*, Alicante, 1883.

18 *La Crónica*. *Semanario enciclopédico*. Orihuela, 11-2-1886.

alment joves de la província amb la mateixa quantitat que destinava a la pensió a Madrid perquè estudiaren en la seua Acadèmia. Aquesta iniciativa va fer possible que en lloc de pensionar un sol artista per a estudiar a la capital, se'n beneficiaren quatre estudiants. Va ser l'escultor Vicent Bañuls i els pintors Llorenç Pericás, Josep López i Rafael Hernández els primers alumnes als quals els seguirien uns altres com Adelard Graella o Emili Varela. Aquesta primera formació es podia completar amb la plaça per a ampliar estudis a l'estranger, a Roma, que va continuar atorgant la Diputació fins a 1890.

A Casanova se li deu l'organització en 1894 a Alacant de la primera exposició a escala nacional amb caràcter exclusivament artístic, celebrada en el Teatre Principal i elogiada per la premsa de tot el país, en la qual es va reconèixer el seu magisteri i la seua labor després de la clausura amb la Creu de Carles III. Hi van participar 141 pintors i 13 escultors. Els més alts guardons van ser per a Joaquín Sorolla i Ignacio Pinazo, amb sengles diplomes de mèrit; a Ferran Cabrera i a Vicent Bañuls, amb medalles d'or, i amb medalla de plata per a Plàcid Francés, Heliodor Guillén, Pere Serrano i Joaquín Agrasot, que va presentar *Muntanyesa de Lleó, Florista valenciana, Meditant, L'aficionat als gravats i Soldat dels terços vells de Flandes*, aquests dos últims d'ascendència "fortunyana". Fora de concurs ho va fer Llorenç Casanova —pintor format a Madrid i pensionat a Roma en 1874, on estableix contacte amb Agrasot i amb l'estil de Fortuny—, amb *Sant Francesc d'Assís, Les farinetes i Els primers passos*, un tema infantil que caracteritza l'artista, i que també pot fer referència als primers passos que donen els seus alumnes en participar en la seua primera exposició pública (Fig. 20).

L'exposició de 1894 va deixar empremta, i la següent que se celebrà ja en el segle XX, en 1903, compta amb la baixa deixada per Casanova, impulsor de l'antecessora mort en 1900. Es torna a reprendre l'ampli títol d'"Exposició industrial, agrícola i artística". Entre els membres del jurat estava el pintor Heliodor Guillén, successor de Casanova com a animador cultural a Alacant¹⁹. En aquesta es van donar cita molts artistes alacantins com Llorenç Pericás, Rodríguez Climent, Llorenç Aguirre, Ferran Cabrera, que rep un diploma d'honor per l'oli *Necessita vosté model?*, i Joaquín Agrasot, les obres del qual ja gaudien de gran celeritat entre els membres més destacats de la pintura valenciana.

para que estudiaran en su Academia. Esta iniciativa hizo posible que, en lugar de pensionar a un solo artista para estudiar en la capital, se vieran beneficiados cuatro estudiantes, siendo el escultor Vicente Bañuls y los pintores Lorenzo Pericás, José López y Rafael Hernández los primeros alumnos a los que les seguirían otros como Adelardo Parrilla o Emilio Varela. Esta primera formación se podía completar con la plaza para ampliar estudios en el extranjero, en Roma, que siguió otorgando la Diputación hasta 1890.

A Casanova se le debe la organización en 1894 en Alicante de la primera exposición a nivel nacional con carácter exclusivamente artístico, celebrada por todo lo alto en el Teatro Principal y elogiada por la prensa de todo el país, reconociendo su magisterio y su labor tras la clausura con la Cruz de Carlos III. En ella, participaron 141 pintores y 13 escultores. Los más altos galardones fueron para Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo con sendos Diplomas de Mérito, a Fernando Cabrera y a Vicente Bañuls con Medallas de Oro y de Plata para Plácido Francés, Heliodoro Guillén, Pedro Serrano y Joaquín Agrasot que presentó *Montañesa de León, Florista valenciana, Meditando, El aficionado a los grabados y Soldado de los tercios viejos de Flandes*, estos dos últimos de ascendencia "fortunyana". Fuera de concurso lo hizo Lorenzo Casanova —pintor, formado en Madrid y pensionado en Roma en 1874, donde establece contacto con Agrasot y con el estilo de Fortuny— con *San Francisco de Asís, La papilla y Los primeros pasos* (Fig. 20), un tema infantil que caracteriza al artista, y que también puede hacer referencia a los primeros pasos que dan sus alumnos al participar en su primera exposición pública.

La exposición de 1894 dejó huella, y la siguiente que se celebra ya en el siglo XX, en 1903, cuenta con la baja dejada por Casanova, impulsor de la antecesora fallecido en 1900. Se vuelve a retomar el amplio título de "Exposición industrial, agrícola y artística". Entre los miembros del jurado estaba el pintor Heliodoro Guillén, sucesor de Casanova como avivador cultural en Alicante¹⁹. En ella se dieron cita muchos artistas alicantinos como Lorenzo Pericás, Rodríguez Climent, Lorenzo Aguirre, Fernando Cabrera, quien recibe un Diploma de Honor por el óleo *¿Necesita usted modelo?*, y Joaquín Agrasot, del que ya gozaban sus obras de gran celeridad entre los miembros más destacados de la pintura valenciana.

19 En 1918 Guillén, al costat de Bañuls i Sorolla, que es troba passant una temporada a Alacant, comencen a gestionar la creació d'un Museu Provincial d'Art. (VR, Teatre, p.401)

19 En 1918 Guillén junto a Bañuls y Sorolla, que se encuentra pasando una temporada en Alicante, comienzan a gestionar la creación de un Museo Provincial de Arte (VR, Teatro, p.401). Esta idea no prosperó y quedó aplazada a una decisión política a finales del siglo XX que se materializó en el actual Museo de Bellas Artes Gravina en el 2001.



Fig. 15 Joaquín Agrasot. *Manola*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.



Fig. 16 Joaquín Agrasot. *Alegoría de la poesía*. Palacio Salvetti, Alicante.



Fig. 17 Emilio Sala. *Alegoría de las letras*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG.

València. Última parada i fi de trajecte

Amb el treball honrat i incessant com a únic talismà aconsegueix Agrasot, en la dècada dels huitanta, la fama a València, terra en la qual va actuar com a principal impulsor cultural i es va guanyar l'afecte de les seues gents portant pel món retalls de la vida en l'horta valenciana. Des de la ciutat del Túria empenirà excursions per a viatjar per Espanya, a vegades acompanyat pel seu fill, a la recerca d'altres inspiradores regions, com la província de Lleó, en la qual va rescatar bugaderes i llauradores com a ressons de les romanes i que també interessen a altres alacantins, entre ells, a Emili Sala.

Joaquín Agrasot va ser un assidu participant en les exposicions regionals que se celebraven a València des de 1844. En aquestes també trobem paletes alacantines, com Emili Sala i Francesc Bushell, als quals es van sumar en edicions posteriors Ricard Navarrete, Pere Serrano i Joaquín Agrasot. La més rellevant va ser la de 1909, en la qual van participar, a més d'Agrasot, delicat de salut, Vicent Poveda, Vicent Bañuls i Cabrera Cantó amb *Mors in vita* (Fig. 21), assumpte social de rerefons que triomfa en les nacionals a partir de 1890 i que al principi sembla no ocupar el cavallet de Agrasot, més procliu a l'anecdòtic en escenes costumistes, però que a força de repetir-les es van convertir en una denúncia de la vida de gents humils.

En l'última dècada del segle XIX, la més fecunda de la seua carrera, descoratjat per no emportar-se premis de primera amb els seus temes històrics tan del gust del jurat de les exposicions nacionals —del qual, paradoxes de la vida, va ser requerit com a membre qualificador—, de l'estudi valencià del pintor Agrasot ixen obres de gènere, acotacions modernes en les quals repeteix models i escenaris amb realisme fotogràfic. Són anys de reconeixement, com els nomenaments d'acadèmic en Sant Carles i en Sant Ferran, i intensos de producció en els quals s'emmarquen les seues sèries de valencianes, filadores, costureres i odaliskes. Figures femenines, protagonistes detingudes en una acció quotidiana, definides per un contorn marcat, representades en la seua majoria de tres quarts, amb expressions pensatives o melancòliques, il·luminades magistralment i abillades amb vestits populars, de diari o exòtics descrits al detall pel pinzell del pintor que les eleva a la categoria de muses (Fig. 22). En elles hi ha un rerefons social, com

Valencia. Última parada y fin de trayecto

Con el trabajo honrado e incesante como único talismán alcanza Agrasot, en la década de los ochenta, la fama en Valencia, tierra en la que actuó como principal impulsor cultural y se ganó el cariño de sus gentes llevando por el mundo retazos de la vida en la huerta valenciana. Desde la ciudad del Turia emprenderá viajes por España, en ocasiones acompañado por su hijo, en busca de otras inspiradoras regiones, como la provincia de León en la que rescató a lavanderas y a campesinas como ecos de las romanas y que también interesan a otros alicantinos, entre ellos, Emilio Sala.

Joaquín Agrasot fue un asiduo participante en las exposiciones regionales que se celebraban en Valencia desde 1844. En ellas también encontramos paletas alicantinas, siendo los primeros Emilio Sala y Francisco Bushell, a las que se van sumando en ediciones posteriores Ricardo Navarrete, Pedro Serrano y Joaquín Agrasot, siendo la más relevante la de 1909 en la que participan, además de Agrasot debilitado de salud, Vicente Poveda, Vicente Bañuls y Fernando Cabrera con *Mors in vita* (Fig. 21), asunto de trasfondo social que triunfa en las nacionales a partir de 1890 y que en un principio parece no ocupar el caballete de Agrasot, más proclive a lo anecdótico en escenas costumbristas, pero que a fuerza de repetirlas se convirtieron en una denuncia de la vida de gentes humildes.

En la última década del siglo XIX, la más fecunda de su carrera, desalentado por no llevarse premios de primera con sus temas históricos tan del gusto del jurado de las exposiciones nacionales —del que paradojas de la vida fue requerido como miembro calificador— del estudio valenciano del pintor Agrasot salen obras de género, acotaciones modernas en las que repite modelos y escenarios con realismo fotográfico. Son años de reconocimiento, como los nombramientos de Académico en San Carlos y en San Fernando, e intensos de producción en los que se enmarcan sus series de valencianas, hilanderas, costureras y odaliscas. Figuras femeninas, protagonistas detenidas en una acción cotidiana, definidas por un contorno marcado, representadas en su mayoría de tres cuartos, con expresiones pensativas o melancólicas, iluminadas magistralmente y ataviadas con trajes populares, de diario o exóticos descritos al detalle por el pincel del pintor que las eleva a la categoría de musas. (Fig. 22) En ellas hay un trasfondo social, como el que nos

el que ens compta Agrasot en les costureres, dones que s'incorporen a la vida laboral a causa de l'augment de la demanda de les burgeses que volien, per un cost baix, lluir vestits a mesura a la moda del moment. Aquestes treballaven des de casa o en tallers en què les hores de la jornada eren en la majoria dels casos excessives.

El tema d'aquestes dones el va alternant amb altres temes de casaques i de l'horta (Fig. 23), en teles de mitjana grandària i amb gran descripció en la indumentària dels personatges per al delit d'un mercat, encapçalat per la burgesia, que anhela aquest tipus d'assumptes i que va acabar acomodant a Agrasot en aquests encàrrecs comercials. Els personatges discorren animosament per paratges de diferents regions que l'oriolà compon en clau d'anotacions impressionistes. En cada tros de tela, pintada a consciència, supera Agrasot les dificultats de la línia amb elegància en la factura i les del colorit amb filigranes de tons que harmonitza reproduint escenes de gran vigor. En aquestes dona més importància a la llum que al dibuix que havia marcat la seua producció a Itàlia al costat de Fortuny, pioners del nou moviment que marcarà la pintura, l'impressionisme, més interessat en aspectes tècnics i el màxim representant dels quals serà, iniciat el nou segle, Joaquín Sorolla. Un dels seus seguidors, l'alcoià Cabrera, serà l'introduïdor del luminisme del mestre valencià a la província alacantina.

A la darrereria de la vida d'Agrasot, en els primers anys de la nova centúria del XX, la seua mirada s'ennuola i l'impedeix pinzellar rigorosos detalls com abans i que ara substitueix per uns traços més solts que suggereixen les formes. Agrasot va sumar molts hiverns i en el del 1919, l'endemà passat de l'Epifania, arriba el seu tren, i deixa com a llegat l'influx del que va ser l'art modern espanyol, quant a la representació de retrats anònims en interiors en els quals interessa més que a qui representa com ho representa, estudiant al detall la vestimenta amb una il·luminació envoltant que a vegades evoca als mestres holandesos i, en unes altres, origina una altra nova en la línia del modernisme i del simbolisme més pròpia dels anys vint esdevenidors. A Agrasot també se li deu l'espontaneïtat en les escenes a l'aire lliure en les quals equilibra als personatges amb la llum natural amb la qual juga envaint tota la tela i fent-nos testimonis del pas de les hores al llarg del dia en albes malves, vesprades daurades i crepuscles blaus.

El capítol de la pintura alacantina de finals del segle XIX es tanca en anar quedant orfes els cavallets de les seues principals figures. Encara que la majoria van ser eclipsats en un primer moment per la fama de Fortuny i anys posteriors per la pintura a *plein air*

cuenta Agrasot en las costureras, mujeres que se incorporan a la vida laboral debido al aumento de la demanda de las burguesas que querían, por un coste bajo, lucir vestidos a medida a la moda del momento. Estas trabajaban desde casa o en talleres en que las horas de la jornada eran en la mayoría de los casos excesivas.

El tema de estas mujeres lo va alternando con otros temas de casaques y de la huerta (Fig. 23), en lienzos de mediano tamaño y con gran descripción en la indumentaria de los personajes para el deleite de un mercado, encabezado por la burguesía, que ansía este tipo de asuntos y que acabó acomodando a Agrasot en estos encargos comerciales. Los personajes discurren animosamente por parajes de diferentes regiones que el oriolano compone en clave de anotaciones impresionistas. En cada trozo de tela, pintada a conciencia, supera Agrasot las dificultades de la línea con elegancia en la factura y las del colorido con filigranas de tonos que armoniza reproduciendo escenas de gran viveza. En ellas, da más importancia a la luz que al dibujo que había marcado su producción en Italia junto a Fortuny, aun así, fueron pioneros del nuevo movimiento que marcará la pintura de finales de siglo, el impresionismo, al emplear el pincel de manera libre y espontánea en la recreación de ambientes. Joaquín Sorolla será el mayor representante de este nuevo estilo impresionista, más interesado en aspectos técnicos. Uno de sus seguidores, el alcoyano Cabrera, será el introducido del luminismo del maestro valenciano en la provincia de Alicante.

En el ocaso de la vida de Agrasot, en los primeros años de la nueva centuria del XX, su mirada se nubla impidiéndole pinzelar rigurosos detalles como antes y los sustituye por unos trazos más sueltos que sugieren las formas. Agrasot sumó muchos inviernos y en el del 1919, dos días después de la Epifanía, se para su tren, dejando como legado el influjo de lo que sería el arte moderno español, en cuanto a la representación de retratos anónimos en interiores en los que interesa más que a quién representa cómo lo representa, estudiando al detalle la vestimenta con una iluminación envolvente que a veces evoca a los maestros holandeses y, en otras, origina otra nueva en la línea del modernismo y del simbolismo más propia de los años veinte venideros. A Agrasot también se le debe la espontaneidad en las escenas al aire libre en las que equilibra a los personajes con la luz natural con la que juega invadiendo toda la tela y haciéndonos testigos del paso de las horas a lo largo del día en amaneceres malvas, tardes doradas y crepúsculos azules.

El capítulo de la pintura alacantina de finales del siglo XIX se cierra al ir quedando huérfanos los caballetes de sus principales figuras. Aunque la mayoría fueron



Fig. 18 Pedro Serrano Bossio. *Valenciana*. Col. Diputación de Alicante-MUBAG



Fig. 19 Joaquín Agrasot. *Valenciana con mantilla o Retrato de valenciana*. Museo Nacional de Cerámica "González Martí".



Fig. 20 Lorenzo Casanova. *Los primeros pasos*. Col. Família Sánchez Mateo.



Fig. 21 Fernando Cabrera. *Mors in vita*. Col·lecció d'Art de l'Ajuntament d'Alcoi.



Fig. 22 Joaquín Agrasot. *Costureras*. Ayuntamiento de Alicante.



Fig 23 Joaquín Agrasot. *Sobremesa valenciana*, 1880-1890. Col. de Arte Banco Sabadell.

de Sorolla, la mirada arrere i la historiografia actual de l'art va posicionant a uns certs noms que van aportar la seua essència a l'art espanyol d'aquest període²⁰. Al marge del ja hui dia reconocidíssim Antonio Gisbert, les obres del qual formen part del nostre imaginari de la història d'Espanya, cal destacar la renovació de la pintura espanyola realitzada per Emilio Sala, teòric preocupat per la tècnica del colorit i principal importador del corrent impressionista amb retrats que bé podrien estar a l'altura dels francesos com Édouard Manet. Per a Alacant va ser fonamental el magisteri de Lorenzo Casanova en l'Acadèmia que fonga i que va actuar com a punt de reunió cultural a la ciutat que va gestant un interès artístic que aconseguirà la seua època daurada en les primeres dècades del segle XX. Casanova és un artista no prou reconegut com Francisco Laporta que introdueix avanços dins del que serà l'obra d'art gràfica que, en el seu cas, es caracteritza pel segell modernista. L'escàs llegat artístic de Francisco Bushell no ens permet valorar a aquest pintor que prometia amb els seus paisatges romàntics, molts aclaparadors en la composició i als quals potser els falta la valentia en la pinzellada i el color que llança Muñoz Degrain en les seues modernes naturaleses. Aquests són només alguns exemples, pistes per a anar estudiant i buscant les relacions entre els uns i els altres i entendre en tota la seua magnitud la pintura alacantina del segle XIX.

eclipsados en un primer momento por la fama de Fortuny y años posteriores por la pintura *a plein air* de Sorolla, la mirada atrás y la historiografía actual del arte va posicionando a ciertos nombres que aportaron su esencia al arte español de este periodo²⁰. Al margen del ya hoy en día reconocidísimo Antonio Gisbert, cuyas obras forman parte de nuestro imaginario de la historia de España, cabe destacar la renovación de la pintura española realizada por Emilio Sala, teórico preocupado por la técnica del colorido y principal importador de la corriente impresionista con retratos que bien podrían estar a la altura de los franceses como Édouard Manet. Para Alicante fue fundamental el magisterio de Lorenzo Casanova en la Academia que funda y que actuó como punto de reunión cultural en la ciudad que va gestando un interés artístico que alcanzará su época dorada en las primeras décadas del siglo XX. Casanova es un artista no lo suficientemente reconocido al igual que pasa con Francisco Laporta que introduce avances dentro de lo que será la obra de arte gráfica que, en su caso, se caracteriza por el sello modernista. El escaso legado artístico de Francisco Bushell no nos permite valorar a este pintor que prometía con sus paisajes románticos, muchos abrumadores en la composición y a los que quizás les falte la valentía en la pincelada y el color que arroja Muñoz Degrain en sus modernas naturalezas. Estos son solo algunos ejemplos, pistas para ir estudiando y buscando las relaciones entre unos y otros y entender en toda su magnitud la pintura alicantina del siglo XIX.

20 La particularitat cultural de la ciutat d'Alacant tampoc va afavorir la difusió dels seus artistes huitcentistes. La majoria van desenvolupar les seues carreres fora i no va haver-hi un centre de formació en belles arts amb arrelament i, per tant, cap institució museística que estudiara, conservara i exposara la seua obra com en el cas de València.

20 La particularidad cultural de la ciudad de Alicante tampoco favoreció la difusión de sus artistas decimonónicos. La mayoría desarrollaron sus carreras fuera y no hubo un centro de formación en bellas artes con arraigo y, por ende, ninguna institución museística que estudiara, conservara y expusiera su obra como en el caso de Valencia.

Bibliografía · Bibliografia

ESPÍ VALDÉS, A., *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*, Alacant, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1972.

ESPÍ VALDÉS, A., "Los primeros pensionados de arte de la Diputación de Alicante" en *Revista Instituto de Estudios Alicantinos*, 5 (gener de 1971) 41-54.

ESPÍ VALDÉS, A., "Francisco Bushell, el primer pensionado de la Diputación de Alicante", *Información*, Alacant, 22 de febrer de 1970.

GADEA CAPÓ, M.J., "Tras la pista de los pensionados y la formación de la colección artística del siglo XIX de la Diputación de Alicante", en *Canelobre*, 64 (2014) 162-170.

GARNERÍA, J., "Joaquín Agrasot (1836-1919)", en AGUILERA CERNÍ, V. i GARNERÍA, J., Vicente García editores: *Seis maestros de nuestra pintura*. Valencia, 1981, p. 6-19.

GAZABAT BARBADO, M., "El importante papel de la Diputación Provincial de Alicante en la formación de los artistas alicantinos del siglo XIX", en *Canelobre*, 64 (2014) 150-161.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919). Exposición antológica*. València, Autoridad Portuaria de Valencia, 2003.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alacant, Diputación de Alicante, 2002.

PÉREZ VELARDE, L.A., *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Madrid, Ediciones doce calles, 2019.

QUILEZ LÓPEZ, V. i BELTRÁ TORREGROSA, D., "Un paseo por Alicante con las guías de turismo de los siglos XIX y XX", En *Gente Comunicación*. Alacant, Alicante Costa Blanca Estilo 12+1 2019, p. 172-185.

QUILEZ LÓPEZ, V. i BELTRÁ TORREGROSA, D., "Retratos modernistas. La burguesía en los estudios fotográficos alicantinos", En *Alcoy Modernista. Revista de Arte, Humanidades y Cultura*, núm. 2, Alcoi, Asociación Cultural Alcoy Modernista, setembre 2019, p. 22-35.

RAMOS, V. *Historia de la Diputación Provincial de Alicante*. Tom I-II, Alacant, Diputación de Alicante, 2000.

RODRÍGUEZ, D., "Los viajeros del Grand Tour", en *Descubrir el arte*, 29 (2001) 70-75.

ROIG CONDOMINA, V.Mª., "La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia como promotora de las Bellas Artes: El ejemplo de las exposiciones del siglo XIX. València, p.925-933.

SAÉZ VIDAL, J., *Colección artística de la Diputación de Alicante MUBAG*. Alacant, Diputación de Alicante, 2004.

SEQUEROS, A. *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*, Oriola, Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate, 1972.

Sociedad Económica de Amigos del País. Reseña de la Exposición Agrícola Industrial y Artística. Alacant, Establecimiento tipográfico José Marcili, 1860.

Sociedad Económica de Amigos del País. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes. Alacant, Establecimiento tipográfico de A. Reus, 1894.

TÉBAR, P., "La colección de dibujos del Consulado del Mar en los fondos del IES Jorge Juan", en *Canelobre*, 64 (2014) 35-47.

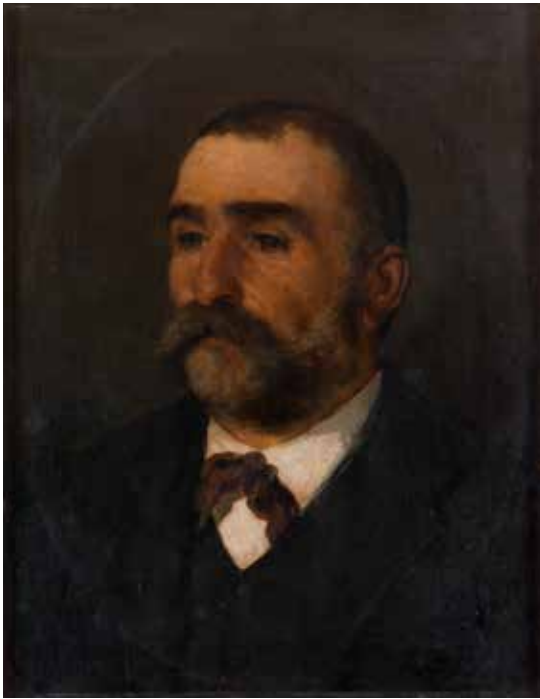
VIRAVENS Y PASTOR, R., *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alacant, Imprenta Carratalá y Gadea, 1876.



Joaquín Agrasot
Dama con partitura, ca. 1885
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 100 x 68 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste, 1887
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 50 x 78 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Retrato de hombre con mostacho, ca. 1900
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 52 x 40 cm
 Col. de Arte Banco de Sabadell



Joaquín Agrasot
Retrato de Antonio Muñoz Degraín, 1867
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 62 x 44 cm
 Museo de Málaga



Joaquín Agrasot
Retrato de Francisco Domingo Marqués, 1867
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 46 x 55 cm
 Col. Particular



Joaquín Agrasot
Viejo leyendo un libro, 1889
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 80,7 x 64,40 cm
 Museo de Bellas Artes de Córdoba



Joaquín Agrasot
Retrato de Amadeo I, 1871
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 228 x 146 cm
Col. Diputación de Alicante. MUBAG



Joaquín Agrasot
Sacrificio de Isaac, 1860
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 182,5 x 122 cm
Col. de la Comunitat Valenciana. Patronato Históric
Artístico Ciudad de Orihuela



Joaquín Agrasot
La curación de Tobías, 1863
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 91 x 114 cm
Col. Diputación de Alicante. MUBAG

La seduzione dell'iconografia del costumi ciociaro e napoletano in Joaquín Agrasot y Juan

L'iconografia del costume femminile ciociaro e le opere *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)* e *Una Escuela de aldea en los Estados Pontificios*

I dipinti *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)* e *Una Escuela de aldea en los Estados Pontificios* di Joaquín Agrasot y Juan (1837-1919) si sono rivelati molto importanti al fine di completare il quadro dei rapporti da lui instaurati con la pittura italiana nel periodo della sua permanenza a Roma, poiché mostrano un soggetto molto particolare: il personaggio in piché costume popolare femminile ciociaro. Il paese di Cineto Romano¹, infatti, corrisponde all'antica *Scarpa*, menzionata nel titolo del dipinto sopracitato, ed è inserito entro i confini della Ciociaria, essendo situato nella Valle dell'Aniene sulla cresta dei monti Sabini (Monti Lucretili).

Se si eccettua la tradizione locale, le fonti che documentano e descrivono i costumi popolari alla fine del XVIII secolo nella varia zona della Ciociaria sono molto rare in quanto i pittori, prevalentemente tedeschi, alle cui opere, principalmente, dette fonti si fanno comunemente risalire, preferivano ritrarre vedute e paesaggi del territorio ciociaro anziché i costumi della sua popolazione. Si può soltanto affermare, pertanto, che i costumi delle varie località ciociare erano uniformi, al contrario di quelli delle varie province del Regno Borbonico che, invece, si differenziavano l'uno dall'altro a seconda della loro località di provenienza, come attestato dalle copiose fonti pittoriche e docu-

¹ Cineto Romano, paese a 55 km da Roma, fu chiamato fino al 1884 *Scarpa*, forse per via dell'antica tribù *Scaptia* ed è collocato nella Valle dell'Aniene, alle propaggini dei Monti Sabini. Lo attraversano i torrenti *Ferrata* e *Fosso della Scarpa*. Dall'XI secolo divenne feudo degli Orsini che lì possedevano anche un castello; in seguito, a partire dal XVII secolo, divenne proprietà dei Borghese e, infine, degli Oblati di Maria Immacolata che lo dettennero fino alla seconda guerra mondiale. Il suo è un paesaggio particolarmente piacevole per la salubrità dell'aria e per le numerose sorgenti e corsi d'acqua.

mentarie. Tale uniformità, data dall'assenza di fronzoli e gioielli, tuttavia, costituiva un elemento di identità e unitarietà per il popolo ciociaro. Era, infatti, molto semplice e caratterizzato dalle calzature, chiamate «ciocce» il cui uso, da parte delle popolazioni delle varie località, divenne generale già nei primi decenni del XIX secolo, dando, così, il nome alla zona che si chiamò per l'appunto, Ciociaria². Il termine «ciociaro», infatti, indicava colui che indossa le «ciocce» già nella seconda metà del Settecento, quando cioè era già in atto la migrazione verso la campagna a sud di Roma e verso la città eterna. Essa costituì, infatti, tra la fine del XVIII secolo e per tutto il XIX, la metà principale per i Ciociari che, costretti dalla carestia e dall'aumento demografico, si trasferivano a causa della carestia dai loro luoghi di origine nella capitale dello Stato Pontificio. A metà dell'Ottocento, essi erano così numerosi a Roma da indurre coloro che erano in cerca di lavoro a trasferirsi a Parigi oppure nell'Agro Pontino per lavorare i campi della pianura che lo Stato Pontificio stava bonificando. I territori ciociari, sia pontifici che borbonici, furono frequentati, soprattutto tra gli ultimi decenni del XVIII e la prima metà del XIX, come ospiti di istituti culturali e artistici fondati dai loro governi o come ospiti di illustri mecenati, da artisti tedeschi³ e francesi⁴ che, attratti

2 Nell'Ottocento, il territorio delimitato a nord dal corso del fiume Aniene e dal bordo esterno dell'Appennino abruzzese (costituito dalle creste più alte dei Monti Simbruini e degli Ernici che proseguono, oltre la valle del Liri, nei Monti della Meta e delle Mainarde, a est dalla linea del fiume Garigliano, a ovest dai colli Albani e dai contrafforti che si spingono verso il litorale di Anzio, e a sud dalla costa tirrenica, fu interessato da un'intensa attività artistica promossa da pittori stranieri e italiani. Il suddetto territorio comprendeva la *Delegazione di Velletri* e la *Delegazione di Frosinone*, i cui confini coincidevano abbastanza con le due province istituite intorno al 1500 dallo Stato Pontificio, separate dalla lunga Valle Latina percorsa dai fiumi Sacco e Liri, denominate, rispettivamente *Provincia di Marittima* (che si estendeva dal Tirreno sino ai monti Aurunci-Lepini e inglobava grosso modo le principali città dislocate lungo la Via Appia) e *Provincia di Campagna* (che includeva le terre tra i monti Aurunci Lepini e gli Appennini) e successivamente note sino al periodo napoleonico con la denominazione, *Campagna di Roma*, e la "Terra di Lavoro" che era la provincia tirrenica più settentrionale del Regno Borbonico delle due Sicilie e che era una delle ventidue province del Regno delle due Sicilie comprendente cinque distretti (parte di Caserta, Nola, Gaeta, Sora, Piedimonte di Alife) ed era separata dalle due delegazioni pontificie a nord dalla linea di frontiera punteggiata dalle città di Formia/Gaeta, Fondi, Itri, San Germano Cassino, Valcomino, Sora, Isola del Liri, Arpino e a sud dalla linea del fiume Garigliano. Gli abitanti di tale vasto territorio amministrato in parte dallo Stato Pontificio e in parte dal Regno Borbonico, e costituiti prevalentemente da Ciociari concentrati maggiormente in alcuni centri del frusinate e del cassinese, erano fra di loro storicamente, economicamente e culturalmente legati. SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, § 2, pp. 22-26, § 8, pp. 41, 89-90 nota 19ter, e, cap. V, § 3, pp. 213-217.

3 I pittori tedeschi che a Roma soggiornavano in Via Malta a Trinità dei Monti, nella Villa Massimo e nella chiesa di Santa Maria dell'Anima amavano frequentare Olevano, Subiaco, Alvito, la Valle del Liri, Terracina e l'area pontina. Ernest Fries (1801-1833) dipinse le cascate di Isola del Liri. Wilhelm Auguste Rudolf Lehmann (1819-1905), realizzò il disegno intitolato *Campo dei Terelliani* raffigurante le case di un quartiere di Terracina nel quale si erano insediati gli abitanti di Terelle provenienti dalla "Terra di Lavoro". Il pittore svizzero Alfred Van Muyden (1818-1898), visitò Subiaco e Alvito, fu autore di un'opera intitolata *Una donna di Alvito presso la culla del suo bambino*, e realizzò altre opere (ritratti, scene popolari) conservate nei musei di Basilea, di Ginevra e di Neuchâtel. RICCARDI, Domenico (a cura di), 1997; SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, § 17, pp. 76, 108-109 note 93-95.

4 A Roma, tra i pittori francesi che gravitavano attorno alle sedi di Villa Medici, di Palazzo Farnese e della chiesa di San Luigi dei Francesi e che visitarono la Ciociaria già dal Settecento realizzando prevalentemente acquerelli in cui appaiono personaggi ciociari si distinsero Hubert Robert (1733-1808), autore di un acquarello datato al 1763 nel quale è raffigurato una donna ciociara con il caratteristico copricapo e che è considerato la prima opera con soggetto ciociaro; Claude-Joseph Vernet (1719-1789) e Abraham-Louis-Rudolph Ducros (1748-1810). WILTON, Andrew, BIGNAMINI, Ilaria (a cura di), 1997, pp. 171, 203, 308. Nella prima metà dell'Ottocento

dai costumi che i loro abitanti indossavano, dalla loro prestanza fisica e dalla forza espressiva dei loro volti e gesti, li scelsero come modelli per i loro ritratti singoli o per i quadri, acquarelli o per ritratti di gruppo, che erano anche enfaticizzati dall' ambiente naturale dei luoghi o dai monumenti più importanti. Essi, animati da una forte sensibilità romantica, identificarono nei Ciociari i vessilli della bellezza di un mondo passato, e dei suoi ideali, di cui essi erano ritenuti la personificazione, e ritennero, altresì, che i Ciociari rappresentassero, insieme con le vestigia romane, i diretti discendenti degli

essi divennero più numerosi e si dedicarono a dipingere soggetti ciociari. Emile-Jean-Horace Vernet (1789-1863), direttore dell'Accademia di Francia dal 1829 al 1834, dipinse numerosi quadri con briganti ciociari e fu autore del quadro *Raphael At Vatican* (nel quale raffigura un gruppo di ciociare che indossano costumi con vivaci colori, tra cui in primo piano si distingue una ragazza ciociara con un bimbo in grembo che secondo il pittore personifica il popolo romano, come accadeva sin dai tempi di Raffaello. SANTULLI, Michele 2002, cap. II, § 5, p. 128. Léopold Robert (1794-1835), svizzero di origine ma francese di adozione, dipinse alcune tele con monumenti di Roma, con scene della campagna romana, e con soggetti della Ciociaria; fra queste ultime, interessanti sono quelle raffiguranti personaggi ciociari intitolate, *Les baigneuses*, *L'arrivée des Moissonneurs dans le marais Pontins*, *Jeune fille de Sezze* o *Tête de femme de Sezze*, quelle con temi devozionali come, il dipinto *Pifferari devant une Madone* o. quelle ancora con scene di briganti come, le opere, *Famille de briganz se parant dans une grotte d'object en le vée à des voyageurs* e *Retratte de briganze*. SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, § 17, p. 78; GASSIER, Pierre, 1983, pp. 40, 75 nn. 48, 49; pp. 42, 76 n. 52; pp. 44, 75 n. 47; pp. 48, 75 n. 38; pp. 49, 75 n. 28. Per queste ultime opere si ispirò alle scene raffigurate in alcune tavole della raccolta di incisioni all'acquaforte del pittore e incisore Bartolomeo Pinelli (1781-1835). Edmond Lebel (1834-1908) visitò principalmente Cassino ed eseguì tre dipinti, *Le Chemin de Croix Dans La 'scala Santa' Du Monastère San Benedetto a Subiaco*, *Le pont Rapido à Cassino* e *Voué de Saint Germain Cassino* e, tra gli acquerelli di particolare interesse, quello intitolato *Sul somarello*. SANTULLI, Michele, 2002, Tav. 10b. Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846), francese, visitò la Valle di Roveto, Isola del Liri e Subiaco e realizzò i due dipinti *Vue de la ville d'Avezzano, au bord du lac de Celano, royaume de Naples* e *Vue prise de Subiaco*, entrambi conservati nel Museo del Louvre a Parigi. Pierre-Athanase Chauvin (1774-1832), visse a lungo in Italia e soprattutto a Roma, e fu autore di un dipinto raffigurante una veduta di Montecassino, *Vue de Mont-Cassin*, e di altri dipinti conservati a Nantes e a Montpellier. VALSECCCHI, Marco, [1972] pp. 301-303, tav. 248. Ernest Hébert (1817-1908) visse a lungo in Italia e fu direttore dell'Accademia di Francia a Roma ma soggiornando presso Anticoli Corrado, vicino a Cervara; realizzò circa trenta opere con soggetti ciociari che sono conservati nei due musei a lui dedicati, uno a Parigi e uno a Grenoble; è autore del celebre dipinto *La mal'aria*, comprato dallo Stato francese quando fu esposto nel Salon del 1850, raffigurante una barca piena di persone che fuggono dal contagio nelle Paludi Pontine, iniziato nel 1848 e completato a Parigi nel 1850. VILLARI, Anna, scheda. In PINTO, Sandra, 2003, p. 270. Soggiornò anche, insieme con i pittori Alexandre-Eugène Castelnau (1827-1894) e Edouard-Auguste Irmer (1820-1881), nel 1853 e nel 1854, a Ceprano, realizzando *La fontaine di Ceprano* (in doppia versione, un dipinto e un disegno), e, a Cassino, eseguendo i due dipinti, *Les fienarolles de San Angelo vendant du foin à l'entrée de la Ville de San German*, e *Crescenza à la fenêtre de la prison de San Germano*; e, ad Alvino gli schizzi per il dipinto *Les filles d'Alvito* che completò nel suo studio a Villa Medici. D'UCKERMANN René-Patris. 1982; LENA, Gaetano, 2013. Anche i celebri pittori francesi Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819), François-Marius Granet (1775-1849) e Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) realizzarono dipinti con soggetti ciociari. A Corot è stato attribuito il dipinto *Agostina*, del 1866, conservato nella National Gallery of Art di Washington, raffigurante il ritratto di una donna ciociara identificata con Agostina Segatori, moglie del pittore inglese Carlo Coleman Sull'identificazione della modella e sulle caratteristiche del costume che la donna indossa, primo fra tutti, M. Santulli, ritiene non solo che la modella non fosse ciociara per i suoi tratti raffinati che ricordano piuttosto quelli di una donna parigina ma anche che gli abiti e i monili fossero troppo eleganti e costituissero una libera interpretazione del pittore francese del costume ciociaro. Lo stesso studioso esprime l'avviso che il ritratto della prima grande immagine ciociara attribuita a Gaspere Traversi (1722-1770), pittore napoletano morto a Roma nel 1770 conservato al Museo di Matera, potrebbe considerarsi, in mancanza di altre fonti, il primo esempio di donna ciociara sulla base del fatto che le caratteristiche del suo costume e il suo l'aspetto di «superba bellezza» sembrano confermare, la sua «ciocierità». SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, p. 78, 81-83, 82 Fig. 20, 99-101 nota 57, 114-116 nota 147.

imperatori, identificandoli, per l'appunto, con il popolo dell'antica Roma e con i personaggi del mondo bucolico di Ovidio e di Virgilio⁵. I pittori stranieri, il cui numero era notevolmente aumentato intorno alla metà dell'Ottocento, in seguito ai nuovi arrivi di pittori spagnoli⁶ e scandinavi⁷, continuarono a coltivare, come quelli tedeschi e francesi che però erano ora meno numerosi, l'interesse per i costumi e per l'aspetto fisico dei Ciociari, ma limitarono a brevi periodi la loro permanenza nei siti ciociari e svolsero la loro attività prevalentemente a Roma ove potevano reclutare come modelli, numerosi giovani che si erano trasferiti nella capitale per svolgere questa attività che per loro era diventata, ormai, in seguito, anche la loro principale fonte di sussistenza. Parallelamente, alla intensa attività pittorica svolta da artisti stranieri, testimoniata dalla ricca produzione di opere che sono esposte nei più importanti musei d'Europa, si formò a Roma, pertanto, dalla metà del secolo XIX, un gruppo di pittori nati a Roma, che, lavorando a contatto con gli artisti stranieri, realizzarono acquarelli e dipinti ad olio, tecnicamente ben congegnati e raffiguranti personaggi ciociari che calzavano «ciocce» e indossavano splendidi costumi, e che erano ambientati in contesti svariati, con finalità meramente commerciali poiché vendevano i loro acquerelli e quadri con soggetti convenzionali, come *souvenirs*, ai turisti e ai pellegrini⁸. Famosi pittori di formazione napoletana che frequentarono spesso alcuni centri della Ciociaria storica e che in alcuni casi scelsero come luoghi della loro residenza, alcuni illustri pittori italiani, e alcuni pittori ciociari che si distinsero per il loro estro creativo e per le loro capacità tecniche, realizzarono, a conferma del grande interesse che questo genere di pittura suscitò fra i pittori dell'Ottocento della penisola, dipinti raffiguranti personaggi e vedute di paesaggi ciociari. Purtroppo, soltanto poche opere degli artisti napoletani e ciociari si sono conservate poiché la maggior parte sono andate disperse⁹.

- 5 Gli artisti tedeschi si mantennero fedeli a tali ideali per tutto l'Ottocento. I *"Deutsch Römer". Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, 1988.
- 6 CASADO ALCÁDE, Esteban, 1986; GONZÁLES LOPÉZ, Carlos y MARTÍ AYXELÁ, 1987.
- 7 Fra gli artisti scandinavi e danesi che amarono dipingere soggetti ciociari ambientati a Civita d'Antino, nella Valle del Liri, a Sora, ad Anagni e Segni, Cori, Priverno e Olevano si distinsero: il pittore danese Peter Severin Krøyer (1851-1909), autore del dipinto *Cappellaio con due ragazzi nel laboratorio a Sora*; il pittore svedese Albert Barnekow (1820-1889) che soggiornò a lungo ad Anagni sino alla morte e il pittore svedese Kristian Zahrtmann (1843-1917) che frequentò assiduamente Civita d'Antino. SANTULLI, Michele 2002, § 17, pp. 78, 111 note 117, 118, 119.
- 8 Tra questi artisti si distinsero: gli acquarellisti Filippo Indoni, autore della tela con soggetto ciociaro dal titolo *Ballando* (coll. priv.) e dell'acquarello *Corteggiamento*, Edoardo Navone (1844-1912), Clelia Bompiani-Battaglia (1848-1927), Augusto Bompiani (1852-1930), Enrico Nardi (1864-1947), autore dell'opera *Al tramonto*; i pittori di quadri a olio, Pietro Barucci (1845-1917) e Giuseppe Aureli (1858-1929) che dipinse la tela *Ciociarello*; i pittori ad olio e ad acquarello Enrico Tarenghi (1848-1938) che realizzò l'acquarello *Corteggiamento*; Pio Joris (1843-1921). Pietro Gabrini (1856-1929), acquarellista, che eseguì opere con figure con scene di genere, in prevalenza ciociare, tra le quali spicca l'acquarello *Contemplazione*. SANTULLI, Michele, 2002, cap. II, § 4 pp. 125-127, pp. 131, 146-148 note 27-35, 150 nota 46, Tavv. 8, 9, 10a, 11a, 12a. Altri pittori, attivi a Roma, come Carlo (1807-1874) ed Enrico (1846-1911) Coleman, e i pittori della *Società degli Acquarellisti*, fondata nel 1875, e *I XXV della Campagna Romana*, sodalizio istituito nel 1904, ritrassero soprattutto paesaggi del territorio intorno a Roma per conservarne la memoria nei posteri e per dare maggiore sviluppo alla tecnica dell'acquerello. CARDANO, Nicoletta, DAMIGELLA, Anna Maria, 2005.
- 9 Pasquale Mattei (1813-1879), pittore di scuola napoletana e amico di Filippo Palizzi con il quale collaborò nella esecuzione di alcune tavole dei volumi curati da Francisco De Boucard (infra nota 14) dipinse *La fiera di San Germano in Abruzzi* (1851) e *La processione del Corpus Domini nell'Abbazia di Montecassino* (1858), entrambi conservati nel Palazzo Reale di Napoli. RICCI Paolo, 1981, p. 23; Raffaele Carelli (1795-1864), vedutista napoletano, fu autore di alcuni dipinti raffiguranti, rispettivamente, vedute di Isola del Liri, le Cascate di Fibreno e del Liri. SCHETTINI Alfredo, SCUDERI Giuseppe, 1972, p. 47; GRECO, Franco Carmelo, PICONE PETRUSA Mariantonietta, Valente Isabella, 1993, p. 44 nota 96. Salvatore Fergola (1799-1874), pittore di scuola napoletana e pittore ufficiale di Francesco I, re di Napoli, autore del dipinto *Ponte sul fiume Liri* e di alcuni dipinti raffiguranti la cascate di Isola del Liri. SANTULLI, Michele, 2002, pp. 79, 112 nota 123. Gabriele Smargiassi (1798-1882), pittore di formazione napoletana e autore del dipinto *Paesaggio sul fiume* raffigurante una veduta di Sora e anche del dipinto *Paesaggi con ciociari*. GRECO Franco Carmelo, PICONE PETRUSA, Mariantonietta, VALENTE, Isabella 1993, al n. 434; SANTULLI, Michele, 2002, Tav. 19b. Achille Vianelli (1803-1894) è autore di due acquarelli dal titolo *Chiostrò Maggiore dell'abbazia di Montecassino* e *Certosa di San Germano*, dell'incisione *Pontecorvo*, di un disegno a matita e biacca intitolato *Anfiteatro a San*

I dipinti dei pittori stranieri e locali costituiscono fonti importanti per la conoscenza dei costumi dei territori ciociari pontifici e borbonici della "Terra di Lavoro" nell'Ottocento e permettono di conoscere la foggia dei costumi che gli abitanti indossavano abitualmente e di potere individuare, altresì, le caratteristiche che la differenziavano da quella delle altre popolazioni residenti nei territori confinanti. L'indagine condotta sulle fonti iconografiche edite nell'Ottocento consente di potere affermare che il costume ciociaro, sia nei territori dello Stato Pontificio che in quelli della "Terra di Lavoro", nei primi decenni dell'Ottocento, presentava, tranne qualche leggera variazione locale, caratteristiche simili, come attestano le descrizioni riportate dallo studioso e letterato tedesco Ferdinand Gregorovius (1821-1891)¹⁰ e da Marianna Candidi Dionigi (1756-

Germano e di una tela *Interno della Basilica di Montecassino*, presente nel Museo Abbaziale. ROTILI, Mario, 1954, nn. 46, 82, 142, 312. Gonzalvo Carelli (1818-1900), artista napoletano, è autore dell'acquarello *Campagna di Sora* (Museo di Capodimonte), di due acquarelli raffiguranti le cascate di Isola del Liri conservati presso la Curia vescovile di Sora nonché di un dipinto *Ciociara*. SANTULLI, Michele, 2002, pp. 79, 112 nota 126, Tav. 27. Giacinto Gigante (1806-1876) eseguì l'acquerello intitolato *Ciociarella* in cui è ritratto il tipico costume ciociaro particolarmente attraente per la sua delicata bellezza. SANTULLI, Michele, 2002, Tav. XXV. Giovanni Fattori (1825-1908), pittore toscano, autore di una veduta dal titolo *Bauco* (antico nome di Boville Ernica) e di altre opere con soggetti ciociari. BARILLI, Renato, 1970, tav. XXXIIB. Telemaco Signorino (1835-1901), *Ragazza in costume da ciociara seduta all'aperto*, olio su tavola. Francesco Hayez (1791-1882), realizzò una bellissima tela dal titolo *La ciociara*, del 1842, che ritrae solo il lato sinistro del volto di una donna ciociara. SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, p. 112 nota 127. Michele Cammarano (1835-1920), celebre pittore napoletano, abitò a Picinisco (Frosinone) e realizzò il dipinto *La Presa di Porta Pia* e altri quadri con ciociari e ciociare come la tela *Ciociarello* (coll. priv., Milano). SANTULLI, Michele, 2002, pp. 79, 112 nota 128, e Tav. 24. Domenico Induno (1815-1878), pittore lombardo fu autore di due acquerelli, dal medesimo titolo, *Ciociarella*. SANTULLI, Michele, p. 117, Fig. 21, Tavv. 16a, 16b. Girolamo Induno (1827-1890), pittore lombardo, dipinse nel 1893 *La bandiera nazionale*, conservato presso il Bucks County Museum ad Aylesbury, in cui una delle tre ragazze popolane indossa un costume ciociaro. Federico Faruffini (1833-1869), pittore lombardo, dipinse acquarelli con vedute della Valcomino. SANTULLI, Michele, pp. 79, 112 nota 130. Filippo Balbi (1806-1890), artista napoletano stabilitosi tra Collepardo ed Alatri, dipinse quadri con scorci della Ciociaria animati da personaggi in perfetti costumi di Alatri, di Ceccano, di Ferentino, di Anticoli Corrado, e di Olevano, conservati nella Certosa di Trisulti. SANTULLI, Michele, pp. 79, 112-113 nota 130. Scipione Simoni (1853-1918), acquerellista romano, eseguì acquarelli raffiguranti vedute di Ceccano, Ferentino, Alatri, Anticoli Corrado e Olevano e il fratello Gustavo (1846-1926) realizzò l'acquarello *Il cibo dei polli*. SANTULLI, Michele, p. 79, 113 nota 79, Tav. 12a (*Veduta di Alatri*) e Tav. 20c. Luigi Scorrano (1842-1924), di scuola napoletana, autore del dipinto ad olio *Battesimo a Cassino* (Amministrazione Provinciale di Napoli. GRECO, Franco Carmelo. PICONTE PETRUSA, Mariantonietta, VALENTE Isabella, 1993 al n. 424. Antonio Mancini (1852-1930), di scuola napoletana, soggiornò spesso a Frosinone fu autore di molte opere con temi ciociari che sfortunatamente sono andate disperse. SANTULLI, Michele, 2002, pp. 79, 113 nota 133. Alfonso Simonetti (1840-1892), pittore di Castrocielo (Frosinone), autore dei dipinti *Veduta di Castrocielo* e *Tramonto*: quest'ultimo esposto a Roma nel 1883 in occasione della mostra inaugurata al Palazzo delle Esposizioni a Roma. SANTULLI, Michele, 2002, pp. 79, 113 nota 134, p. 73, Fig. 18, Tav. 29b. Eurisio Capocci (1833?-1888), di scuola napoletana, fu autore dei dipinti ad olio *Contadini di Picinisco*. GRECO, Franco Carmelo, PICONTE PETRUSA, Mariantonietta, VALENTE, Isabella, 1993 al n. 50) e *Gesta brigantesche* (Galleria d'Arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze. SANTULLI, Michele, 2002, p. 80, p. 113 nota 138. Vincenzo Petrocelli (1823-1896), nato a Cervaro (Frosinone), di scuola napoletana). SANTULLI, Michele, pp. 76 Fig. 19, 80, 137 nota 137 (*Ragazzino*, olio su cartone, prop. priv. Tra i pittori stranieri, ma italiani d'adozione dato il lungo periodo trascorso in Italia, che hanno anche trattato soggetti ciociari si segnalano Franz Ludwig Catel (1778-1856), pittore tedesco, vissuto per molto tempo a Roma dove poi morì. SANTULLI, Michele, 2002, cap. 4, pp. 188, 199 fig. 42 (*Pifferari*), pp. 206-207 nota 18. Anton Sminck Van Pitloo (1791-1837), olandese di origine, vissuto a Napoli ove fu titolare della cattedra di paesaggio e di Belle Arti, artista di spicco della Scuola di Posillipo. SANTULLI, Michele, 2002, cap. 1, pp. 78, 108 nota 91.

10 Ferdinand Gregorovius, durante i suoi ventidue anni di soggiorno in Italia, fu autore di molti saggi relativi alla Ciociaria (La campagna romana, i monti Ernici, i monti Volsci, le sponde

1826), donna colta e amante dell'arte nelle sue varie espressioni e anche pittrice¹¹; che esso, è diverso da quello borbonico, e in particolare da quello napoletano, come attesta l'abbigliamento dei personaggi raffigurati nelle vedute dei porti principali del Regno Borbonico realizzate tra il 1787 e il 1793 da Jakob Philipp Hackert (1737-1807) e in altre opere eseguite dallo stesso pittore a Napoli¹², nelle duecentotto tempere della fine del Settecento raffiguranti le vestiture più particolari del Regno Borbonico realizzate da Alessandro d'Anna, Saverio Della Gatta e da Saverio Santucci¹³, e nella *Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumano nella province del Regno di Napoli*, edita a Napoli nel 1793, raffiguranti i costumi delle varie province del Regno di Napoli, ivi compresa la "Terra di Lavoro", e nei due volumi intitolati *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, pubblicati, rispettivamente nel 1853 e 1856, a cura Francesco De Boucard¹⁴; che, il costume indossato dalla popolazione ciociara è

del Liri, Subiaco) sviluppati con interessi scientifici di carattere storico e artistico contenenti numerose osservazioni e commenti che offrono un quadro esauriente della società e delle condizioni economiche della Ciociaria, mettendo in evidenza la miseria dei contadini di alcuni centri come Anagni e Subiaco, in contrapposto con l'opulenza dell'Abbazia di Montecassino, e il benessere economico e vivacità culturale delle cittadine di Alatri e di Veroli. Interessanti sono le sue annotazioni sul costume ciociaro e sulle "cioce" (SANTULLI, Michele, 2002, pp. 26, 86-87 nota 11).

- 11 Marianna Candidi Dionigi, donna colta e appassionata d'arte, e soprattutto di archeologia, intraprese una campagna di studi nelle quattro città pelasgiche (Ferentino e Alatri nella Ciociaria pontifici; Arpino e Atina nella "Terra di Lavoro") che secondo la tradizione sarebbero state fondate da Saturno ancora prima di Roma. Al termine delle sue indagini, giunse alla conclusione che le quattro cittadine, dopo venticinque secoli di storia dalla loro fondazione, nel 1800, presentavano una medesima fisionomia archeologica, etnografica, antropologica e sociale e che i costumi delle donne e degli uomini con le cioce ai piedi rappresentati nelle tavole che corredano le descrizioni sono uguali e uniformi (CANDIDI DIONIGI, Marianna, 1809).
- 12 Jakob Philipp Hackert (1737-1807), pittore di paesaggi e di vedute, ed esperto della tecnica di pittura a tempera o guazzo, esegui, durante il suo lungo soggiorno napoletano, su incarico del re di Napoli e di Sicilia Ferdinando IV (1759-1825), numerose opere di grande raffinatezza che sono, per gran parte, conservate nel Palazzo Reale di Caserta. WEIDNER, Thomas (a cura di), 1997. Le diciassette tele conservate presso il suddetto Palazzo Reale, oltre a illustrare la conformazione dei porti principali del Regno Borbonico, mostrano immagini di personaggi ritratti fedelmente nei costumi dell'epoca, nessuno dei quali somiglianti a quelli tipici ciociari. SANTULLI, Michele, 2002, cap. 1, § 5, pp. 31-32.
- 13 Nel 1782, il re Ferdinando IV stabilì che si dovessero ritrarre le vestiture delle diverse province del Regno Borbonico e incaricò per questo lavoro, dopo un'accurata selezione, i due pittori, esperti nella pittura a tempera o a guazzo, Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta. Dopo tre anni dall'inizio dei lavori Saverio Della Gatta venne rimosso dall'incarico e sostituito da Antonio Berotti. Le 208 tempere eseguite mostrano personaggi che indossano costumi tipici dei loro paesi ma che sono diversi da quelli ciociari. MOSCO, Marilena, MASDEA, Maria Cristina, CAROLA PERROTTI Angela (a cura di), 1991.
- 14 DE BOUCARD Francesco, vol. I: 1853, vol. II: 1856. Altre ristampe anastatiche dei due volumi editi da Marotta & Marotta sono state pubblicate nel 1989 e nel 2002. I due volumi contengono cento incisioni di costumi colorate all'acquaforte (50 nel primo volume e 50 nel secondo) eseguite da Francesco Pisante, professore della scuola di incisione del Real Istituto di Belle Arti, tranne le prime eseguite dal defunto suo primo allievo Carlo Martorana. Le incisioni utilizzano 47 disegni di Filippo Palizzi, 26 di Teodoro Duclère (1815-1869), alcuni disegni di Pasquale Mattei (1813-1879), di T. Ghezzi, di Carlo Martorana, e un disegno di Nicola Palizzi (*La pesca di sera*, Tav. 3 p. 8, con testo a cura di Carlo Tito Dalbono, pp. 8-13). Esse sono corredate da schede illustrative elaborate da illustri e colti letterati come Emmanuele Bidera, Achille de Lauzières, Emanuele Rocco, Federico Guercia, Enrico Cossovich, Francesco Mastriani, Giuseppe Orgitano, Francesco de Boucard, Carlo Tito Dalbono). Le tavole più significative per un confronto tra i costumi ciociari e quelli napoletani sono quelle del I volume (T. Ghezzi, *La venditrice di acqua sulfurea*, Tav. 5 p. 21 e testo a cura di Emmanuele Bidera, pp. 21-25; F. Palizzi, *La lavandaia*: Tav. 10 p. 57, e testo a cura di Achille de Lauzières,

anche diverso dagli altri costumi italiani, come è possibile verificare dall'esame delle tavole della collezione dei costumi italiani edita nel 1829 dal celebre artista e litografo Julien Boilly (1797-1874) che, tra le sue quarantotto tavole litografiche, inserì anche immagini ritraenti i costumi di Atina e di Frosinone¹⁵ e da quelle presenti nell'album, edito nel 1842-1843 da Edouard-Henri-Théophile Pingret (1788-1875), che fra le diciassette tavole litografate dedicate ai costumi dell'Italia meridionale mostra alcune immagini di donne che indossano costumi tipici nelle due vedute raffiguranti Sora e San Germano/Cassino¹⁶.

Si deve rilevare, al riguardo, che il costume ciociaro non si formò in un solo momento ma gradatamente, nel tempo, e, per così dire, a stratificazioni, man mano, cioè, che diventava maggiore il numero degli artisti che, in Europa, si mostravano interessati a quegli strani vestiti, sostanzialmente degli stracci, e che ne aumentava l'allure presso i pittori e gli artisti che, sempre in numero maggiore, li ritraevano nelle loro opere, ingaggiando anche come modelli e modelle gli uomini e le donne che li indossavano, ma anche via via che i ciociari, avendo compreso che potevano diventare uno strumento di guadagno, cominciarono ad arricchirli con trine, merletti, frange, decorazioni, e gioielli, realizzando, così, quello splendore di colori e quella armonia di abbinamenti, arditi ma straordinari, che li resero famosi, identificandoli, addirittura, come i simboli di una pittura sviluppatosi in Occidente che apparve subito come fortemente innovativa e originale per i suoi temi e i suoi soggetti assolutamente insoliti e particolari. L'origine di tale costume è riposta, pertanto, negli "stracci" colorati di cui erano ricoperti le persone che, dalla Ciociaria, già alla fine del 1700, dalla Valcomino e, successivamente, da altre località della Ciociaria stessa, dai piccoli paesi dei monti Simbruini, da Subiaco, Olevano, Cervara, Saracinesco, Anticoli e dalla Sabina, si recavano nelle Paludi Pontine e a Roma. Esso divenne famoso tra tutti gli artisti europei tedeschi, inglesi, francesi, russi, scandinavi che, già dalla seconda metà del XVIII secolo, erano attivi a Roma, e che erano attratti dalle sue fogge singolari e dai meravigliosi colori che spiccavano tra quelli della umanità povera e reietta, (come i trovatelli, gli orfani, i preti, i monaci e come gli stessi romani dai vivi smunti per la malaria e a causa dell'oppressione del Papa) che si riversava, allora, per le strade della capitale: a differenza dei paesaggisti romani che, invece, disdegnavano l'umiltà e la povertà di tali soggetti preferendo inserire, nel contesto delle architetture antiche

pp. 57-65; C. Martorana, *La serva*, Tav. 15 p. 95, e testo a cura di Emanuele Rocco, pp. 95-99; F. Palizzi, *Il ritorno di Montevergine*, Tav. 20, p. 129; Duclère T., *Il venditore di arance*, Tav. 26, p. 164; P. Mattei, *Le donne di Procida*, Tav. 27 p. 165, e testo di Federico Guercia, pp. 166-172; F. Palizzi, *La fioraia*, Tav. 31 p. 203, e testo di E. Cossovich, pp. 203-208; T. Duclère, *La modista*, Tav. 34 p. 225, e testo a cura di A. de Luzières, pp. 225-230; F. Palizzi, *La nocellara*, Tav. 38 p. 237, e testo a cura di E. Rocco, pp. 237-239; F. Palizzi, *La nutrice*, Tav. 46, p. 273, e testo a cura di E. Cossovich, pp. 273-282) e quelle del II volume (F. Palizzi, *L'impagliasegge*, Tav. 3 p. 19, e testo di E. Rocco, pp. 19-22; T. Duclère, *La venditrice di spighe*, Tav. 5 p. 31; T. Duclère, *La venditrice di polipi*, Tav. 6, p. 32; P. Mattei, *Rissa di donne*, Tav. 8 p. 36; F. Palizzi, *La capèra*, Tav. 9 p. 39, e testo a cura di F. Mastriani, pp. 39-42; T. Duclère, *Donne di Sorrento*, Tav. 11 p. 47 e testo a cura di Giuseppe Orgitano, pp. 47-55; T. Duclère, *La tessitrice di nastri*, Tav. 12 p. 51; T. Duclère, *Donna di Capri*, Tav. 23 p. 141; F. Palizzi, *L'ovaiola*, Tav. 25 p. 153, e testo a cura di E. Rocco, pp. 153-156; T. Duclère, *Fanciulla di Baia*, Tav. 27, p. 167; P. Mattei, *La levatrice*, Tav. 29, p. 177, e testo a cura di E. Cossovich, pp. 177-194; F. Palizzi, *Le zingare*, Tav. 31 p. 200, e testo a cura di C. T. Dalbono, pp. 195-200; T. Duclère, *La friggitrice di zeppole*, Tav. 35 p. 237, e testo a cura di E. Rocco, pp. 237-241; P. Mattei, *La questuante della Madonna del Carmine*, Tav. 38 p. 253, e testo a cura di F. De Boucard, pp. 253-258; T. Duclère, *Contadine delle paludi*, Tav. 46 p. 301, e testo a cura di G. Orgitano, pp. 297-314; T. Duclère, *La tarantella*, Tav. 42 p. 277, e testo a cura di E. Cossovich, pp. 277-290).

15 BOILLY, Julien, 1829. Le due litografie intitolate, rispettivamente, *Zampognari* e *Pastore*, risultano di particolare interesse per i soggetti ciociari. SANTULLI, Michele, 2002, Fig. 9 p. 31; Fig. 47 p. 237.

16 PINGRET, Edouard-Henri-Théophile, [1842-1843].

raffigurate nelle loro opere, figure abbigliate con abiti eleganti e di alto lignaggio. Per questa gente, pertanto, che si ritrovava a Roma ma anche in altre città, come Parigi, Londra, Düsseldorf e Berlino verso le quali cominciavano a spostarsi i moltissimi artisti che in tutta Europa la ritraevano, catturati, come detto, dal contrasto tra la semplicità delle loro persone, l'umiltà dei loro volti comuni e lo splendore dei loro abiti di preziosa originalità, si venne a determinare una situazione che durante un lasso di tempo di centocinquanta anni, permise a quelli che erano stati considerati dei semplici "stracci" di subire quasi una mutazione genetica così da diventare quello che comunemente viene ritenuto il costume ciociaro ovvero l'emblema stesso del costume di Roma e addirittura dell'Italia.

Il costume popolare ciociaro femminile, poteva essere o da lavoro o festivo. Quello da lavoro era formato da un grembiule rettangolare, detto "zinale", nero o blu, adornato da una o due strisce di tessuto di unico colore o a fiori. Il grembiule era aperto su un'ampia gonna in cotone a fiori o a strisce su fondo unito, a pieghe e stretta in vita da una fettuccia di cotone, ed era sollevato e fissato in vita a mo' di bisaccia. Il busto, di vari colori, rigido che presentava uno scollo quadrato, era chiuso sul di dietro, mediante lacci, e sul davanti, tramite ganci, era indossato prevalentemente sopra una camicetta bianca con larghe maniche e una scollatura a barca con un'apertura sul seno, chiusa da cordoncino colorato stretto in un fiocchetto che lasciava intravedere un seno procace. Tale caratteristica fisica contraddistingueva le donne di quel luogo, fornite di latte abbondante per l'allattamento dei neonati che faceva di loro balie molto richieste. Il costume era completato, poi, da calze di lana grezza e dalle tipiche "cioce": calzature particolari, di origine molto remota, alla quale la Ciociaria deve il nome, utilizzate da pastori e contadini e costituite da una grande suola di cuoio che aderiva, modellandosi perfettamente, alla forma del piede, e che era fissata alla gamba mediante sottili corregge, chiamate "strenghe" che fasciavano l'intera gamba, terminando con un pezzo di spago legato sotto il ginocchio. L'abito popolare prevedeva un accessorio molto caratterizzante e, cioè, un fazzolettone denominato "mantila", di forma rettangolare e con merletti e ricami, prevalentemente bianco ma, nell'uso quotidiano, poteva anche essere colorato. Le calze potevano essere realizzate o in unico colore o a righe colorate. Il costume comprendeva, inoltre, una collana di corallo, simbolo della donna ciociara, e orecchini chiamati "gangane". Il suo tessuto era ottenuto dalle stesse donne che, a tal fine, coltivavano, lino e canapa e filavano lana di pecora per realizzarne la stoffa che coloravano immergendola nell'acqua dove precedentemente erano state bollite radici, erbe, corteccia e fiori, e con cui, poi lo realizzavano. L'abito della festa prevedeva una camicia bianca, molto lunga, che fungeva da biancheria intima, e prevedeva sotto le ascelle un pezzo di stoffa da sostituire in seguito all'uso continuato, così come poteva essere cambiata la sua parte inferiore di tela grezza. I mutandoni lunghi fino al ginocchio, erano adornati con pizzi e merletti. Le calze erano di lana e arrivavano al ginocchio e potevano essere bianche o a fondo bianco con strisce colorate. Il corpetto dai colori variopinti, rosso, verde o blu, era fissato sul davanti con un laccio nero. Il busto, quasi sempre in velluto, era sostenuto da stecche e veniva indossato sopra il corpetto, modellando la *silhouette* mediante le stecche medesime. La gonna, prevalentemente bianca, fornita da una striscia colorata nella parte terminale, era liscia sul davanti e a pieghe nella parte posteriore. Il grembiule, chiamato "zinale", come sopra detto, era di foggia rettangolare ed era fissato in vita da una fettuccia. I manicotti simili a maniche mozzate erano indossati per proteggere le maniche stesse della camicia della festa e coprivano la parte del braccio che va dal polso al gomito. La "mantila" poteva essere ripiegata sul capo in maniera diversa da ciascuna donna ciociara ma, generalmente, era rettangolare, e, dal capo, poteva scendere anche fin sulle spalle. Il costume della festa prevedeva anche gioielli come una collana di corallo, formata da uno o più fili, chiamata "L'curaglia" che veniva generalmente donata dalla suocera alla nuora il giorno delle nozze, ed era adornata da un fermaglio, in oro, e come i "campanacci", orecchini lunghi in oro

terminanti con una perla. Tale costume femminile, a partire dal 1770, divenne un soggetto molto ambito tra i pittori europei che soggiornavano a Roma, a causa dei colori sgargianti, e le donne che lo indossavano erano molto richieste come modelle. Infatti, a causa della povertà, molte donne e uomini provenienti dalla Ciociara, venivano, per guadagnare qualche soldo, a Roma che era il cuore delle fede cattolica e, insieme con altri mendicanti che si trovavano lì per lo stesso motivo, si affollavano nel Colosseo. Da quel momento in poi, il costume ciociaro femminile, da semplice elemento folkloristico, divenne mezzo di sostentamento per le donne, che, pertanto, cominciarono ad arricchirlo con monili, ninnoli, scialli e ricami.

L'uniformità del costume ciociaro, tuttavia, fu il portato di un processo che coinvolse vari fattori tra i quali le mutate condizioni economiche, l'influenza esercitata da Roma su quelle popolazioni e il naturale decorso del tempo. Infatti, i vari costumi locali che all'inizio presentavano delle differenziazioni, nel tempo si uniformarono l'uno all'altro, attenuando le originarie peculiarità e caratteristiche. Molti erano, per l'appunto, gli elementi comuni a tutti i costumi che, infatti, erano generalmente costituiti, oltre alle già menzionate "ciocie", dal grembiule, quasi sempre di colori sgargianti, dalle maniche che potevano essere attaccate o staccate dalla camicetta, e dal copricapo, formato da una lunga e larga stesa posteriore che scendeva sulle spalle e che si semplificò e alleggerì gradualmente nel tempo, e dal filo di coralli che poteva essere anche multiplo, a seconda del censo della donna. Il costume era poi completato da un accessorio, altrettanto tipico, come la "conca" che poteva essere di rame o di argilla. Il costume ciociaro durò per un secolo e mezzo e continuò ad essere utilizzato dai Ciociari, ininterrottamente, fino all'inizio del periodo fascista quando cominciò a cadere in disuso quasi dovunque. L'interesse per il costume ciociaro si protrasse, infatti, come detto, fino al secondo decennio del Novecento. Infatti Pablo Picasso, ancora nel 1917, eseguì numerose opere con soggetto ciociaro e Giorgio de Chirico e Gino Severini¹⁷ realizzarono opere con il medesimo soggetto ancora tra il 1920 e il 1925¹⁸. Anche Agrasot sicuramente non rimase insensibile al fascino di tale iconografia. Infatti la ragazza rappresentata in *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)* indossa un costume da lavoro simile a quello quotidianamente indossato dalle donne ciociare. È costituito, infatti, da una gonna rossa profilata da una striscia sui medesimi toni del blu magenta del grembiule, dal grembiule, detto "zinale", ripiegato sulla stessa gonna a bisaccia, da una camicia bianca dalle maniche larghe con scollatura a barca, da un corpetto, o busto, scuro, chiuso dietro tramite una stringa di lacci rosa, con bretelle scure e ornato con fiocchetti dello stesso colore dei lacci, nonché dalla tipiche calzature dette «cioce». Nella tela suddetta il pittore sulla "mantila" bianca che scende sulle spalle, tipica del costume ciociaro, ha aggiunto un fazzoletto rosso di foggia parimenti rettangolare, probabilmente per vivacizzare e armonizzare il registro cromatico generale, stabilendo un *pendant* tra la gonna rossa, la collana di corallo a due fili e la cresta del gallo. Le «cioce» presentano delle suole unite alla gamba con corregge che sembrano essere di spago, e non di cuoio, e sono indossate sopra calze di lana bianca. L'abito della lavandaia è sicuramente un costume da lavoro, in quanto non presenta i manicotti che coprivano il braccio della donna dal gomito al polso e che, invece, faceva parte dell'abito ciociaro della festa, proprio per evitare di sporcarlo; per contro, come quest'ultimo, l'abito è adornato da un doppio filo di coralli e da orecchini pendenti, che sono accessori suoi tipici. Non esiste, pertanto, una perfetta conformità folklorica tra il costume ciociaro femminile raffigurato dal pittore di Orihuela; e quello per così dire "classico ciociaro", in quanto è possibile che egli si sia piuttosto preoccupato di combinare e abbinare i vari elementi tratti dai costumi ciociari lasciandosi guidare dalla necessità di ottenere un assetto compositivo e cromatico generale armonioso,

17 SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, p. 75 e nota n. 127, p. 112; cap. II, p. 121.

18 SANTULLI, Michele, 2002, cap. I, § 3, pp. 26-28 e § 12, pp. 48-52; cap. IV, pp. 209-255.

e dal suo gusto particolare nell'accostare o nel contrapporre i colori. Emblematico in questo senso è il meraviglioso dipinto di Corot, *Agostina*, del 1866, che rappresenta una donna in un costume regionale italiano, solo in apparenza ciociaro, ma che, in realtà, costituisce una rivisitazione dello stesso, mostrando evidenti diversità rispetto alla foggia del costume popolare sopra descritto.

Il quadro di Agrasot è ambientato a Cineto Romano, che come detto fino al 1884 era denominato *Scarpa* e nel 1864, anno di esecuzione dell'opera, ancora faceva parte dello Stato Pontificio che, infatti, solo più tardi, a seguito dell'annessione al Regno d'Italia dei territori del Lazio e di Roma includenti, si ripete, lo stesso Cineto Romano, scomparso definitivamente nel 1870. La denominazione del dipinto, pertanto, potrebbe essere dovuta sia alla denominazione di *Scarpa* posseduta da Cineto Romano al tempo della sua realizzazione, e sia a quella di *Fosso della Scarpa*, uno dei torrenti del paese che, insieme con piccoli corsi d'acqua aventi carattere di stagionalità, lo attraversano, presso cui è possibile che le donne del luogo si recassero a lavare i panni. L'ambientazione della tela corrisponde al paesaggio naturale, ricco di acque e di boschi tipico di quella località, nel quale si staglia la figura quasi monumentale dalle forme quasi scultoree rievocanti le contadine, rappresentate come nuove eroine della cultura sociale e antropologica del mondo contadino francese, da Jean-François Millet nel dipinto *Le spigolatrici*, del 1857. La figura è caratterizzata da un preciso rigore disegnativo che le attribuisce solidità strutturale ed evidenza stereometrica, accentuata anche dalla particolare soluzione prospettica adottata dall'autore, costituita dalla direttrice diagonale dello steccato, sulla destra, dove la donna stende un panno di colore giallo ocra che si interseca con quella orizzontale di un secondo steccato. Agrasot, inoltre, riesce a realizzare uno straordinario rapporto tra figura e sfondo, mediante la costruzione di linee forze oblique, costituite, in basso, a destra, dall'ombra del panno proiettato sul terreno, a sinistra, dalla gallina e dal gallo, e, in alto, a destra e a sinistra, dalle fronde degli alberi più bassi. Tali forze, inoltre, si congiungono tra loro, formando un cuneo spaziale di forma romboidale la cui punta è rappresentata dal piede sinistro della donna, leggermente avanzato rispetto a quello destro, e al cui centro è posizionata la possente figura della lavandaia, che ne costituisce la linea forza verticale da cui non si allontanano mai le suddette linee forza oblique. Tale particolare assetto pittorico realizza una sorta di ambiente spaziale romboidale che serve a delineare e a circoscrivere, il microcosmo in cui si svolge la vita e il lavoro della donna che assurge così a simbolo, e icona quasi epica, del mondo contadino e dei suoi valori. L'opera rappresenta un *unicum* nella sua produzione artistica, in primo luogo, per il particolare soggetto iconografico che però viene trattato da Agrasot, non già come *topos* della cultura popolare e folkloristica italiana utilizzato per fini meramente estetici o cromatici, e, in secondo luogo, per le sopradescritte originali soluzioni spaziali e prospettiche. A parere di chi scrive, pertanto, il suo maggiore interesse consiste nel fatto che essa offre un aspetto molto interessante del suo realismo. Il pittore spagnolo non si limita, infatti, a raffigurare le caratteristiche esteriori ed etnografiche del costume popolare ciociaro, ma, probabilmente per le suggestioni dei pittori del verismo italiano, sopra descritte, vuole rappresentare gli aspetti più veri della sua vita e rendere sulla tela l'anima stessa del popolo ciociaro. In questo senso il dipinto in esame va oltre la pittura costumbrista praticata da Agrasot dopo il periodo romano. Essa costituisce, infatti, una forma particolare di realismo, in quanto la riproduzione fedele di una lavandaia nel costume popolare ciociaro tipico, acquista, nell'opera, il valore di testimonianza e di documento delle condizioni di vita, operosa ma dura, del popolo ciociaro, quali sono state percepite e filtrate dalla sua sensibilità: trascendendo, quindi, la funzione di mera descrizione di un abito popolare sia pure particolarmente attraente e interessante dal punto di vista pittorico.

Nella tela *Escuela rural en los Estados Pontificios*, il pittore spagnolo riproduce il costume femminile ciociaro indossato dalla donna che assiste alla lezione del prete e di cui si notano solamente la camicia bianca dalle ampie maniche, il corpetto rosso con



Fig. 1 Giuseppe Palizzi, *Predica interrotta*. Olio su tela, 104,5 x 160,5 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).



Fig. 2. Filippo Palizzi, *N. 13 schizzi dal vero (in un quadro)*. Olio su carta incollata su tela, 38,5 x 135 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).



Fig. 3. Filippo Palizzi, *Studio in una valle - con contadina*. Olio su tela, 30 x 46,5 cms, s.d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).

bretelle, il filo di corallo e il copricapo bianco che però non corrisponde perfettamente a quello dell'abito popolare tipico, che è, invece, come detto, piegato a rettangolo sul capo da cui scende a lambire le spalle. Anche in questo dipinto si nota il particolare realismo della scena che raffigura uno spaccato di vita rurale. Esso esprime l'idea che fu alla base anche del realismo sociale di Gustave Courbet (1819-1887), di considerare l'arte un mezzo per migliorare le condizioni sociali della società, condivisa da Giuseppe Palizzi il quale la esprime in diverse opere, tra cui, la sopra analizzata *Predica interrotta*, ma anche da Domenico Morelli, da Michele Cammarano e dai Macchiaioli¹⁹. Pertanto, quest'opera costituisce un esempio paradigmatico della sua pittura realista. Essa, infatti, è espressione della concezione della funzione sociale della pittura fondata sulla riconosciuta capacità di incidere positivamente sulle condizioni di vita della società contadina e operaia, scuotendo le coscienze e trasmettendo il potente messaggio che solo l'istruzione può liberare le classi più umili dalla povertà e dalla mancanza di diritti.

L'iconografia del costume femminile delle province del Regno di Napoli e l'acquerello Napolitana.

In linea generale si osserva che, diversamente dal costume femminile ciociaro, in quello femminile napoletano del XVIII secolo, si riscontra una mancanza di uniformità, in quanto, come detto, esistono differenze marcate tra un territorio e l'altro del Regno di Napoli, pur nella costante presenza di alcuni elementi comuni. Si deve, al riguardo premettere che nel Regno di Napoli le stoffe dei costumi non erano di buona qualità per l'assenza, salvo rare eccezioni, di scuole specifiche e che la lana dei tessuti era di bassa qualità, ma che, a differenza di quelli ciociari, i modelli dei costumi erano curati nei minimi particolari e rappresentavano un simbolo dell'identità sociale e familiare. Le differenze di censo erano, tuttavia, rimarcate dalla qualità delle stoffe, dal tipo e materiale delle calzature, dall'importanza dei gioielli e dalla forma particolare del copricapo. Tuttavia, la vera differenza tra il costume popolare ciociaro e quello napoletano consisteva, per l'appunto, nel copricapo che poteva essere era arricchito da trine, nastri e fiori, e appariva diverso, a seconda delle varie località campane (Pompei, Sessa Aurunca etc.). Ne esistevano, infatti, vari modelli: piegato in quattro per le donne nubili e a turbante per le sposate e poteva essere stretto sotto il mento o essere a scialle frangiato per nascondere il *décolleté*, di cotone bianco o a fiori. Il copricapo possedeva, infatti, anche una funzione pratica, in quanto, poteva consistere in un grande scialle, a frange o con trine, che poteva arrivare fino in vita, dovendo difendere dal sole della campagna. Tuttavia dalle fonti iconografiche sono emerse notevoli diversità tra una provincia e l'altra del Regno di Napoli soprattutto in relazione al copricapo, ai gioielli, alle calzature, alla presenza o meno del grembiule, alla qualità della sua stoffa, e alla varietà e splendore dei suoi disegni e colori. Gli elementi comuni, invece, a tutte le varie province del suddetto Regno erano la gonna scura o chiara e poi colorata con tinture vegetali realizzate dalle stesse donne che filavano pure i tessuti tessendo solo la lana di pecora oppure mischiando fili di cotone bianco con fili di lana colorata e adornata con fasce o trine sovrapposte di vari colori;

19 CIOTTA, Anna, 2019, cap. 1, nota 37, p. 54.

la camicia bianca con maniche ampie e un busto scuro chiuso da lacci o un corsetto sostenuto da stecche; le calze lavorate ai ferri; le calzature in cuoio grezzo con bocchetta rovesciata o con fibbia, negli abiti da lavoro, oppure in capretto o in raso o seta di forma appuntita per l'abito della festa e per le donne aristocratiche che, alcuni casi indossavano anche un cappotto più corto della gonna, per le feste e, infine, il grembiule che poteva essere semplice o ornato con merletti²⁰. Nei costumi propriamente di Napoli e delle sue zone caratteristiche come "Chiaia" e "Vomero" si sono rilevati molti elementi comuni, come la gonna blu o rossa, la scollatura della camicetta a "V" molto profonda, le calze blu, le scarpe a ciabattina e si è riscontrata la presenza dei colori della bandiera del Regno di Napoli rosso, giallo ocra e blu. L'esame dei costumi popolari femminili, in particolare delle Province del Regno di Napoli, raffigurati nella splendida *Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumono nella province del Regno di Napoli*²¹, pubblicata Napoli alla fine del XVIII secolo, ha evidenziato che

20 Sul costume napoletano del secolo XVIII si veda la tesi di laurea di Cristina Andolfi, discussa presso la Seconda Università degli Studi di Napoli in Conservazione dei Beni Culturali nell'anno 2006, dal titolo: *Abiti, uniformi, costumi nella società napoletana del secolo XVIII*, pubblicato il 1° giugno 2006, visibile sul sito internet <capafresca.com/index.php?option=com_content&view=article&id=145:abiti-uniformi-costumi-nella-societanapoletana-del-secolo-xviii&catid=65&Itemid=241&lang=it> (consultato in data 1° giugno 2020).

21 L'importante raccolta, edita a Napoli da Vincenzo Taviani e Nicola Gervasi, nel 1793, è suddivisa in due parti e contenente sessanta tavole, raffiguranti le immagini dei costumi femminili (anche se riportanti spesso anche costumi popolari maschili o di bambini che nel caso delle bambine era molto simile a quello della mamma) più belli del Regno di Napoli alla fine del XVIII secolo e le più interessanti sono apparse quelle di seguito indicate. La tavola *Spadaccino Napolitano Detto il Bruttone* (tav. XI, parte seconda) mostra una donna di censo elevato in costume, presumibilmente napoletano, in cui la particolarità consiste nel fazzoletto rosso ripiegato a fiore in *pendant* con il colore rosso di una delle sue due gonne sovrapposte (l'altra gonna è bianca), in una camicetta scollata "V" e con merletti emaniche a sbuffo e in uno scialle scuro. La tavola *Donna del Vomero nelle vicinanze di Napoli* (tav. XXI, parte seconda), evidenzia un particolarissimo copricapo a forma di diadema, una gonna rossa, camicetta bianca con grande scollo ornato di pizzi, calze blu e scarpe a ciabattina. La tavola *Donna di Chiaia nella città di Napoli* (tav. XXII, parte seconda), mostra una donna abbigliata con una gonna con trine, calze blu, scarpe a ciabattina, e un originale copricapo bianco, formato da un cerchietto di stoffa annodato sulla testa con un fiocchetto. Tra i costumi femminili delle province del Regno di Napoli che sono apparsi più caratterizzanti si sono notati quelli raffiguranti i vari tipi di copricapo, e precisamente, quello rappresentato nella tavola *Donna del Paese di Campagna Provincia di Salerno nel Regno di Napoli* (tav. XXVIII, parte prima), in cui il copricapo ha la forma di una corona regalmente indossata dalla donna, anche se il resto degli elementi del costume sembra appartenere a quello di una donna del popolo. Il copricapo è una semplice striscia tra i capelli acconciati a cono nella tavola *Donna della marina di Pozzuoli nella provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. I, parte seconda) e nella tavola *Donna di S. Giovanni a Fettuccio della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XXIV, parte seconda). Il copricapo a forma di retina che avvolge i capelli raccolti a *chignon* è la caratteristica della donna ritratta nella tavola *Donna di Castellone Della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XXV, parte seconda), che rappresenta nei colori tipici della bandiera del Regno di Napoli, un'aristocratica in abito damascato con manicotti, e bellissimi gioielli. Nella tavola *Donna di Rocchetta Prope Calvi della di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XVI, parte prima) il nel costume della donna raffigurata il copricapo scende a lambirne le spalle. Nella tavola *Donna di Castelforte della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XVII, parte prima), la donna indossa una gonna ripiegata a bisaccia che curiosamente ricalca quella del costume ciociaro. Il fazzoletto legato sulla testa e colorato che scende fino alle spalle si nota anche nella tavola *Donna di Casale del Principe della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XIV, parte prima). Nella tavola *Donna di Casalba della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. VIII, parte prima) la stringa dei lacci che nel costume ciociaro chiudeva il corpetto nella parte posteriore del busto, prosegue sulla gonna sempre nella parte posteriore della stessa. Un altro elemento importante sono le calzature con bocchetta rovesciata presenti nella tavola



Fig. 4. **Carlo Pittara**, *Giochi nella campagna romana*. Olio su tavola, 41 x 29 cms, collezione privata (per gentile concessione della proprietà; fotografia: Paolo Robino, Torino).

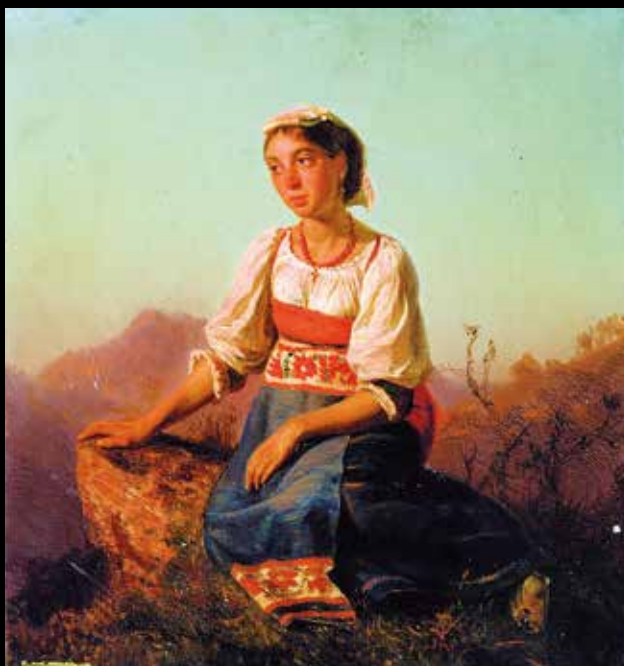


Fig. 5. **Anonimo**, *Contadina seduta al tramonto*. Olio su tela, 24 x 21, 5 cms, s. d., Galleria, Accademia di Belle Arti, Napoli (courtesy Accademia di Belle Arti di Napoli).

il costume ritratto da Agrasot in *Napolitana* non presenta concordanze specifiche con i costumi, presenti nella suddetta *Raccolta*, ed in particolare, con quello della donna che accompagna lo *Spadaccino Napoletano Detto il Bruttone*, della *Donna del Vomero nella vicinanza di Napoli* e della *Donna di Chiaia nella città di Napoli* costituenti l'abbigliamento femminile tipico di zone caratteristiche della città partenopea come "Chiaia" e "Vomero", soprattutto per quanto riguarda il copricapo, il colore delle calze e le calzature. L'immagine del costume ritratto da Agrasot ripropone, invece, alcune caratteristiche peculiari sia dei costumi delle donne delle "Terra di Lavoro", come la gonna con grembiule colorato e ornato con fasce decorative, le scarpe con bocchetta rovesciata, le calze bianche, lo scialletto frangiato, a ricoprire spalle e petto, e sia del costume propriamente ciociaro, come, essenzialmente, il copricapo ripiegato in un rettangolo sul capo che scende fino sotto la nuca²². Tale commistione di elementi potrebbe essere stata generata dal fatto che la "Terra di Lavoro", pur facendo parte del Regno delle due Sicilie, comprendeva le zone attualmente corrispondenti alla provincia di Caserta, alle zone meridionali delle province di Latina e Frosinone e a parte delle province di Napoli e di Isernia. Per tale ragione esistevano molte affinità, soprattutto per quanto riguardava l'abbigliamento, tra le contadine che abitavano in queste zone e quelle ciociare, determinate o favorite dalla contiguità geografica dei territori di rispettiva appartenenza. Inoltre il pittore spagnolo potrebbe aver subito l'influenza di Giacinto Gigante il cui acquerello *Ciocciarella*, per i colori del costume, per la foggia del grembiule e soprattutto per il copricapo bianco, ripiegato a rettangolo che scende fin sotto la nuca, potrebbe aver rappresentato per lui un suggestivo modello. Agrasot ha, in *Napolitana*, in conclusione, riprodotto un costume che presenta elementi tipici sia di quello ciociaro che di quello della "Terra di Lavoro", confondendo nel titolo dell'opera, la denominazione di "napoletana" con quella di donna di "Terra di Lavoro" che, dal punto di vista del riferimento meramente territoriale, come sopra descritto, sarebbe stata forse più esatta.

Conclusioni

Dall'analisi iconografica e iconologica delle tre opere *Lavandera della Scarpa (Estados Pontificios)*, *Escuela rural en los Estados Pontificios* e *Napolitana* è emerso che la fascinazione subita dal pittore di Orihuela dall'iconografia dei costumi ciociaro e napoletano, conosciuta durante il suo periodo di permanenza a Roma e, forse anche durante l'estate del 1874 a Portici, potrebbe aver contribuito, in primo luogo, ad arricchire il suo repertorio tematico e cromatico, e, in secondo luogo, potrebbe aver sortito effetti positivi anche sulla sua produzione di genere costumbrista. In tali opere, inoltre, Agrasot supera la mera rappresentazione etnografica e folkloristica di particolari soggetti e ambienti popolari italiani, declinando l'iconografia dei costumi ciociaro e napoletano in maniera assolutamente originale e autonoma, ed esprimendo un realismo, nato dal connubio tra una volontà di larvata denuncia sociale e un sentimento

Donna Conca di Venafri della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli (Tav. XIX, parte prima) e con fibbia a tacco raffigurate nella tavola *Donna di S. Costantino Provincia di Matera nel Regno di Napoli* (tav. XXX, parte prima). Le scarpe possono essere anche pantofoline come si vede nella tavola *Donna di S. Giovanni Fettuccia della Provincia di "Terra di Lavoro" nel Regno di Napoli* (tav. XXIV, parte seconda). Si veda: *Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumono nella province del Regno di Napoli*, 1793.

22 Per i costumi di cui trattasi, si veda: la nota 21.

del vero, nuovo, perché acquisito attraverso la conoscenza delle concezioni delle scuole italiane di rinnovamento pittorico in ambito realista della seconda metà del XIX secolo, e mediante la suggestione subita dall'affascinante universo dei costumi e delle culture ciociara e campana.

Tali fattori, infatti, potrebbero essere stati determinanti per lui al fine di forgiare il paradigma di un personale realismo che nutre di annotazioni etnografiche e folkloristiche la sua narrazione della cultura antropologica e della condizione sociale della classe rurale.

Pertanto, la seduzione dell'iconografia dei costumi ciociaro e napoletano potrebbe aver influito sulla maturazione in lui di una forma particolare di realismo nel quale la rappresentazione della realtà avviene anche attraverso l'individuazione nei costumi popolari del motivo identitario, costituente l'essenza stessa della storia e della cultura di una specifica etnia.

Bibliografia

ALISIO, Giancarlo *et al.* (a cura di), *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Napoli: Electa Napoli, [1985].

BOILLY, Julien, *Collection des costumes italiens dessinées d'après nature en 1827, et lithographiées par Jul. Boilly composée de 48 feuilles*, Paris: Daudet, 1827.

CANDIDI DIONIGI, Marianna, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, Roma, 1809 [ristampa anastatica, Antica Stamperia Tofani, Alatri (Frosinone), 2005]

CARDANO, Nicoletta, DAMIGELLA, Anna Maria, *La campagna romana de "I XXV"*, catalogo dell'Esposizione (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 10 marzo - 21 aprile 2005), Roma: De Luca, 2005.

CASADO ALCADÉ, Esteban, "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX". *Archivo Español de Arte*, T. LIX, núm. 236, 1986, pp. 363-385.

CIOTTA, Anna, *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono. Una lettura della sua opera nel quadro di alcune esperienze della pittura di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo*, Milano: FrancoAngeli, 2019.

Costumi e vestiture napoletane disegnati e incisi da Carlo Lindstrom, ristampa in fac-simile a cura di Franco Mancini, Napoli: Ente del Turismo di Napoli per le celebrazioni del centenario dell'Università di Stoccolma, 1978 [40 tavole sciolte a colori].

Costumi popolari d'altri tempi, Milano: Görlich, 1964

DE BOUCARD, Francesco, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, Napoli: Ed. Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, vol. I: 1853, vol. II: 1856 (ristampa anastatica, Napoli: Alberto Marotta Editore, 2 voll., 1965).

DÍEZ, José Luis, *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en El Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1997.

D'UCKERMANN, René-Patris, *Ernest Hébert: 1817-1908*, Ministère de la Culture, Parigi: Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, "Apuntes para una bibliografía del pintor Agrasot", *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, pp. 37-44.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, "La Bellas Artes en la provincia de Alicante en el siglo XIX". *Canelobre*, n° 64, 2014, pp. 14-33.

FINO, Lucio, *Scene e costumi popolari a Napoli tra '700 e '800. Stampe, acquarelli, e gouaches da Fabris a de Boucard*, Napoli: Grimaldi & C., 2005.

GONZÁLES LOPÉZ, Carlos; MARTÍ AYOXELÁ, Montserrat, *Pintores españoles en Roma: (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1987.

GRECO, Franco Carmelo; PICONE PETRUSA Mariantonietta; VALENTE Isabella, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli: Tullio Pironti, 1993.

IANNAZZI, Ugo, BERANGER, Eugenio, Maria, *Gente di Ciociaria: concetto territoriale, condizioni economiche e sociali, migrazioni, religiosità, credenze popolari, balie e modelli*, Isola del Liri. Grafiche del Liri, 2007.

I "Deutsch Römer". Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900, catalogo della mostra (Roma, 1988), Ministero degli affari esteri, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Milano: Arnoldo Mondadori, Roma: De Luca, 1988.

LENA, Gaetano, "Ernest Hébert. Un pittore francese dell'Ottocento a San Germano (Cassino)". *Studi Cassinati*, Anno XXIII, n. 4, Ottobre-Dicembre, 2013, pp. 219-224.

MORTON, Mary G., *et al.*, *Corot: women*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, dal 9 settembre al 31 dicembre 2018), Washington: National Gallery of Art, New Haven and London: In association with Yale University Press, 2018.

MOSCO Marilena, MASDEA, Maria Cristina, CARÒLA-PERROTTI, Angela, *Napoli-Firenze e ritorno: costumi popolari nel regno di Napoli nelle collezioni borboniche e lorenese*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 14 settembre - 14 novembre 1991) e della mostra (Napoli, Museo Duca di Martina, 07 dicembre 1991 - 09 febbraio 1992), Napoli: Guida, 1991.

Nuova raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli, Roma: presso Nicola de Antoni e Ignazio Pavon, 1816.

PANE, Roberto, *Costumi e scene popolari di Napoli nelle incisioni di Vianelli e Lindstrom*, Napoli Grimaldi & C., 1994.

PINGRET, Edouard-Henri-Théophile, *Galerie Royale des Costumes*, Paris: Aubert, [1842-1843].

Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumano nelle provincie del Regno di Napoli, diviso due parti, Napoli: Prefsc Vincenzo Talani e Nicola Gervasi Mercanti di Stampe e Antichità al Gigante di Palazzo n°3 e n°7, 1793.

REYERO HERMOSILLA, Carlos, Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, Alicante 1837 - Valencia 1919) - Óleo sobre lienzo - 378 x 513 cms. Scheda in *El Arte en el Senado*, Madrid: Dirección de Estudios y Documentación, Departamento de Publicaciones, Secretaría General del Senado, 1999, pp. 236-238.

RICCARDI, Domenico (a cura di), *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento ad Olevano Romano*, Milano: Electa, 1997.

SANTORO, Luciano, "Ciociaria e Terra di Lavoro nei dipinti di Ernest Hébert accademico di Francia a Roma", *Universitas Civium. Atti dell'anno sociale...*, 3/4, 1998-2000, pp. 87-90.

SANTULLI, Michele, *Modelle e modelli ciociari nell'arte europea: a Roma, Parigi, Londra nel 1800/1900*, Arpino: Edizioni Ciociaria sconosciuta, [2012?].

SANTULLI, Michele, *Il costume ciociaro nell'arte europea del 1800*, Arpino: Edizioni Ciociaria sconosciuta, 2009.

SANTULLI, Michele, *Ciociaria sconosciuta: costume, pittura del 1800, notizie storiche, civiltà*, Abbazia di Casamari, Veroli: Tipolitografia "La Monastica", 2002.

SCHETTINI, Alfredo, SCUDERI, Giuseppe, *Aspetti dell'Ottocento italiano*, Putignano: Arti grafiche De Robertis, 1972.

SEQUEROS LÓPEZ, Antonio, *El pintor oriolano Joaquín Agrasot*, Orihuela: Caja Rural Central, Orihuela, 1972.

SEQUEROS LÓPEZ, Antonio, *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*, Orihuela: Caja de Ahorros de Nuestras Señora de Monserrate, 1975.

L'espessor de la representació:
Joaquín Agrasot i el costumisme
rural

El espesor de la representación:
Joaquín Agrasot y el costumbrismo
rural

Ester Alba Pagán

Universitat de València

Vicente Pla Vivas

Universitat de València

El vessant costumista de Joaquín Agrasot va ocupar un lloc predominant en el conjunt de la seua producció, tant considerada des del punt de vista de la gran quantitat d'obres dedicades a aquest gènere, com des de l'extensió i la continuïtat amb què l'artista es va dedicar a practicar-lo. També la vinculació d'Agrasot amb els assumptes de costums i personatges rurals revela una especificitat cronològica, perquè va optar pel costumisme per a constituir el nucli de la seua producció de maduresa. El pintor que va ajudar a la consolidació del reconeixement crític del gènere va trobar-hi, al seu torn, el marc temàtic més adequat per a afermar la seua poètica i imposar la seua marca creativa personal¹.

La consolidació d'Agrasot com a pintor de dimensió internacional, gràcies, en bona part, a l'excel·lent recepció que les seues obres costumistes van trobar, es va entrecruçar amb la consolidació d'un gènere que, vist des d'una perspectiva històrica, es va convertir en marca de l'escola de pintura valenciana de les dècades finals del segle XIX i dels inicis del XX. La coincidència d'aquests dos moments de clímax,

La vertiente costumbrista de Joaquín Agrasot ocupó un lugar predominante en el conjunto de su producción, tanto considerada desde el punto de vista de la gran cantidad de obras dedicadas a este género, como desde el de la extensión y continuidad con que el artista se dedicó a su práctica. También la vinculación de Agrasot con los asuntos de costumbres y personajes rurales revela una especificidad cronológica, porque optó por el costumbrismo para constituir el núcleo de su producción de madurez. El pintor que ayudó a la consolidación del reconocimiento crítico del género encontró en este, a su vez, el marco temático más adecuado para afirmar su poética e imponer su marca creativa personal¹.

La consolidación de Agrasot como pintor de dimensión internacional, gracias, en buena medida, a la excelente recepción que sus obras costumbristas encontraron, se entrecruzó con la consolidación de un género que, visto desde una perspectiva histórica, se convirtió en marca de la escuela de pintura valenciana de las décadas finales del siglo XIX y los inicios del XX. La coincidencia de estos dos momen-

1 En la semblança de l'artista que va escriure Agustín Comas y Blanco es considerava que Agrasot va ser "... un dels primers pintors espanyols que havien donat tota la importància que realment té al quadre de costums..." En *Blanco y Negro* del 9 de novembre de 1895. En la necrològica de Joaquín Agrasot publicada en *El Eco de Cartagena* es deia: "La seua labor artística va ser tan intensa, que pot assegurar-se que va inundar amb les seues obres els mercats d'Europa i Amèrica. (...) Agrasot era, abans de res i, sobretot, un gran dibuixant, com s'exigia antigament que ho foren els grans pintors; el colorit de les seues obres era fresc i sucós; copiant els tipus i costums de l'horta valenciana era inimitable." *El Eco de Cartagena*, 12 de gener de 1919.

1 En la semblanza del artista que escribió Agustín Comas y Blanco se consideraba que Agrasot fue "... uno de los primeros pintores españoles que habían dado toda la importancia que realmente tiene al cuadro de costumbres..." En *Blanco y Negro* del 9 de noviembre de 1895. En la necrológica de Joaquín Agrasot publicada en *El Eco de Cartagena* se decía: "Su labor artística fue tan intensa, que puede asegurarse que inundó con sus obras los mercados de Europa y América. () Agrasot era, ante todo y, sobre todo, un gran dibujante, como se exigía antiguamente que lo fueran los grandes pintores; el colorido de sus obras era fresco y jugoso; copiando los tipos y costumbres de la huerta valenciana era inimitable." *El Eco de Cartagena*, 12 de enero de 1919.

el del procés d'afermament d'una manera de fer individual i en el de la instauració d'un gènere com a paradigma de tota una escola, va produir un interessant fenomen de superposicions i retroalimentacions. Van ser aquestes complexes formes d'interacció artística entre la personalitat, el gènere i l'escola les que van atorgar a moltes de les obres costumistes d'Agrasot aquesta espessor representacional quant als seus plantejaments i estratègies creatives i quant a la càrrega de sentits associats als seus quadres a l'hora de ser rebuts.²

Costumisme, regionalisme i nacionalisme transeuropeu en l'obra costumista d'Agrasot

Abans de centrar-nos en les qüestions analítiques que intervenen en l'articulació de la representació, hem de detindre'ns en conceptes fonamentals que contribueixen a pulsar l'imaginari o, més ben dit, els imaginaris d'una època que es caracteritza per la mutabilitat social, política i cultural. Sense endinsar-nos en l'exhausta polèmica dels inicis del costumisme,

tos de clímax, el del proceso de afirmación de un hacer individual y en el de la instauración de un género como paradigma de toda una escuela, produjo un interesante fenómeno de superposiciones y retroalimentaciones. Fueron estas complejas formas de interacción artística entre la personalidad, el género y la escuela las que otorgaron a muchas de las obras costumbristas de Agrasot ese espesor representacional en cuanto a sus planteamientos y estrategias creativas y en cuanto a la carga de sentidos asociados a sus cuadros en su recepción².

Costumbrismo, regionalismo y nacionalismo transeuropeo en la obra costumbrista de Agrasot

Antes de centrarnos en las cuestiones analíticas que intervienen en la articulación de la representación, hemos de detenernos en conceptos fundamentales que contribuyen a pulsar el imaginario o, mejor dicho, los imaginarios de una época que se caracteriza por la mutabilidad social, política y cultural. Sin adentrarnos en la exhausta polémica de los inicios del costumbrismo, que

2 Des del punt de vista del gènere de costums, sens dubte aquesta culminació a què el va conduir Agrasot va contribuir molt a l'acceptació i prestigi d'aquesta classe d'escenes. No obstant això, des del punt de vista de l'evolució de la poètica de l'artista, aquesta sensació d'assoliment complet potser va ser un factor que va impedir que el mateix pintor adaptara el gènere a les formes i estils artístics més moderns durant les primeres dècades del segle xx. Així ho considerava José Francés, el crític d'art que havia lloat les obres d'Agrasot, però que va fer notar, quan va escriure la nota necrològica de l'artista, que es va mantindre fidel a l'herència de Fortuny i que va estar: "... allunyat de les modernes evolucions pictòriques que han anat renovant la pintura espanyola..." En *La Esfera*, 25 de gener de 1919.

2 Considerado desde el punto de vista del género de costumbres, sin duda esta culminación a la que lo condujo Agrasot contribuyó mucho a la aceptación y prestigio de este tipo de escenas. Sin embargo, desde el punto de vista de la evolución de la poética del artista, esta sensación de logro conseguido quizá fue un factor que impidió que el propio pintor adaptara el género a las formas y estilos artísticos más modernos durante las primeras décadas del siglo XX. Así lo consideraba José Francés, el crítico de arte que había alabado las obras de Agrasot, pero que hizo notar, cuando escribió la nota necrológica del artista, que este se mantuvo fiel a la herencia de Fortuny y que estuvo: "... alejado de las modernas evoluciones pictóricas que han ido renovando la pintura española..." En *La Esfera*, 25 de enero de 1919.

que ha generat una abundant literatura³, el costumisme com a gènere literari, en què el quadre de costums apareix com un relat o argument narratiu, s'estableix en l'àmbit literari en el segle XIX, en el despuntar d'obres com *Los Españoles pintados por sí mismos* i en la col·lecció més immediata cronològicament, *Los Valencianos pintados por sí mismos*. Escriptors com Mariano José Larra (1809-1837) i Rosalía de Castro (1837-1885) presenten dos vessants d'un romanticisme que estableix en la reivindicació dels costums aproximacions diferenciades, el primer més pròxim als ideals il·lustrats de Cadalso, des d'una mirada crítica, i la segona associada al moviment cultural del *rexurdimento* galego. Entre la panòpia d'escriptors de l'època, hem de destacar Estébanez Calderón o Mesonero Romanos, conegut com el Curioso Parlante, que presentava un costumisme centrat en la realització d'una "pintura exacta dels costums de la seua època i en l'acumulació d'episodis d'una Espanya en trànsit de mutació"⁴. Amb freqüència, Mesonero adopta una posició equidistant, en què estableix una mirada complaent en els seus relats, com "si tot el conjunt d'usos i costums de l'època es tractara d'una càmera fotogràfica"⁵, i així "reivindicar la bona fama del nostre caràcter i costums patris, tan desfigurada pels novel·listes i dramaturgs estrangers; oposant a ells una pintura senzilla i imparcial de la seua vertadera índole i les seues qualitats indígenes i naturals, sense exageració i sense acrimònia, enaltint les seues virtuts, castigant els seus viciis i satirizant suaument les seues ridiculeses i manies"⁶.

Resulta curiós que el terme pictòric com a sinònim de realista o, almenys, de captació veraç de la realitat aparega com una de les adjectivacions constants del

ha generado una abundante literatura³, el costumbrismo como género literario, en el que el cuadro de costumbres aparece como un relato o argumento narrativo, se establece en el ámbito literario en el siglo XIX, al despuntar de obras como *Los Españoles pintados por sí mismos* y en la colección más inmediata cronológicamente, *Los Valencianos pintados por sí mismos*. Escritores como Mariano José Larra (1809-1837), Rosalía de Castro (1837-1885), presentan dos vertientes de un romanticismo que establece en la reivindicación de las costumbres aproximaciones diferenciadas, el primero más cercano a los ideales ilustrados de Cadalso, desde una mirada crítica, y la segunda asociada al movimiento cultural del *rexurdimento* galego. Entre la panoplia de escritores de la época, hemos de destacar a Estébanez Calderón o a Mesonero Romanos, conocido como *El Curioso parlante*, quien presentaba un costumbrismo centrado en realizar una "pintura exacta de las costumbres de su época y en la acumulación de episodios de una España en trance de mutación"⁴. Con frecuencia, Mesonero adopta una posición equidistante, en la que establece una mirada complaciente en sus relatos, como "si de una cámara fotográfica se tratara todo el conjunto de usos y costumbres de la época"⁵, y así «reivindicar la buena fama de nuestro carácter y costumbres patrias, tan desfigurada por los novelistas y dramaturgos extranjeros; oponiendo a ellos una pintura sencilla e imparcial de su verdadera índole y sus cualidades indígenas y naturales, sin exageración y sin acrimonia, enaltecendo sus virtudes, castigando sus vicios y satirizando suavemente sus ridiculeces y manías»⁶.

Resulta curioso que el término pictórico como sinónimo de realista o, al menos, de captación veraz de la realidad aparezca como una de las adjectivaciones constantes del

3 Afirma RUBIO CREMADES, 1995, pàgs. 7-25, que, des que MENÉNDEZ, 1908, pàgs. 354-355, es va referir a la novel·la cervantina Rinconete y Cortadillo com "el primer i fins ara no igualat model de quadre de costums", la majoria dels estudis referits al costumisme no han deixat de fer-se ressò d'aquesta opinió. Destaquen: CORREA CALDERÓN, 1951; 1949a, pàgs. 291-316; 1949b, pàgs. 307-324 i 1949c, pàgs. 65-72. Aquestes mirades van tindre algunes contestacions en MONTGOMERY, 1931, o COURTNEY TARR, 1939, o la interessant obra d'UCELAY, 1951.

4 RUBIO, 1995, pàg. 8. Les delimitacions cronològiques del costumisme i els seus diversos vessants literaris, així com la seua relació i dissidència amb la novel·la romàntica i la històrica, han sigut analitzades per ROMÁN, 1988, pàgs. 167-179.

5 RUBIO, 1995, pàg. 9.

6 Pròleg de Mesonero Romanos per a l'edició de 1842 de les seues *Escenas Matritenses*, reproduït per l'editorial de la *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1881, vol. I, pàg. VII.

3 Afirma RUBIO CREMADES, 1995, pp. 7-25, que desde que MENÉNDEZ, 1908, pp. 354-355, se refirió a la novela cervantina Rinconete y Cortadillo como «el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres» la mayoría de los estudios referidos al costumbrismo no han dejado de hacerse eco de esta opinión. Destacan: CORREA CALDERON, 1951; 1949a, pp. 291-316; 1949b, pp. 307-324 y 1949c, pp. 65-72. Estas miradas tuvieron algunas contestaciones en MONTGOMERY, 1931, o COURTNEY TARR, 1939, o la interesante obra de UCCELAY, 1951.

4 RUBIO, 1995, p. 8. Las delimitaciones cronológicas del costumbrismo y sus diversas vertientes literarias, así como su relación y disidencia con la novela romántica y la histórica ha sido analizada por ROMÁN, 1988, pp. 167-179.

5 RUBIO, 1995, pp. 9.

6 Prólogo de Mesonero Romanos para la edición de 1842 de sus *Escenas Matritenses* y reproducido por la editorial de la *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1881, vol. I, p. VII.

gènere costumista. De fet, la mateixa pintura generarà aquest mateix interès per captar les escenes a través d'impressions pictòriques, sovint teatralitzades, en les quals reflectir moments fugaçs a la manera d'un document viu. Aquesta curiosa relació entre literatura, pintura i teatralització de la imatge projectada es revela en la curiosa obra d'Antonio Flores, autor en 1846 d'una novel·la de costums contemporanis titulada *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores sus retratos*, en la qual comparava l'activitat de l'escriptor de costums amb la d'un daguerreotipista:

*"Pero quiso Dios que se terminase la colección de Españoles pintados, y viendo yo que por ser el acto voluntario todos los pájaros de cuenta habían huido de llevar allí sus retratos, subí corriendo al caramanchón, y abrazando a mi daguerrotipo, cual otro Sancho Panza a su amado rucio, exclamé: Ven acá, tú, espejo de justicia, pincel de desengaños, paleta de claridades... ¡Sacúdete las telarañas, amigo franco, censor incorruptible, fiscal infatigable, juez imparcial, fotógrafo desinteresado! Prepara tus trebejos, daguerrotipo de mi alma, que ya nos cayó que hacer por unos días; y si tú me prestas tu poderosa ayuda, hemos de bosquejar en cuatro brochazos ese puñado de Españoles sin pintar que se escurrieron entre los pintados"*⁷.

Efectivament, com ha assenyalat Isabel Román, la literatura costumista fa referència a quelcom immediat que es troba en la realitat, amb la intencionalitat de convertir-se en document, de tal manera que el quadre de costums és entès pels costumistes en un sentit fotogràfic o pictòric, en què l'autor apareix com l'intermediari entre l'objecte i el receptor, de manera que pretén "oferir una visió quasi fotogràfica"⁸. La revolució que suposà l'aparició de la fotografia va trastocar sens dubte l'estandarditzada representació de tipus que, des del XVIII, s'havia consolidat, per a establir una nova relació amb la imatge, capturant-la i immobilitzant-la. Resulta curiós que, en la mateixa introducció de *Los Españoles pintados por sí mismos*, s'establisca com a principal revulsiu el gust per la fotografia:

"Mr. Daguerre no previó seguramente en toda su extensión las consecuencias de su prodigioso invento. Orgulloso con haber encerrado al Sol a trabajar en su cámara oscura, en lo que menos pensó proba-

género costumbrista. De hecho, la propia pintura generará ese mismo interés por captar las escenas a través de impresiones pictóricas, a menudo teatralizadas, en las que captar momentos fugaces a la manera de un documento vivo. Esta curiosa relación entre literatura, pintura y la teatralización de la imagen proyectada se revela en la curiosa obra de Antonio Flores, autor en 1846 de una novela de costumbres contemporáneas titulada *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores sus retratos*, en la que comparaba la actividad del escritor de costumbres con la de un daguerreotipista:

*"Pero quiso Dios que se terminase la colección de Españoles pintados, y viendo yo que por ser el acto voluntario todos los pájaros de cuenta habían huido de llevar allí sus retratos, subí corriendo al caramanchón, y abrazando a mi daguerrotipo, cual otro Sancho Panza a su amado rucio, exclamé: Ven acá, tú, espejo de justicia, pincel de desengaños, paleta de claridades... ¡Sacúdete las telarañas, amigo franco, censor incorruptible, fiscal infatigable, juez imparcial, fotógrafo desinteresado! Prepara tus trebejos, daguerrotipo de mi alma, que ya nos cayó que hacer por unos días; y si tú me prestas tu poderosa ayuda, hemos de bosquejar en cuatro brochazos ese puñado de Españoles sin pintar que se escurrieron entre los pintados"*⁷.

Efectivamente, como ha señalado Isabel Román la literatura costumbrista hace referencia a algo inmediato que se encuentra en la realidad, con la intencionalidad de convertirse en documento, de tal manera que el cuadro de costumbres es entendido por los costumbristas en un sentido fotogràfic o pictòric, donde el autor aparece como el intermediario entre el objeto y el receptor, de forma que pretende "ofrecer una visión casi fotogràfica"⁸. La revolución que supuso la aparición de la fotografía, trastocó sin duda la estandarizada representación de tipos que, desde el XVIII, se había consolidado, para establecer una nueva relación con la imagen, capturándola e inmovilizándola. Resulta curioso que, en la propia introducción de *Los Españoles pintados por sí mismos*, se establezca como principal revulsivo el gusto por la fotografía:

"Mr. Daguerre no previó seguramente en toda su extensión las consecuencias de su prodigioso invento. Orgulloso con haber encerrado al Sol a trabajar en su cámara oscura, en lo que menos pensó proba-

7 FLORES, 1846.

8 ROMÁN, 1988, pàg. 171.

7 FLORES, 1846.

8 ROMÁN, 1988, p. 171

Fig. 1 Filippo Palizzi. *Tramonto*, 1858,
Museo Nazionale Scienza e Tecnologia
Leonardo da Vinci, Milán.



Fig. 2 Filippo Palizzi. *Fanciulla sulla roccia a Sorrento*, ca. 1871, Fondazione Internazionale Balzan, Milano.



Fig. 3 Joaquín Agrasot. *Hilanderá Leonesa o Las dos amigas*, 1893. Col. particular.



Fig. 4 Valeriano Bécquer. *Hilanderá en las cercanías de Burgo de Osma*, 1866.
Museo del Prado.



Fig. 5 Ignacio Pinazo. *El cuento de las cabras*, 1889. Museo Nacional de Cerámica "González Martí".



blemente fue que en el transcurso de algunos años se habrían hecho más retratos que hasta aquel día desde lo que los sabios historiadores de todas las edades llaman «tiempos primitivos» sin sospechar (dicho sea de paso) que puedan ser de otros «derivados». (...) Ese prurito pictórico, amigo lector, es quien hace que hoy se vean las exposiciones infestadas de retratos; quien coloca en la portada aunque sea de una cartilla, el de su autor, con el facsímile al pie; quien ha creado el nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo, que imita a la política poblando esas calles de caras dobles; quien en fin, ha inspirado este libro de «Los españoles pintados por sí mismos»⁹.

A aquests elements definitoris, establits de manera sintètica, caldria afegir el relat establert pel narrador objectiu, l'escriptor o el pintor, en el cas d'Agrasot, amb el desig de mostrar una visió objectiva de la realitat i en la qual els personatges representats manquen d'individualitat. Encara que s'ha establert que això suposa, a més, l'absència de conflictes entre personatges o d'elements dramàtics, en l'àmbit de la pintura d'Agrasot es dona una lectura moralitzadora a algunes de les seues composicions que s'allunya d'aquest distanciament equidistant que s'estableix com a característic del costumisme.

En les seues obres, tant Estébanez Calderón com Mesoneros Romanos retraten amb nostàlgia la societat espanyola, punt en el qual divergeixen de Larra. Els dos tenen en comú l'interès per preservar a través de l'art allò que s'esvaeix en el món contemporani¹⁰ en les seues conegudes Escenas andaluzas i Escenas matritenses. Larra es mostra més mordaç, perquè les seues obres pretenen desemmascarar la hipocresia social, com a avantsala d'un modernisme hispà en què despuntaran Valle-Inclán i Galdós¹¹.

En aquest procés de construcció cultural, al romanticisme dels anys trenta i quaranta va seguir un auge del costumisme en totes les esferes culturals. Per a Ferreras, la definició del costumisme aprofundia en la idea de la materialització de les relacions des d'una noció de la fixació o la immobilitat, "de relacions en la seua immobilitat", obres de fort caràcter descriptiu, sense problemàtica o només mostrant aquella que era purament literària, fora estètica, moral o satírica: "en les quals el protagonista no experimenta cap transformació al llarg de la suposada «història» narrada; per

blemente fue que en el transcurso de algunos años se habrían hecho más retratos que hasta aquel día desde lo que los sabios historiadores de todas las edades llaman «tiempos primitivos» sin sospechar (dicho sea de paso) que puedan ser de otros «derivados». (...) Ese prurito pictórico, amigo lector, es quien hace que hoy se vean las exposiciones infestadas de retratos; quien coloca en la portada aunque sea de una cartilla, el de su autor, con el facsímile al pie; quien ha creado el nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo, que imita a la política poblando esas calles de caras dobles; quien en fin, ha inspirado este libro de «Los españoles pintados por sí mismos»⁹.

A estos elementos definitorios, establecidos de manera sintética, habría que añadir el relato establecido por el narrador objetivo, el escritor o el pintor, en el caso de Agrasot, con el deseo de mostrar una visión objetiva de la realidad y en la que los personajes representados carecen de individualidad. Aunque se ha establecido que ello supone, además, la ausencia de conflictos entre personajes o de elementos dramáticos, en el ámbito de la pintura de Agrasot se da una lectura moralizante a algunas de sus composiciones que se aleja de este distanciamiento equidistante que se establece como característico del costumbrismo.

En sus obras, tanto Estébanez Calderón como Mesoneros Romanos retratan con nostalgia a la sociedad española, punto en el que divergen de Larra. Ambos tienen en común el interés por preservar a través del arte aquello que se desvanece en el mundo contemporáneo¹⁰ en sus conocidas Escenas andaluzas y Escenas matritenses. Larra se muestra más mordaz, pues sus obras pretenden desenmascarar la hipocresía social, como antesala de un modernismo hispano en el que despuntarán Valle-Inclán y Galdós¹¹.

En este proceso de construcción cultural, al romanticismo de los años 30 y 40 siguió un auge del costumbrismo en todas las esferas culturales. Para Ferreras, la definición del costumbrismo ahondaba en la idea de la materialización de las relaciones desde una noción de la fijación o la inmovilidad, "de relaciones en su inmovilidad", obras de fuerte carácter descriptivo, sin problemática o solo mostrando aquella que era puramente literaria, bien estética, moral o satírica: "en las que el protagonista no sufre ninguna transformación a lo largo de la supuesta «historia» narrada; de aquí que

9 *Los Españoles pintados por sí mismos*, Gaspar i Roig, editors, Madrid 1851, pàg. 3.

10 QUIRK, 1992, pàg. 67.

11 LOSADA, 1998, pàgs. 453-467. Sobre una mirada cultural aplicada al costumisme destaca: SORIANO-MOLLÀ, 2013.

9 *Los Españoles pintados por sí mismos*, Gaspar y Roig, editores, Madrid 1851, p. 3.

10 QUIRK, 1992, p. 67.

11 LOSADA, 1998, págs. 453-467. Sobre una mirada cultural aplicada al costumbrismo destaca: SORIANO-MOLLÀ, 2013.

això l'heroi es converteix en "tipus", per això l'univers es transforma en «quadre»¹².

En el procés de consolidació del costumisme en la segona meitat del segle XIX, juntament amb la creixent tendència política, social i cultural del regionalisme, no podem restar importància a les mutacions produïdes com a conseqüència dels canvis introduïts per la revolució del 68, la Gloriosa¹³, la magnitud de la qual va condicionar l'esfera artística d'una manera encara per aclarir en la seua totalitat. Sens dubte, el procés revolucionari va ser el detonant perquè escriptors i artistes fixaren l'atenció en la realitat circumdant i es convertiren, així, en retratistes de la societat contemporània¹⁴. De fet, Agrasot s'inicià en les seues representacions urbanes, com la reflectida al port d'Alacant, o aquelles que se centraven en assumptes socials lligats a la caritat, abans de centrar-se en un costumisme que reflectira les diferències i les característiques regionals espanyoles.

En l'àmbit internacional, l'Exposició Universal de Londres de 1862 va suposar el triomf de l'anomenada pintura de gènere. José Castro y Serrano en *La Gaceta* afirmava:

"Consignemos que el carácter de la pintura contemporánea es únicamente y exclusivamente lo que se llama género. El género es la fórmula aceptada por la pintura moderna; el género es lo que se le pide al pintor y lo que se le paga; de género están llenas las galerías del palacio [de l'exposició]; género es lo que contempla el observador por dónde quiera que tiende la vista, y aquel queda explicado el desentono con que se recorre el conjunto de las galerías aun antes de detenerse á contemplar los cuadros".

Castro defineix el gènere com "el país, género el retrato, género la vida sencilla de los niños, de los animales, de los campos, género las acciones parciales de la milicia, género la comedia, el drama, la sensiblería; y como de los 4000 lienzos ó papeles estendidos por las paredes de Kensington: 3000 por lo menos son países, ó flores, ó encuentros de soldados, ó tipos extravagantes de la sociedad ó escenas de la vida doméstica, ó enfermedades desgarradoras ó catástrofes de mundo común, es decir lo que se ve en la calle, en el paseo, en el teatro, en visita, en el seno del hogar, en el cami-

el héroe se convierta en «tipo», de aquí que el universo se transforme en «cuadro»¹².

En el proceso de consolidación del costumbrismo en la segunda mitad del siglo XIX, aunado a la creciente tendencia político, social y cultural del regionalismo, no podemos restar importancia a las mutaciones producidas como consecuencia de los cambios introducidos por la revolución del 68, la "Gloriosa"¹³, cuya magnitud condicionó la esfera artística de una manera todavía por esclarecer en su totalidad. Sin duda, el proceso revolucionario fue el detonante para que escritores y artistas fijasen su atención en la realidad circundante y convertirse, así, en retratistas de la sociedad contemporánea¹⁴. De hecho, Agrasot se iniciará en sus representaciones urbanas, como la reflejada en el puerto de Alicante, o aquellas que se centraban en asuntos sociales ligados a la caridad, antes de centrarse en un costumbrismo que reflejase las diferencias y características regionales españolas.

A nivel internacional, la exposición universal de Londres de 1862 supuso el triunfo de la llamada pintura de género. José Castro y Serrano en *La Gaceta* afirmaba:

"Consignemos que el carácter de la pintura contemporánea es únicamente y exclusivamente lo que se llama género. El género es la fórmula aceptada por la pintura moderna; el género es lo que se le pide al pintor y lo que se le paga; de género están llenas las galerías del palacio [de la exposición]; género es lo que contempla el observador por dónde quiera que tiende la vista, y aquel queda explicado el desentono con que se recorre el conjunto de las galerías aun antes de detenerse á contemplar los cuadros".

Castro define el género como "el país, género el retrato, género la vida sencilla de los niños, de los animales, de los campos, género las acciones parciales de la milicia, género la comedia, el drama, la sensiblería; y como de los 4000 lienzos ó papeles estendidos por las paredes de Kensington: 3000 por lo menos son países, ó flores, ó encuentros de soldados, ó tipos extravagantes de la sociedad ó escenas de la vida doméstica, ó enfermedades desgarradoras ó catástrofes de mundo común, es decir lo que se ve en la calle, en el paseo, en el teatro, en visita, en el seno del hogar, en el cami-

12 FERRERAS, 1973, pàg. 133.

13 HERNANDO CARRASCO, 1987.

14 ROMÁN, 1988, pàg. 170.

12 FERRERAS, 1973, p. 133.

13 HERNANDO CARRASCO, 1987.

14 ROMÁN, 1988, p. 170.

no ó en la pradera, donde quiera que hay, humanos y naturaleza muerta ó viva”¹⁵.

La consolidació d'aquesta pintura de costums o de gènere en l'àmbit espanyol s'escenifica en l'Exposició Nacional de 1867, moment en què es van presentar un total de trenta quadres de pintura de costums: “Aquesta xifra demostra l'afició dels nostres artistes als estudis de gènere, en què no hi ha dubte que es poden obtenir preuats llores, quan les obres d'aquesta classe estiguen inspirades pel geni, un poc rar al nostre país, que va conquistar famós renom en pintura per a Theniers i Goya, pels seus capritxos, i en escenes contemporànies i en literatura per a Figaro i Mesonero Romanos pels seus articles i estudis de costums”¹⁶. A aquesta crítica positiva de Ferrer i Bigné s'oposaven aquells que defensaven que es tractava d'una moda europea, aliena a l'esperit propi de la pintura espanyola, causant d'impedir “l'acimatació de la pintura de gènere, alimentada a Holanda per l'esperit prosaïc i positivista del país, a França per la tendència satírica del gènere nacional, a Anglaterra per l'exactitud pràctica del caràcter britànic”¹⁷, i trobaven que la pintura de gènere en l'art espanyol s'havia distanciat dels models europeus, per a centrar-se en la representació típica de caràcters i usos locals: “la

no ó en la pradera, donde quiera que hay, humanos y naturaleza muerta ó viva”¹⁵.

La consolidación de esta pintura de costumbres o de género en el ámbito español, se escenifica en la Exposición Nacional de 1867, momento en el que se presentaron un total de 30 cuadros de pintura de costumbres, “tal cifra demuestra la afición de nuestros artistas á los estudios de género, en los que no hay duda que se pueden recoger preciados laureles, cuando las obras de esta clase estén inspiradas por el genio, algo raro en nuestro país, que conquistó famoso renombre en pintura á Theniers y Goya, por sus caprichos, y escenas contemporáneas y en literatura á Figaro y Mesonero Romanos por sus artículos y estudios de costumbres”¹⁶. A esta crítica positiva de Ferrer y Bigné se oponían aquellos que defendían que se trataba de una moda europea, ajena al espíritu propio de la pintura española, causante de impedir “la aclimatación de la pintura de género, alimentada en Holanda por el espíritu prosaico y positivista del país, en Francia por la tendencia satírica del género nacional, en Inglaterra por la exactitud práctica del carácter británico”¹⁷, y encontraban que la pintura de género en el arte español se había distanciado de los modelos europeos, para centrarse en la representación típica de caracteres y usos

15 CASTRO Y SERRANO, José: “Variedades. España en Londres. Carta sobre la Exposición de 1862” (article pres de *La Gaceta. Sobre l'Exposició Universal de Londres*), *Diario Mercantil*, 1 juliol 1862, núm. 4559, pàgs. 1-2; 3 juliol 1862, núm. 4561, pàg. 2; 9 juliol 1862, núm. 4566, pàg. 2; 16 juliol 1862, núm. 4572, pàgs. 1-2; 31 juliol 1862, núm. 4585, pàg. 1; 5 agost 1862, núm. 4589, pàg. 2; 26 agost 1862, núm. 4607, pàgs. 2-3; 7 setembre 1862, núm. 4618, pàg. 2; 27 desembre 1862, núm. 4712, pàg. 2; 28 desembre 1862, núm. 4713, pàgs. 1-2; 30 desembre 1862, núm. 4714, pàgs. 2-3; 2 gener 1863, núm. 4717, pàgs. 2-3; 3 gener 1863, núm. 4718, pàgs. 2-3. Encara que en les exposicions nacionals continuava predominant la pintura d'història, comencen a despuntar artistes com Fierros, Palmaroli, Antonio Pérez Rubio i Manuel García (Hispaletto) o Ferrándiz, que en la Nacional de 1862 va presentar *Les primícies* i *Un alcalde de la rodalia de València*.

16 FERRER Y BIGNÉ, R., “Las Bellas artes en la exposición nacional”, *La Opinión*, 16 juny 1867, núm. 500, pàg. 1.

17 “Ferrándiz, pintor valenciano”, *La Opinión*, 15 gener 1863, núm. 896, pàg. 3. Precisament sobre aquest pintor es deia: “¿Però ha deixat de ser artista espanyol per a ser pintor de costums? ¿Ha posat títols en castellà a les caricatures de Gavarni? Aquest era el perill que corria l'artista valencià i un talent menys robust hi hauria sucumbit. Ferrándiz ha vengut aquesta difícil prova i aquest és el seu gran triomf. (...). Ferrándiz no pinta escenes còmiques com els francesos, ni escenes grotesques com els flamencs, ni escenes que en la seua aparent senzillesa contenen una profunda significació filosòfica com els anglesos i alemanys”.

15 CASTRO Y SERRANO, José: “Variedades. España en Londres. Carta sobre la Exposición de 1862” (artículo tomado de *La Gaceta. Sobre la Exposición Universal de Londres*), *Diario Mercantil*, 1 julio 1862, n° 4559, pp. 1-2; 3 julio 1862, n° 4561, p. 2; 9 julio 1862, n° 4566, p. 2; 16 julio 1862, n° 4572, pp. 1-2; 31 julio 1862, n° 4585, p. 1; 5 agosto 1862, n° 4589, p. 2; 26 agosto 1862, n° 4607, pp. 2-3; 7 setiembre 1862, n° 4618, p. 2; 27 diciembre 1862, n° 4712, p. 2; 28 diciembre 1862, n° 4713, pp. 1-2; 30 diciembre 1862, n° 4714, pp. 2-3; 2 enero 1863, n° 4717, pp. 2-3; 3 enero 1863, 00 4718, pp. 2-3. Aunque en las Exposiciones Nacionales seguía predominando la pintura de historia, comienzan a despuntar artistas como Fierros, Palmaroli, Antonio Pérez Rubio y Manuel García (Hispaletto) o Ferrándiz, quien a la Nacional del 62 presentó *Las Primicias* y *Un alcalde de las cercanías de Valencia*.

16 FERRER Y BIGNÉ, R., “Las Bellas artes en la exposición nacional”, *La Opinión*, 16 junio 1867, n° 500, p. 1.

17 “Ferrándiz, pintor valenciano”, *La Opinión*, 15 enero 1863, n° 896, p. 3. Precisamente sobre este pintor se decía: “Pero ¿ha dejado de ser artista español para ser pintor de costumbres? ¿Ha puesto títulos en castellano a las caricaturas de Gavarni? Este era el peligro que corría el artista valenciano y un talento menos robusto hubiera sucumbido en él. Ferrándiz ha vencido esta difícil prueba y este es su gran triunfo. (...). Ferrándiz no pinta escenas cómicas como los franceses, ni escenas grotescas como los flamencos, ni escenas que en su aparente sencillez encierran una profunda significación filosófica como los ingleses y alemanes”.



Fig. 6 Joaquín Agrasot. *Florista valenciana.*
«La Ilustración Artística», 1892.



Fig. 7 Joaquín Agrasot. *Florista valenciana.* Portada para *El Álbum*, 1898.



Fig. 8 Mariano Fortuny. *Idilio*, 1868, Museo Nacional del Prado.



Fig. 9 Joaquín Agrasot. *En el bosque*. «La Ilustración Artística», 1899.

pintura de costums, però de costums històrics i geogràficament considerats”.

No obstant això, com ha assenyalat Storm¹⁸, l'època més fructífera en la construcció de les identitats regionals va ser la que comprén des de 1890 fins als anys trenta del segle xx. En aquells moments en l'àmbit artístic es consolida la pintura regionalista, que centrarà el seu interès en la plasmació costumista de les seues realitats, des d'una mirada popular del nacionalisme i les identitats. En aquest regionalisme cultural van participar artistes, arquitectes, escriptors i els moviments regionals del moment, encara que s'han establert poques relacions, estudiades en profunditat, entre pintura i literatura, per exemple, o les connexions entre regionalisme i processos de nacionalització.

Aquest procés de consolidació s'havia anat desenvolupant gradualment des del Romanticisme, en el qual el *Volksgeist*, o esperit popular de la nació, va centrar la mirada en la idea que cada nació havia de tindre la seua pròpia llengua, cultura, tradicions, folklore, etc., com a elements distintius i diferenciadors¹⁹: “filòlegs, historiadors i arqueòlegs recopilaven i rescataven les restes del passat de la nació, mentre que literats artistes i músics creaven una nova cultura nacional. Per a fer-ho també s'utilitzaven materials procedents de les diverses regions, però en general es presentaven com a pertanyents a la nació”²⁰. El consum d'obres d'aquest caràcter propi i diferenciador de cadascuna de les regions va traspasar la literatura dels viatges, els anomenats *voyages pittoresques*, en els textos o les litografies dels quals es posava l'accent en les característiques definitòries de paisatges, arquitectures, indumentària, tipus populars o tradicions, per a convertir-se en un gènere pictòric de gran demanda en els mercats de l'art internacional. Tota una miríada d'artistes es va llançar a la realització d'obres de costums per proveir aquest nou gust burgès europeu, però també l'americà. De fet, en l'Exposició de Belles arts de París de 1868 la pintura de costums o gènere s'esmenta com a expressament especialitzada i destinada a la venda en el mercat estatunidenc:

“A Bèlgica consisteix en un interior flamenc, prop d'una finestra i on apareix una dona brodant o fent altres tasques, a Alemanya són escenes de les escoles primàries, on els personatges són un ancià mestre i diversos xics grossets en actitud còmica, a Anglaterra es dona la caça del cérvol, o

locales: “la pintura de costumbres, pero de costumbres históricas y geográficamente consideradas”.

No obstante, como ha señalado Storm¹⁸, la época más fructífera en la construcción de las identidades regionales fue la que abarca desde 1890 a los años treinta del siglo XX. En esos momentos en el ámbito artístico se consolida la pintura regionalista, que centrará su interés en la plasmación costumbrista de sus realidades, desde una mirada popular del nacionalismo y las identidades. En este regionalismo cultural participaron artistas, arquitectos, escritores y los movimientos regionales del momento, aunque se han establecido pocas relaciones, estudiadas en profundidad, entre pintura y literatura, por ejemplo, o las conexiones entre regionalismo y procesos de nacionalización.

Este proceso de consolidación se había ido desarrollando paulatinamente desde el Romanticismo, en el que el *Volksgeist* o espíritu popular de la nación, centró la mirada en la idea de que cada nación debía tener su propia lengua, cultura, tradiciones, folklore, etc., como elementos distintivos y diferenciadores¹⁹: “filólogos, historiadores y arqueólogos recopilaban y rescataban los restos del pasado de la nación, mientras que literatos artistas y músicos creaban una nueva cultura nacional. Para ello también se utilizaban materiales procedentes de las diversas regiones, pero en general se presentaban como pertenecientes a la nación”²⁰. El consumo de obras de este carácter propio y diferenciador de cada una de las regiones traspasó la literatura de los viajes, los llamados *voyages pittoresques*, en cuyos textos o litografías se ponía el acento en las características definitorias de paisajes, arquitecturas, indumentaria, tipos populares o tradiciones, para convertirse en un género pictórico de gran demanda en los mercados del arte internacional. Toda una miríada de artistas se lanzó a la realización de obras de costumbres para abastecer este nuevo gusto burgués europeo, pero también el americano. De hecho, en la Exposición de Bellas Artes de París de 1868 la pintura de costumbres o género se menciona como expresamente especializada y destinada a la venta en el mercado estadounidense; :

“En Bélgica consiste en un interior flamenco, cerca de una ventana y en el que aparece una mujer bordando o realizando otras tareas, en Alemania son escenas de las escuelas primarias, donde los personajes son un anciano maestro y varios chicos gorditos en actitud cómica, en Inglaterra se da la

18 STORM, 2019, pàgs. 36-37.

19 LEERSEN, 2006, pàgs. 559-578.

20 STORM, 2019, pàg. 36.

18 STORM, 2019, p. 36-37.

19 LEERSEN, 2006, pp. 559-578.

20 STORM, 2019, p. 36.

els accidents de la vida marítima, i a França solen caracteritzar-se per escenes de coixí”²¹.

En els recents debats plantejats en el fèrtil tapís historiogràfic sobre els processos de nacionalització contemporània, cada vegada tenen més importància aquells que plantegen la rellevància del local i regional en la configuració dels imaginaris nacionalistes que sorgeixen en el segle XIX²². Aquests plantejaments estableixen la importància de centrar el debat en els “subjectes històrics” i no convertir-los en simples receptacles passius del model nacionalitzador difusionista que irradia des de l’acció estatal. Des d’aquesta perspectiva, les *experiències de nació* s’estableixen com a processos de consum, de recepció i fins i tot de personalització de les identitats nacionals, i fan entendre la importància que adquireix el “local” com a centre de generació de les identitats i dels processos de nacionalització que emergeixen o es reformulen des de baix, amb la participació de la cultura popular. Aquesta nova visió aplicada al costumisme, literari i artístic, suposa un nou enfocament per a comprendre la recepció i els nous gustos artístics, així com les tendències dels mercats no sols internacionals, sinó també locals. D’altra banda, aquest procés cultural va transcendir les fronteres, i la cultura regionalista transnacional es va difondre per tota Europa, amb el seu clímax en les últimes dècades del segle XIX. En aquest procés de nacionalització i regionalització, la cultura va tindre un paper fonamental com a element catalitzador que va penetrar en les llars espanyoles i va determinar la manera de veure el món. La producció d’una literatura i d’un art destinats al consum en les llars va ser un element determinant per al triomf del costumisme com a narració de la realitat present, fora com a evocació nostàlgica d’un present que representa formes d’un passat que es dilueix, o com a espais de representació moral o crítica cap a determinades formes de vida o actituds socials. Els processos liberals van portar, després de les lleis desamortitzadores, a la constitució de les comissions provincials de monuments (1844), per a realitzar l’inventari dels monuments històrics i els seus tresors artístics i garantir la seua preservació²³. Això va suscitar un interès per les diferències històriques, i, alhora, els processos de modernització del camp, de

caza del cierzo, o accidentes de la vida marítima, y en Francia suelen caracterizarse por escenas de alcoba”²¹.

En los recientes debates habidos en el fértil tapiz historiográfico sobre los procesos de nacionalización contemporánea, cada vez cobran más importancia aquellos que plantean la relevancia de lo local y lo regional en la configuración de los imaginarios nacionalistas que surgen en el siglo XIX²². Estos planteamientos establecen la importancia de centrar el debate en los “sujetos históricos” y no convertirlos en simples receptáculos pasivos del modelo nacionalizador difusionista que irradia desde la acción estatal. Desde esta perspectiva, las *experiencias de nación* se establecen como procesos de consumo, recepción e incluso de personalización de las identidades nacionales y se entiende la importancia que adquiere lo “local” como centro de generación de las identidades y los procesos de nacionalización que emergen o se reformulan desde abajo, con la participación de la cultura popular. Esta nueva visión aplicada al costumbrismo, literario y artístico, supone un nuevo enfoque para comprender la recepción y los nuevos gustos artísticos, así como las tendencias de los mercados no solo internacionales, sino también de los locales. Por otro lado, este proceso cultural trascendió las fronteras y la cultura regionalista transnacional se difundió por toda Europa, llegando a su clímax en las últimas décadas del siglo XIX. En este proceso de nacionalización y regionalización, la cultura tuvo un papel fundamental como elemento catalizador que penetró en los hogares españoles y determinó la manera de ver el mundo. La producción de una literatura y de un arte destinados al consumo en los hogares fue un elemento determinante para el triunfo del costumbrismo como narración de la realidad presente, bien como evocación nostálgica de un presente que representa formas de un pasado que se diluye, bien como espacios de representación moral o crítica hacia determinadas formas de vida o actitudes sociales. Los procesos liberales conllevaron, tras las leyes desamortizadoras, la constitución de las comisiones provinciales de monumentos (1844), para realizar el inventario de los monumentos históricos y sus tesoros artísticos y garantizar su preservación²³. Esto suscitó un interés por las diferencias históricas, al

21 “La Exposición de Bellas artes en París”, *Las Provincias*, 19 maig 1868, núm. 785, pàg. I, en ALBA, 2000, pàgs. 139-144.

22 ANDREU, 2019, pàg. X. Encara que els títols són abundants, destaquem per la novetat de les seues aportacions: ARCHILÉS, GARCÍA CARRIÓN, SAZ, 2012, i GINDERACHER, 2012.

23 STORM, 2019, pàg. 36.

21 “La Exposición de Bellas Artes en Paris”, *Las Provincias*, 19 mayo 1868, n° 785, p. I, en ALBA, 2000, pp. 139.144.

22 ANDREU, 2019, p. X. Aunque los títulos son abundantes destacamos por la novedad de sus aportaciones: ARCHILÉS, GARCÍA CARRIÓN, SAZ, 2012, y GINDERACHER, 2012.

23 STORM, 2019, p. 36.

l'àmbit rural, van qüestionar la salvaguarda de les tradicions populars, que en gran manera són l'essència de les obres del costumisme regionalista que comencen a explotar els pintors a la fi del segle XIX. De la mateixa manera, la millora de les infraestructures, i especialment l'aparició de noves línies secundàries de ferrocarril, van facilitar l'accés als indrets més remots del camp i van possibilitar la representació de paisatges i tipus diversos, així com el moviment dels artistes per a les seues estades, que en el cas d'Agrasot es van succeir entre València, Oriola, Aragó, Lleó i, curiosament, Benissanó, una població xicoteta del Camp de Túria.

Des d'aquest enfocament, resulta interessant aplicar a l'estudi del costumisme pictòric, concretament al cas d'Agrasot, la teoria de les tres esferes de la nacionalització²⁴. En aquesta, s'estableix com a idea fonamental l'existència d'una sèrie d'espais o esferes de sociabilització en què es produeixen els processos de nacionalització i/o regionalització, que, malgrat semblar antagònics, sovint formen part d'un mateix procés. La primera és *l'esfera pública oficial*, és a dir l'espai des del qual actuen les institucions oficials, siguen estatals, regionals, provincials o municipals. En el món de l'art, aquesta dimensió corresponia a la labor exercida per les exposicions nacionals de belles arts i per les pensions concedides per les diputacions i altres institucions, així com per l'organització d'exposicions locals o regionals, sovint impulsades des d'organitzacions locals. Des d'aquestes instàncies, els discursos artístics hegemònics van establir els gustos artístics i van determinar assumptes i gèneres artístics predominants, com és el cas de la pintura d'història i la transmissió d'una idea "oficial" de nació. En *l'esfera semipública* actuen, sobretot, les institucions privades; en concret, en els espais de sociabilitat les associacions culturals, com ara casinos, ateneus o cercles artístics, van tindre una forta presència en l'escenari públic. En la València del XIX, des dels liceus fins als ateneus, la presència d'aquestes entitats en la vida cultural va ser determinant. Agrasot va ser president del Cercle de Belles Arts i va estar involucrat en la major part de les empreses culturals del seu temps, com el monument a Ribera o, ja en la primera dècada del segle XX, el projecte del Pavelló de Belles Arts de València. Aquests agents resulten fonamentals en el procés de nacionalització perquè poden reproduir els discursos oficials o bé establir la dissidència des d'espais alternatius²⁵. En aquest sentit, el comerç artístic i el col·leccionisme, que conflueixen

tiempo que los procesos de modernización del campo, del ámbito rural, pusieron en jaque la salvaguarda de las tradiciones populares, que en gran medida son la esencia de las obras del costumbrismo regionalista que comienzan a explotar los pintores a finales del siglo XIX. Del mismo modo, la mejora de las infraestructuras y especialmente la aparición de nuevas líneas secundarias de ferrocarril facilitaron el acceso a las partes más remotas del campo y posibilitaron la representación de paisajes y tipos diversos, así como el movimiento de los artistas para sus estancias, de las que, en el caso de Agrasot, se sucedieron entre Valencia, Orihuela, Aragón, León y, curiosamente, Benisanó, una pequeña población del Camp de Túria.

Desde este enfoque, resulta interesante aplicar al estudio del costumbrismo pictórico, concretamente al caso de Agrasot, la teoría de las tres esferas de la nacionalización²⁴. En ella, se establece como idea fundamental la existencia de una serie de espacios o esferas de sociabilización en los que se producen los procesos de nacionalización y/o regionalización que, a pesar de parecer antagónicos, a menudo forman parte de un mismo proceso. La primera de ellas, es la *esfera pública oficial*, es decir, el espacio desde el que actúan las instituciones oficiales ya sean estatales, regionales, provinciales o municipales. En el mundo del arte, esta dimensión correspondía a la labor ejercida por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y por las pensiones concedidas por las Diputaciones y otras instituciones, así como la organización de exposiciones locales o regionales a menudo impulsadas desde organizaciones locales. Desde estas instancias, los discursos artísticos hegemónicos establecieron los gustos artísticos y determinaron asuntos y géneros artísticos predominantes, como es el caso de la pintura de historia y la transmisión de una idea "oficial" de nación. En la *esfera semipública* actúan, sobre todo, las instituciones privadas, en concreto, en los espacios de sociabilidad las asociaciones culturales como casinos, ateneos o los círculos artísticos tuvieron una fuerte presencia en el escenario público. En la Valencia del XIX, desde los liceos a los ateneos, la presencia de estas entidades en la vida cultural fue determinante. Agrasot fue durante el presidente del Círculo de Bellas Artes y estuvo involucrado en la mayor parte de las empresas culturales de su tiempo como el Monumento a Ribera o ya en la primera década del siglo XX, en el proyecto del Pabellón de Bellas Artes de Valencia. Estos agentes resultan fundamentales en el proceso de nacionalización, pues pueden reproducir los discursos oficiales o bien establecer la disidencia des-

24 QUIROGA, 2013, pàgs. 17-38.

25 QUIROGA, 2019, pàg. 7.

24 QUIROGA, 2013, pp. 17-38.

amb els interessos del mercat de l'art, exerceixen una forta transversalitat des de l'àmbit privat, en què la pintura de gènere, el costumisme i la pintura de casa van dictar una manera diferent d'apreciar l'art i els assumptes representats respecte d'aquells que es mostraven i es guardaven en els grans espais institucionals. Aquesta tendència des del local fins a l'internacional anava des d'exhibir i vendre les obres en els aparadors comercials de les seues ciutats fins a relacionar-se amb els grans marxants i els circuits de l'art internacional, des de París, Roma o Londres. Precisament, la relació d'Agrasot amb el cercle de Fortuny i el seu lligam amb Goupil o Raymond, les seues exhibicions i la venda d'obres a Berlín, Argentina, Mèxic, Londres o Filadèlfia són mostra del caràcter transnacional del gust per la temàtica costumista en l'obra d'art, inserida en els circuits i els gustos del mercat internacional que consumia aquestes obres amables i de format xicotet, apte per als espais de la llar burgesa. Finalment, en *l'esfera privada* s'inclou l'espai de l'entorn familiar, domèstic, en el qual es produeixen el que es denominen "instrumentos de personalització de la nació"²⁶, i que coincideix amb les pautes personals de consum i recepció.

En definitiva, aquests processos de nacionalització, en els quals el costumisme va jugar un paper essencial, no sols es van manifestar en l'esfera pública, sinó que en els espais domèstics van començar a regionalitzar-se, perquè en el si de la llar o de les pràctiques en la intimitat es llegien poemes nacionalistes, literatura costumista, novel·les històriques; es consumien setmanaris literaris i culturals; es llegien les crítiques artístiques, i s'adquirien obres d'art. Cap al final del segle XIX, tant els espais com les pràctiques domèstiques van començar a regionalitzar-se i a nacionalitzar-se quasi al mateix temps²⁷. Això no sols va succeir a Espanya, sinó que aquest procés de *nation-building* entrava en una nova fase transnacional. Amb la caiguda de l'Antic Règim, l'Europa de les regions era absorbida pels estats nacions que aplanaven les diferències regionals amb la constitució d'una cultura nacional que es difonia des de l'educació, el sistema comunicatiu i l'art²⁸. Amb el temps, la historiografia es va centrar en el sorgiment dels anomenats regionalismes perifèrics, que centraven l'atenció en els models de centre i perifèria, els quals no s'ajustaven al mite europeu de les regions marginades o infelices

de espacios alternativos²⁵. En ese sentido, el comercio artístico y el coleccionismo, que confluye con los intereses del mercado del arte, ejercen desde lo privado una fuerte transversalidad en el que la pintura de género, el costumbrismo y la pintura de casacón dictaron una diferente manera de apreciar el arte y los asuntos representados a los que se mostraban y galardonaban en los grandes espacios institucionales. Esta tendencia desde lo local a lo internacional pasaba por exhibir y vender las obras en los escaparates comerciales de sus ciudades a relacionarse con los grandes marchantes y los circuitos del arte internacional, desde Paris, Roma o Londres. Precisamente, la relación de Agrasot con el círculo de Fortuny y su relación con Goupil o Raymond, sus exhibiciones y venta de obras en Berlín, Argentina, México, Londres o Filadelfia son muestra del carácter transnacional del gusto por la temática costumbrista en la obra de arte, inserta en los circuitos y gustos del mercado internacional que consumía estas obras amables y de pequeño formato, aptas para los espacios del hogar burgués. Por último, en la *esfera privada* se abarca el espacio del entorno familiar, doméstico, en el que se producen lo que se denomina "instrumentos de personalización de la nación"²⁶, y que coincide con las pautas personales de consumo y recepción.

En definitiva, estos procesos de nacionalización, en los que el costumbrismo jugó un papel esencial, no solo se manifestaron en la esfera pública, sino que en los espacios domésticos comenzaron a regionalizarse, pues en el seno del hogar o de las prácticas en la intimidad, se leían poemas nacionalistas, literatura costumbrista, novelas históricas, se consumían semanarios literarios y culturales, se leían las críticas artísticas y se adquirían obras de arte. Hacia finales del siglo XIX, tanto los espacios como las prácticas domésticas empezaron a regionalizarse y a nacionalizarse casi al mismo tiempo²⁷. Esto no solo sucedió en España, sino que este proceso de *nation-building* entraba en una nueva fase transnacional. Con la caída del Antiguo Régimen, la Europa de las regiones era absorbida por los estados naciones que allanaban las diferencias regionales con la constitución de una cultura nacional que se difundía desde la educación, el sistema comunicativo y el arte²⁸. Con el tiempo, la historiografía se centró en el surgimiento de los llamados regionalismos periféricos, que centraban la atención en los modelos de centro y

26 MOLINA, 2013, pàgs. 39-63.

27 STORM, 2019, pàgs. 29-53.

28 Aquesta substitució de l'àmbit local i regional tradicional per l'estat nacional modern es va plasmar en WEBER, 1976.

25 QUIROGA, 2019, p.7.

26 MOLINA, 2013, pp. 39-63.

27 STORM, 2019, p. 29-53.

28 Esta sustitución del ámbito local y regional tradicional por el estado nacional moderno se plasmó en WEBER, 1976.



Fig. 10 Mariano Benlliure, *Camino del redil*, 1933. Museo de Bellas Artes de Murcia.



Fig. 11 Joaquín Agrasot. *Muchacha valenciana*. «La Esfera», 1917.



Fig. 13 Joaquín Agrasot. *Predicar en el desierto*. *La Ilustración Artística*, 1896.



Fig. 12 Joaquín Agrasot. *Aldeana leonesa*. «*La Ilustración Artística*», 1893.

de Bretanya, Còrsega o Flandes, com a esperó de la seua marcada identitat regional²⁹. En els últims anys, adquireix força l'*spatial turn*³⁰, és a dir l'enfocament des d'una perspectiva local i regional que transcendia aquests axiomes globals i establia un acostament als processos transnacionals des de la cultura local. Així, les qüestions del sorgiment dels processos regionalistes identitaris associats a regions infelices o endarrerides econòmicament eren superades, perquè no s'ajustaven als casos de Catalunya, País Basc o València³¹, en el cas espanyol. El gir cultural proposat per Celia Applegate³² va resultar fonamental per a entendre el procés pel qual la cultura va jugar un paper fonamental en la construcció de les identitats regionals, lligades a la tradició, als costums i a l'àmbit del rural. Aquestes tres característiques apareixen de manera permanent en les obres costumistes d'Agrasot, especialment en aquelles vinculades als costums lleonesos, oriolans, valencians i aragonesos, encara que el binomi entre la ruralitat i el costumisme havia sorgit ja primerencament en la seua etapa italiana, i com a mostra el seu quadre dedicat a una escola rural italiana, als Estats Pontificis.

Si ens atenim al fet que, per tant, les identitats nacionals i regionals són construccions socials, basades en tradicions que es reinterpreten i es reelaboren contínuament, i que, com afirma Benedict Anderson, la nació ha de ser entesa com una comunitat imaginada, el regionalisme i el nacionalisme no s'exclouen, sinó que en la majoria dels casos "se solapen i fins i tot s'enrobusteixen mútuament"³³. D'altra banda, l'evolució del regionalisme entre els segles XIX i XX mostra a Europa elements similars que el plantegen com un fenomen transnacional, que no depèn tant de particularitats específiques d'un territori com de canvis estructurals en la societat, l'economia i la política europees, però sobretot en els gustos culturals i intel·lectuals³⁴.

En el costumisme d'Agrasot destaca una especial relació amb el món rural. Aquest escenari s'erigeix en la pulsó dels processos de nacionalització i regionalització com a imaginari privilegiat –espai, territori i paisatge–, i té la gent del camp com a subjecte col·lec-

periferia, que no se ajustaban al mito europeo de las regiones marginadas o infelices de Breña, Córcega o Flandes, como espuela de su marcada identidad regional²⁹. En los últimos años, cobra fuerza el *spatial turn*³⁰, es decir el enfoque desde una perspectiva local y regional que trascendía estos axiomas globales y establecía un acercamiento a los procesos transnacionales desde la cultura local. Así, las cuestiones del surgimiento de los procesos regionalistas identitarios asociados a regiones infelices o atrasadas económicamente eran superadas, pues no se ajustaba a los casos de Cataluña, País Vasco o Valencia³¹, en el caso español. El giro cultural propuesto por Celia Applegate³² resultó fundamental para entender el proceso por el cual la cultura jugó un papel fundamental en la construcción de las identidades regionales, ligadas a la tradición, las costumbres y al ámbito de lo rural. Estas tres características aparecen de manera permanente en las obras costumbristas de Agrasot, especialmente en aquellas vinculadas a las costumbres leonesas, oriolanas, valencianas y aragonesas. Aunque el binomio entre la ruralidad y el costumbrismo había surgido ya tempranamente en su etapa italiana, como muestra su cuadro dedicado a una escuela rural italiana, en los Estados Pontificios.

Si nos atenemos a que, por tanto, las identidades nacionales y regionales son construcciones sociales, basadas en tradiciones que se reinterpreten y se reelaboran continuamente, y que, como afirma Benedict Anderson, la nación ha de ser entendida como una comunidad imaginada, el regionalismo y el nacionalismo no se excluyen, sino que en la mayoría de los casos "se solapan e incluso se robustecen mutuamente"³³. Por otro lado, la evolución del regionalismo entre los siglos XIX y XX muestra en Europa elementos similares que lo plantean como un fenómeno transnacional, que no depende tanto de particularidades específicas de un territorio, como de cambios estructurales en la sociedad, la economía y la política europeas, pero sobre todo en los gustos culturales e intelectuales³⁴.

En el costumbrismo de Agrasot destaca una especial relación con el mundo rural. Este escenario se erige en la pulsión de los procesos de nacionalización y regionalización como imaginario privilegiado –espacio,

29 APPLGATE, 1999, pàgs. 1157-1182.

30 STORM, 2019b, pàgs. 215-239.

31 Així entra en el debat la construcció de les identitats territorials en regions "satisfetes", ARCHILÉS, MARTÍ, 2001, pàgs. 779-797.

32 APPLGATE, 1990.

33 STORM, 2019, pàg. 34.

34 NÚÑEZ, 2001, pàgs. 483-518; Archilés, 2006, pàgs. 121-147.

29 APPLGATE, 1999, pp. 1157-1182.

30 STORM, 2019b, pp. 215-239.

31 Así entra en el debate la construcción de las identidades territoriales en regiones "satisfechas", ARCHILÉS, MARTÍ, 2001, pp. 779-797.

32 APPLGATE, 1990.

33 STORM, 2019, p. 34.

34 NÚÑEZ, 2001, pp. 483-518; Archilés, 2006, pp. 121-147.

tiu³⁵. Encara que el ruralisme com a tema es retrotrau al món clàssic, és en l'època d'entre segles quan actualitza els seus temes, en particular a partir de la crisi agrària finisecular, produïda pels avanços tecnològics del camp i l'entrada de productes competitius en els mercats europeus. Aquesta crisi gesta una gradual reflexió sobre les idees de modernitat i progrés i el paper de les societats agrícoles tradicionals. Sense aprofundir en l'ús polític dels temes tradicionals del món rural i dels seus pobladors (sentit comunitari, harmonia, comunió amb la naturalesa, moralitat o sentit del sacrifici) com a anteposat al desenvolupament de les urbs i les noves classes socials sorgides de la industrialització, ens interessa observar de quina manera en la pintura d'Agrasot la representació de la gent del camp i del món rural forma part d'un discurs que els recrea com una *comunitat imaginada*. Els processos de nacionalisme i regionalisme posseeixen, sense excepció, un component rural que es lliga a un passat comú, a mites i tradicions compartits sobre els quals es van anar forjant les identitats col·lectives. Aquest nacionalisme retòric³⁶ s'articula en tres fases clarament definides: una primera idíl·lica, o edat d'or situada, en el passat o en la infància; una segona de decadència o paradís perdut, en què la societat agrària adopta els trets d'una atemporalitat harmònica, amenaçada per l'avanç de la civilització industrial i el materialisme, i la tercera, caracteritzada per la promesa de regeneració i recuperació o conservació de l'esplendor primigènia.

La primera etapa seria la que correspondria al seu període italià, moment en què a Roma entraria en contacte amb Fortuny, Tapiró i Tusquets. A aquest període pertanyen obres com la *Bugadera de la Scarpa*, o les aquarel·les on representa *contadines*, *ciocciars* o napolitans, com *A l'Església, Napolitana*, *Napolità* o *Calabrés* i *L'esperada visita* (col·l. Martínez Pedrera). Aquesta representació dels tipus rurals italians va ser comú en els pintors espanyols establits entre els anys seixanta i setanta a Roma, com mostren les obres de Ramon Tusquets *Ciocciara* (1878, MNAC) o *Escena casolana* (col·l. Martínez Pedrera), així com la realitzada tardanament per Josep Benlliure en 1880 *Ciocciara* (Casa Museu Benlliure, València), en les quals el naturalisme i el component d'idealització de les representacions i les escenes estan presents en una pulsio constant. Mostra d'això són les diferències compositives i formals que Agrasot utilitza en *L'esperada visita*, un assumpte històric o al·legòric representat a través d'una *contadina*, o llauradora

territorio y paisaje-, y al campesinado como sujeto colectivo³⁵. Aunque el ruralismo como tema se retrotrae al mundo clásico, es en el entresiglos cuando actualiza sus temas, en particular a partir de la crisis agraria finisecular, producida por los avances tecnológicos del campo y la entrada de productos competitivos en los mercados europeos. Esta crisis gesta una paulatina reflexión sobre las ideas de modernidad y progreso y el papel de las sociedades agrícolas tradicionales. Sin ahondar en el uso político de los temas tradicionales del mundo rural y de sus pobladores (sentido comunitario, armonía, comunión con la naturaleza, moralidad o sentido del sacrificio) como antepuesto al desarrollo de las urbes y las nuevas clases sociales surgidas de la industrialización, nos interesa apreciar de qué manera en la pintura de Agrasot la representación del campesinado y el mundo rural forma parte de un discurso que lo recrea como una *comunidad imaginada*. Los procesos de nacionalismo y regionalismo cuentan, sin excepción, con un componente rural que se liga a un pasado común, mitos y tradiciones compartidas sobre las que se fueron forjando las identidades colectivas. En este nacionalismo retórico³⁶ se articula en tres fases claramente definidas: una primera idílica o edad de oro situada en el pasado o en la infancia; una segunda de decadencia o paraíso perdido, en la que la sociedad agraria adopta los rasgos de una atemporalidad armónica, amenazada por el avance de la civilización industrial y el materialismo, y la tercera caracterizada por la promesa de regeneración y recuperación o conservación del esplendor primigenio.

Esa primera etapa sería la que correspondería a su periodo italiano, momento en el que en Roma entraría en contacto con Fortuny, Tapiró y Tusquets. A ese periodo pertenecen obras como la *Lavadera de la Scarpa*, o sus acuarelas en las que representada a *contadinas*, *ciocciaras* o napolitanos, como *En la Iglesia, Napolitana*, *Napolitano* o *Calabrés* y *La Esperada visita* (col. Martínez Pedrera). Esta representación de los tipos rurales italianos fue común en los pintores españoles afincados entre los años 60 y 70 en Roma, como muestran las obras de Ramón Tusquets *Ciocciara* (1878, MNAC) o *Escena hogareña* (col. Martínez Pedrera), así como la realizada tardíamente por José Benlliure en 1880 *Ciocciara* (Casa Museu Benlliure, Valencia), en las que el naturalismo y el componente de idealización de las representaciones y escenas está presente en una pulsión constante. Muestra de ello son las diferencias compositivas y formales que Agrasot utiliza en *La Esperada visita*, un asunto histórico o alegórico representado a través de una *contadina* o

35 FERNÁNDEZ PRIETO, 2019, pàgs. 213-238.

36 LEVINGER, LYTLE, 2001, pàgs. 175-194.

35 FERNÁNDEZ PRIETO, 2019, pp. 213-238.

36 LEVINGER, LYTLE, 2001, pp. 175-194.

romana, que s'acosta amb el seu fill en braços a la presó on es troba el seu marit; una espècie de caritat romana a la qual es proporciona un toc rural i una formulació idealista i acadèmica. Més resolt i natural en el format és el seu *Paisatge amb napolitanes* (col·l. Martínez Pedrera), en què la pinzellada solta i cromàtica s'acosta als postulats fortunyescos, i el tractament natural del paisatge i l'ús de la llum daurada que penetra a través del fullatge dels pins és mostra d'una maduresa artística i de plantejaments pròxims a la pintura naturalista italiana. Aquest acostament a models més realistes va ser propi del cercle de Fortuny, que, en les seues excursions pels voltants de Roma, es va interessar pels models femenins, però també masculins, com evidencien el *Napolità* o *Calabrès* de Fortuny (1868, MNAC), el model utilitzat del qual és idèntic al d'Agrasot.

Sabem que, quan tornà a Itàlia, després del període marroquí, Fortuny va visitar Nàpols per veure les obres de Domenico Morelli (1823-1901) i dels germans Giuseppe i Filippo Palizzi (1818-1899), que suposaven un acostament al natural més realista i immediat. Aquests últims van fundar l'escola napolitana de paisatgistes, preocupada pel verisme i el caràcter espontani de la pintura, basada en una detallada observació. Els dos pintors van centrar l'atenció en un idíl·lic món rural on els infants tenen un paper fonamental, en una eterna i bucòlica Arcàdia feliç. En les seues obres, Filippo Palizzi s'acosta a un univers idealitzat de pastors i pastorettes que juguen en diferents actituds entre ells o amb els animals que cuiden. En *Tramonto* (1858, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milà) o *Fanciulla sulla roccia a Sorrento* (ca. 1871, Fondazione Internazionale Balzan, Milà), Palizzi s'interessa per la naturalitat de les accions infantils i la captació naturalista d'un paisatge que s'acosta a la visió d'una edat d'or perduda que es reflecteix alhora en els costums rurals i en la infància.

En aquesta tessitura és on hem de situar les obres italianes d'Agrasot en què la representació de la infància té un protagonisme essencial. És el cas de la seua coneguda obra de les *Dues amigues* (1866, Museu del Prado), de clar argument pastoral, on els preceptes de Fortuny s'acompanyen d'un coneixement profund del naturalisme de l'escola napolitana: "com en la vivacitat fresca i sucosa amb què està representada la cabreta que acompanya el somni de la pastoreta i, sobretot, en la puixant intenció realista amb què està resolt el paisatge de praderia on s'insereixen les figures, en el qual de nou pot veure's la influència del seu íntim amic Fortuny en el tractament matèric de la

campesina romana que se acerca con su hijo en brazos hasta la prisión en la que se encuentra su marido; una especie de caridad romana a la que se proporciona un toque rural y una formulación idealista y académica. Más resuelto y natural en el formato es su *Paisaje con napolitanas* (col. Martínez Pedrera), en el que la pincelada suelta y cromática se acerca a los postulados fortunyescos y el tratamiento natural del paisaje y el uso de la luz dorada que penetra a través del follaje de los pinos es muestra de una madurez artística y de planteamientos cercanos a la pintura naturalista italiana. Este acercamiento a modelos más realistas fue propio del círculo de Fortuny, que en sus excursiones por los alrededores de Roma se interesó por los modelos femeninos, pero también masculinos, como evidencia el *Napolitano* o *Calabrés* de Fortuny (1868, MNAC), cuyo modelo utilizado es idéntico al de Agrasot.

Sabemos que, a su vuelta a Italia, tras el periodo marroquí, Fortuny visitó Nápoles para ver las obras de Domenico Morelli (1823-1901) y de los hermanos Giuseppe y Filippo Palizzi (1818-1899), que suponían un acercamiento al natural más realista e inmediato. Estos últimos fundaron la escuela napolitana de paisajistas, preocupada por el verismo y el carácter espontáneo de la pintura, basada en una detallada observación. Ambos pintores centraron la atención en un idílico mundo rural en el que los niños juegan un papel fundamental, en una eterna y bucólica Arcadia feliz. En sus obras, Filippo Palizzi se acerca a un universo idealizado de pastores y pastorcillas que juegan en diferentes actitudes entre ellos o con los animales que cuidan. En *Tramonto* (1858, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milán) o *Fanciulla sulla roccia a Sorrento* (ca. 1871, Fondazione Internazionale Balzan, Milano), Palizzi se interesa por la naturalidad de las acciones infantiles y la captación naturalista de un paisaje que se acerca a esa visión de una edad de oro perdida que se refleja al tiempo en las costumbres rurales y en la infancia.

En esta tesitura, es donde debemos situar las obras italianas de Agrasot en las que la representación de la infancia tiene un protagonismo esencial. Es el caso de su conocida obra de las *Dos amigas* (1866, Museo del Prado), de claro argumento pastoril en el que los preceptos de Fortuny se acompañan de un conocimiento profundo del naturalismo de la escuela napolitana: "como en la vivacidad fresca y jugosa con que está representada la pequeña cabritilla que acompaña el sueño de la pequeña pastora y, sobre todo, en la pujante intención realista con que está resuelto el paisaje de pradera en que se insertan las figuras, en el que de nuevo puede verse la influencia de su íntimo amigo Fortuny en el tratamiento matérico de la

naturalesa, les llunyanies de l'horitzó i els celatges"³⁷. Un assumpte que, sovint, s'ha confós amb una pastoreta lleonesa, quan clarament correspon a la seua etapa italiana. A aquesta temàtica es corresponen a més algunes escenes interessants, molt connectades, igualment, amb l'obra dels Palizzi com el xicotet esbós *Xiquetes agafant flors* (Banc de Sabadell, Alacant), però especialment la seua *Escola rural als Estats Pontificis* (1864, MNAC), una de les seues primeres obres executades durant la seua estada italiana i que està pròxima als preceptes de la *Predica interrotta* de Giuseppe Palizzi (Accademia di Belle Arti, Nàpols), en què els xiquets i les xiquetes són l'objecte fonamental de la representació en un món rural que es resisteix a la transformació.

En aquest context hem de situar, a més, obres com l'*Idil·li* de Fortuny³⁸ (1868, Museu Nacional del Prado) i El bacus jove d'Agrasot (1872, Museu de Belles Arts de València). Fortuny s'havia interessat per pintar xics nus en les acadèmies elaborades a l'Acadèmia Gigi. Un d'aquells dibuixos és el que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Espanya (DIB/18/1/5559) i que utilitza amb variants en la seua aquarel·la. En aquesta, el pintor va introduir una idíl·lica praderia de flors i una cabra, i va transformar el plint en un entaulament jònic, en al·lusió a un pastor clàssic, i el va vincular a la tradició dels *Idil·lis* de Teòcrit (s. III a. C.). En aquesta escena és visible el caràcter idealitzat atorgat al món rural, que es retrotrau a la fascinació pel món clàssic i el mediterrani, així com per la infància perduda, elements que es repeteixen en el nu infantil del *Bacus* d'Agrasot en el si d'un clar del boscatge, on el jove descansa sobre la tela blanca que li havia de servir de vestidura, en un recurs similar a l'utilitzat per Fortuny. Aquesta temàtica no serà abandonada per Agrasot i, anys més tard, a la Sala Parés presentarà una obra titulada *En el bosc* (1899), que coneixem per la seua reproducció en *La Il·lustración Artística*³⁹, en la qual apareix una pastora adulta, ara sí una lleonesa, amb el seu ramat, i el naturalisme madur d'Agrasot és evident, allunyat del classicisme amb el qual Pinazo impregna el seu pastoral *El conte de les cabres* (1889, Museu de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí)⁴⁰. El mitema pastoral serà un recurs freqüent entre els pintors d'entre segles, com és el cas de la *Pastora* de José María

naturaleza, las lejanías del horizonte y los celajes"³⁷. Un asunto que, a menudo, se ha confundido con una pastorcilla leonesa, cuando claramente corresponde a su etapa italiana. A esta temática se corresponden además algunas escenas interesantes, muy conectadas, igualmente, con la obra de los Palizzi como el pequeño boceto *Niñas cogiendo flores* (Banco de Sabadell, Alicante), pero especialmente su *Escuela rural en los Estados Pontificios* (1864, MNAC), una de sus primeras obras ejecutadas durante su estancia italiana y que está próxima a los preceptos de la *Predica interrotta* de Giuseppe Palizzi (Accademia di Belle Arti, Nápoles), en las que los niños y niñas son el objeto fundamental de la representación en un mundo rural que se resiste a la transformación.

En este contexto hemos de situar, además, obras como el *Idilio* de Fortuny³⁸ (1868, Museo Nacional del Prado) y El baco joven de Agrasot (1872, Museo de Bellas Artes de Valencia). Fortuny se había interesado por pintar muchachos desnudos en las academias realizadas en la Academia Gigi. Uno de esos dibujos es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/5559) y que utiliza con variantes en su acuarela. En esta, el pintor introdujo una idílica pradera de flores, una cabra y transformó el plinto en un entablamiento jónico, en alusión a un pastor clásico y lo vinculó a la tradición de los *Idilios* de Teócrito (s. III a.C.). En esta escena es visible el carácter idealizado otorgado al mundo rural, que se retrotrae a la fascinación por el mundo clásico y el mediterráneo, así como por la infancia perdida, elementos que se repiten en el desnudo infantil del *Baco* de Agrasot en el seno de un claro de la floresta, donde el joven descansa sobre la tela blanca que le había de servir de ropaje, en un recurso similar al utilizado por Fortuny. Esta temática no será abandonada por Agrasot y, años más tarde, en la Sala Parés presentará una obra titulada *En el bosque* (1899) que conocemos por su reproducción en *La Ilustración Artística*³⁹, en la que aparece una pastora adulta, ahora sí una leonesa, con su rebaño, en el que el naturalismo maduro de Agrasot es evidente, alejado del clasicismo con el que Pinazo impregna su pastoril *El cuento de las cabras* (1889, Museo de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí)⁴⁰. El mitema pastoril será un recurso frecuente entre los pintores entresiglos, como es el caso de la *Pastora* de

37 DíEZ, 2014, pàg. 97. Enviat des de Roma a l'Exposició Nacional de 1867, en la qual va obtenir segona medalla, va ser també premiat en l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876.

38 BARÓN, 2017, pàgs. 204-206.

39 *La Ilustración Artística*, 13 de març de 1899.

40 PÉREZ ROJAS, 2005.

37 DíEZ, 2014, p. 97. Enviado desde Roma a la Exposición Nacional de 1867, en la que obtuvo segunda medalla, fue también premiado en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

38 BARÓN, 2017, pp. 204-206.

39 *La Ilustración Artística*, 13 de marzo de 1899.

40 PÉREZ ROJAS, 2005.



Fig.14 Lámina en la que se representa la obra *Una trilla en Aragón de Agrasot*, 1902.



Fig.15 Jean Laurent y Minier. *Romería o una feria de ganado*. Albúmina. Museo Sorolla.



Fig.16 Jean Laurent y Minier. *Les tondeurs de mulets de Agrasot*. Albúmina. Museo del Traje.



Fig.17 Joaquín Agrasot. *Preludio de baile*. «La Ilustración Artística», 1899.



Fig.18 José María Sanz Fargas. *Pastora*, 1894. Museo de Bellas Artes de Murcia.

Sanz Fargas (1894, Museu de Belles arts de Múrcia), o, fins i tot, d'escultors, com mostra el bronze *Camí de la cleda* de Marià Benlliure (1933, Museu de Belles arts de Múrcia).

Després del seu retorn definitiu a Espanya, en 1875, el costumisme d'Agrasot es nacionalitza amb la representació de fires i tipus granadins primerament, de les fires de la seua ciutat natal, Oriola, després, i més tard amb les representacions de fires i altres assumptes valencians que formen part de la construcció d'un regionalisme popular en què el món rural és escenificat a través d'escenes teatralitzades, congelades en un instant precís, o bé a través dels seus tipus de valencianes, en les quals la precisió en la captació de la indumentària o les cistelles florals té un protagonisme inusitat que desenvoluparà un vessant bodegonista fins llavors desconegut en el pintor. Aquestes obres pertanyen al que s'inseriria en una segona etapa del procés de regionalització, en el qual els assumptes de costums rurals són comuns a totes les regions europees i es mostren dins d'una representació atemporal harmònica, com un escenari de representació resilient enfront dels processos de modernització industrial. En aquest període, encara que Agrasot es va especialitzar, com veurem a continuació, en el costumisme valencià, no va deixar d'interessar-se per la captació dels costums d'altres regions espanyoles, entre les quals, particularment, les lleoneses i aragoneses. Entre les primeres, amb freqüència representa les dones filant, vestides amb la indumentària típica de la regió, amb una riquesa matèrica en l'observació dels detalls. Com en el cas valencià, sovint centra l'observació en la representació de la dona lleonesa, quasi amb una mirada etnogràfica, mentre que altres vegades, com en *Filadores de la província de Lleó* (ca. 1890, col·l. Martínez Pedrera), es preocupa per la representació de l'escena i les arquitectures. En aquestes imatges l'artista poa clarament del costumisme de Valeriano Bécquer, especialment de la seua *Filadora en la rodalia de Burgo de Osma* (1866, Museu del Prado). A vegades se centra en activitats religioses, com en *l'Eixida de la processó de la catedral de Lleó* (col·l. Benlloch-Baviera), o, en el cas valencià, *Passos de processó* (MNAC), un dibuix en què representa la capçalera renaixentista de la catedral de València i la porta gòtica dels Apòstols, enfront de la qual es troben les carrosses que desfilen en la festa del Corpus Christi, i al fons s'entreveuen els perfils dels tradicionals nanos i gegants de la festa valenciana. En altres ocasions les seues obres tenen una dimensió moralitzadora, en la qual aguaita una història que intuïm a través dels gestos representats en els personatges, com en *Predicar en el desert*, coneguda a través de la

José María Sanz Fargas (1894, Museo de Bellas Artes de Murcia), o, incluso, de escultores como muestra el bronze Camino del redil de Mariano Benlliure (1933, Museo de Bellas Artes de Murcia).

Tras su regreso definitivo a España, en 1875, el costumbrismo de Agrasot se nacionaliza con la representación de ferias y tipos granadinos, primero, las ferias de su natal Orihuela, después, y más tarde con las representaciones de ferias y otros asuntos valencianos que forman parte de la construcción de un regionalismo popular en el que el mundo rural es escenificado a través de escenas teatralizadas, congeladas en un instante preciso, o bien a través de sus tipos de valencianas en las que la precisión en la captación de la indumentaria o las cestas florales cobran un protagonismo inusitado que desarrollará una vertiente bodegonista hasta entonces desconocida en el pintor. Estas obras pertenecen a lo que se insertaría en una segunda etapa del proceso de regionalización, en el que los asuntos de costumbres rurales son comunes a todas las regiones europeas y se muestran dentro de una representación atemporal armónica, como un escenario de representación resiliente frente a los procesos de modernización industrial. En este periodo, aunque Agrasot se especializó, como veremos a continuación, en el costumbrismo valenciano, no dejó de interesarse por la captación de las costumbres de otras regiones españolas, entre ellas, particularmente, leonesas y aragonesas. Entre las primeras, con frecuencia representa a las mujeres hilando, vestidas con la indumentaria típica de la región, con una riqueza matérica en la observación de los detalles. Como en el caso valenciano, a menudo centra la observación en la representación de la mujer leonesa, casi con una mirada etnográfica, mientras que, en otras, como en *Hilanderas de la provincia de León* (ca. 1890, col. Martínez Pedrera), se preocupa por la representación de la escena y las arquitecturas. En estas imágenes el artista bebe claramente del costumbrismo de Valeriano Bécquer, especialmente de su *Hilander en las cercanías de Burgo de Osma* (1866, Museo del Prado). En ocasiones se centra en actividades religiosas como en la *Salida de la procesión de la Catedral de León* (col. Benlloch-Baviera), o en el caso valenciano, *Passos de procesión* (MNAC), un dibujo en el que representa la cabecera renacentista de la catedral de Valencia y la Puerta gótica de los Apóstoles frente a la que se hallan las carrozas que procesionan en la fiesta del Corpus Christi y al fondo se vislumbran los perfiles de los tradicionales gigantes y cabezudos de la fiesta valenciana. En otras ocasiones sus obras cobran una dimensión moralizante, en la que intermedia una historia que intuimos a través de los gestos representados en los personajes como en *Predicar en el*

làmina publicada en *La Ilustración Artística* en 1896 i que va figurar aquell any en l'Exposició de Belles arts i Indústries Artístiques de Barcelona. Aquestes escenes rurals, en les quals aguaiten converses o el curs quotidià, són les que apareixen també en les escenes aragoneses, com ara *Una partida obstinada*, *L'entrada del poble* (1902), o *Un racó del meu poble* (1899), que van figurar a la Sala Parés de Barcelona, i *Una trilla a Aragó* i *Carrer d'un llogaret d'Aragó* (1902), que van figurar en l'Exposició de Pintura Espanyola Contemporània de Buenos Aires (Argentina)⁴¹, i en les quals Agravot s'acosta a les formes luministes imperants en l'època.

La tercera fase en la qual es manifesta la conservació de l'esplendor primigenia és la que s'observa en les seues últimes obres, en què la teatralització va deixant pas a una assegada observació del natural. En les seues *Dones recollint flors* (1895, Museu de Belles arts de Bilbao), el naturalisme ha deixat pas al preciosisme que mostra Benlliure en la seua obra dedicada a una parada de flors a la ciutat de València. En aquesta horta valenciana, situada extramurs de la ciutat, les llauradores tallen les roses que omplien les cistelles per a ser venudes. El temps pausat i la llum nacrada característica d'Agravot accentuen els gestos de descans de les dones. És l'inici d'un interès pels paisatges en què les figures humanes es dilueixen, passen llegint una carta, o el protagonisme és absorbit per la nota natural d'una alzina o pel vibrant luminisme dels jardins. En *La carta* (ca. 1910, col·l. particular) mostra interès per la reverberació de la llum tamisada entre el fullatge dels arbres, i l'albereda contrasta amb el verd de l'horta en l'horitzó. En una de les seues últimes obres, *Un jardí valencià* (1918, Museu de Belles arts de València), un inquiet Agravot absorbeix les novetats pictòriques i poa de la tendència imposada per Rusiñol en els seus poètics jardins abandonats, que tanta transcendència van

desierto, conocida a través de la lámina publicada en *La Ilustración Artística* en 1896 y que figuró ese año en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona. Estas escenas rurales, en las que median conversaciones o el discurrir cotidianos, son las que aparecen también en las escenas aragonesas como *Una partida empeñada*, *La entrada del pueblo* (1902), o *Un Rincón de mi pueblo* (1899), que figuraron en la Sala Parés de Barcelona, y *Una trilla en Aragón* y *Calle de una aldea de Aragón* (1902), que figuraron en la Exposición de pintura española contemporánea de Buenos Aires (Argentina)⁴¹ y en las que Agravot se acerca a las formas luministas imperantes en la época.

La tercera fase en la que se manifiesta la conservación del esplendor primigenio es la que se observa en sus últimas obras, en las que la teatralización va dejando paso a una sosegada observación del natural. En sus *Mujeres recogiendo flores* (1895, Museo de Bellas Artes de Bilbao), el naturalismo ha dejado paso al preciosismo que muestra Benlliure en su obra dedicada a un puesto de flores en la ciudad de Valencia. En esta huerta valenciana, situada extramuros de la ciudad, las huertanas cortan las rosas que llenan las cestas para su venta. El tiempo pausado y la luz nacrada característica de Agravot acentúan los gestos de descanso de las mujeres. Es el inicio de un interés por los paisajes en los que las figuras humanas se diluyen, pasean leyendo una carta, o el protagonismo es absorbido por la nota natural de una encina o por el vibrante luminismo de los jardines. *La Carta* (ca. 1910, col. Particular) muestra el interés por la reverberación de la luz tamizada entre el follaje de los árboles y la alameda contrasta con el verde la huerta en el horizonte. En una de sus últimas obras, *Un jardín valenciano* (1918, Museo de Bellas Artes de Valencia), un inquieto Agravot absorbe las novedades pictóricas y bebe de la tendencia impuesta por Rusiñol en sus poéticos jardines abandonados, que tanta trascendencia tuvieron en la

41 Aquesta exposició va ser organitzada per l'artista José Pinelo al Saló Castillo de Buenos Aires en 1902. L'artista gadità va fer de marxant d'obres d'art, adquirint en els seus viatges a Madrid obres d'artistes espanyols que després exhibia a la capital argentina. En aquella exposició van dominar els pintors andalusos, 32 dels 46 exposats, amb 122 obres; els seguien els valencians (cinc amb deu obres), els castellans (quatre amb quinze quadres), dos catalans amb vint pintures, un aragonès amb dues obres, un extremeño amb sis i un murcià amb una. En el cas d'Agravot, les seues obres van destacar: Un dels primers quadres que en entrar criden l'atenció és d'Agravot: *La trilla d'Aragó*, amb molta llum i preciosos detalls de dibuix i colorit. Del mateix autor són tres teles més que acrediten el ben expert pinzell que les ha traçades: unes floristes valencianes l'un; i els altres, assumptes aragonesos. *La Ilustración Artística*, 27 d'octubre de 1902.

41 Esta exposición fue organizada por el artista José Pinelo en el Salón "Castillo" de Buenos Aires en 1902. El artista gaditano hizo las veces de marchante de obras de arte, adquiriendo en sus viajes a Madrid obras de artistas españoles que después exhibía en la capital argentina. En esa exposición dominaron los pintores andaluces, 32 de los 46 expuestos, con 122 obras; le seguían los valencianos (5 con 10 obras); castellanos (cuatro con 15 cuadros); 2 catalanes con 20 pinturas; un aragonés con 2 obras; un extremeño con 6 y un murciano con uno. En el caso de Agravot destacaron sus obras: Uno de los primeros cuadros que al entrar llaman la atención es de Agravot: *La trilla de Aragón*, con mucha luz y preciosos detalles de dibujo y colorido. Del propio autor son otros tres lienzos que acreditan el bien experto pincel que los ha trazado: unas floristas valencianas uno; y los otros, asuntos aragonesos. *La Ilustración Artística*, 27 de octubre de 1902.

tindre en l'obra de Palau, Guiteras, Sorolla o Benlliure. Una assossegada contemplació dels espais rurals en què s'entrevé l'equilibri que comporta l'observació de l'escenari natural primigeni, del territori i del paisatge com a catalitzador essencial⁴².

El costumisme d'Agrasot supera la hipèrbole gestual i dramàtica de Ferrándiz, les seues escenes són més quotidianes, naturals, pròximes a l'espectador a través de diàlegs entre els personatges que interactuen de manera pròxima i amable. El desenvolupament d'aquesta tendència es consolidarà a través dels seus quadres de costums valencians, en què centrem l'atenció. Obres que no sols van tindre èxit en els cercles locals, sinó que van transcendir les nostres fronteres, com mostren algunes de les imatges realitzades pel fotògraf Jean Laurent Minier⁴³ de diverses obres d'Agrasot, entre les quals destaquen *Les tondeurs de mulets* (Museu del Vestit. Centre d'Investigació del Patrimoni Etnològic) o el seu *Romiatge o una fira de bestiar* (Museu Sorolla), en què s'observa la desdramatització característica en l'obra costumista d'Agrasot.

obra de Palau, Guiteras, Sorolla o Benlliure. Una sosegada contemplación de los espacios rurales en el que se entrevé el equilibrio que conlleva la observación del escenario natural primigenio, del territorio y del paisaje como catalizador esencial⁴².

El costumbrismo de Agrasot supera la hipérbole gestual y dramática de Ferrándiz, sus escenas son más cotidianas, naturales, próximas al espectador a través de diálogos entre los personajes que interactúan de manera cercana y amable. El desarrollo de esta tendencia se consolidará a través de sus cuadros de costumbres valencianas, en las que centramos la atención. Obras que no solo cosecharon éxito en los círculos locales, sino que trascendieron nuestras fronteras, como muestran algunas de las imágenes realizadas por el fotógrafo Jean Laurent y Minier⁴³ de varias obras de Agrasot, entre las que destacan *Les tondeurs de mulets* (Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico) o su *Romería o una feria de ganado* (Museo Sorolla), en las que se aprecia la desdramatización característica en la obra costumbrista de Agrasot.

42 Precisament la seua última obra que va quedar inacabada per la seua mort en 1919 representava un caseriu rural.

43 Fotografia en blanc i negre de format horitzontal, amb marc blanc i inscripció en la vora inferior. Correspon al número A-1255 del catàleg comercial de la Casa Laurent. Jean Laurent va començar a fotografiar pintures del Museu del Prado a partir de l'any 1863. Així va iniciar una labor que el portà a recollir amb la seua càmera obres d'art conservades en institucions i col·leccions privades, a fi de donar a conèixer aquests tresors. Al mateix temps, va reproduir les obres de pintors contemporanis, especialment els que van resultar premiats en les successives exposicions nacionals de belles arts (Museu del Vestit. Centre d'Investigació del Patrimoni Etnològic, Inventari FD030339).

42 Precisamente su última obra que quedó inacabada por su muerte en 1919, representaba un Caserío rural.

43 Fotografía en B/N de formato horizontal, con marco blanco e inscripción en el borde inferior. Corresponde al número A-1255 del catálogo comercial de la Casa Laurent. Jean Laurent comenzó a fotografiar pinturas del Museo del Prado a partir del año 1863. Así inició una labor que le llevo a recoger en su cámara obras de arte conservadas en instituciones y colecciones privada, con objeto de dar a conocer estos tesoros. Al mismo tiempo, reprodujo las obras de pintores contemporáneos, en especial los que resultaron premiados en las sucesivas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Inventario FD030339).

Absorció i desdramatització: superació d'estratègies teatrals i articulacions de la representació en el costumisme valencià d'Agrasot

Dins de les categories disposades per a definir el rang de temporalitats virtualment implicades en la pintura francesa del segle XVIII, Michael Fried va definir els dos conceptes oposats d'absorció i teatralitat. El primer d'aquests termes feia referència a les sensacions generades per les obres en què els personatges manifestaven una intensa i abstracta concentració en les accions de llarga extensió temporal que realitzaven, i que semblaven aïllar-los dels espectadors. El segon designava les actituds que mostraven de manera evident i enfàtica l'acció momentània, abocada sobtadament als espectadors com en una escena teatral⁴⁴. A fi de reconstruir les innovacions que van comportar en el seu temps les estratègies creatives més comunes entre les obres costumistes d'Agrasot, podria ser d'utilitat posar en funcionament aquestes nocions, que connectarien les instàncies de la individualitat artística d'Agrasot i la de la conformació d'una escola a través del gènere costumista.

Mitjançant l'execució de múltiples variacions d'un mateix tema, o de temes molt similars agrupats dins del mateix gènere, i fins i tot mitjançant la seua manera d'apel·lar a la intertextualitat entre diverses obres que semblen configurar una seqüència coherent entre totes, Agrasot va apuntar a una virtual iterabilitat de l'escena vista i representada. D'aquesta manera, Agrasot va dotar la seua producció costumista d'una complexíssima i molt extensa temporalitat implícita basada en la duració i en la repetició. En principi perquè les seues figures provenien d'un passat (el de

Absorción y desdramatización: superación de estrategias teatrales y articulaciones de la representación en el costumbrismo valenciano de Agrasot

Dentro de las categorías dispuestas para definir el rango de temporalidades virtualmente implicadas en la pintura francesa del siglo XVIII, Michael Fried definió los dos conceptos opuestos de absorción y teatralidad. El primero de estos términos hacía referencia a las sensaciones generadas por las obras en que los personajes manifestaban una intensa y ensimismada concentración en las acciones de larga extensión temporal que estaban realizando, y que parecían aislarlos de los espectadores. El segundo, designaba las actitudes que mostraban de manera evidente y enfática la acción momentánea, volcada súbitamente hacia los espectadores como en una escena teatral⁴⁴. A fin de reconstruir las innovaciones que comportaron en su tiempo las estrategias creativas más comunes entre las obras costumbristas de Agrasot, podría ser de utilidad poner en funcionamiento estas nociones, que conectarían las instancias de la individualidad artística de Agrasot y la de la conformación de una escuela a través del género costumbrista.

Mediante la ejecución de múltiples variaciones de un mismo tema, o temas muy similares agrupados dentro del mismo género, e incluso mediante su forma de apelar a la intertextualidad entre diversas obras que parecen configurar una secuencia coherente entre todas ellas, Agrasot apuntó a una virtual iterabilidad de la escena vista y representada. De este modo, Agrasot dotó a su producción costumbrista de una complejísima y muy extensa temporalidad implícita basada en la duración y en la repetición. En principio porque sus figuras provenían de un pasado (el de las

44 Es tracta del seu estudi *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, publicat per primera vegada en 1980 i traduït a l'espanyol com *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* en l'edició de vint anys després.

44 Se trata de su estudio *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, publicado por primera vez en 1980 y traducido al español como *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* en la edición de veinte años después.

les dècades finals del segle XVIII i les primeres del XIX) que es conservava fortament vigent en els tipus humans que servien de models per a les obres en el temps present de la seua producció. Però també perquè aquestes formes de vida, que el pintor verificava reiteradament, podien projectar-se fàcilment cap a un futur imaginable. Tot això, a més, no ens ha de fer perdre de vista el fet que la minuciosa descriptivitat de les figures, dels paisatges, dels objectes i animals usuals en els entorns rurals, i fins i tot dels estats de l'atmosfera que eviten quasi sempre efectes de sublimació romàntica, exercien com a poderosos factors de objectivització.

En diverses de les seues obres, Agrasot va disposar un personatge predominant en la composició. Aparentment, l'artista va optar per les estratègies de teatralització, però l'actitud de les figures que ocupaven la part frontal de l'escena estava sempre molt lluny de manifestar-nos de manera conspícua una acció o un sentiment individual significativament remarcats en el moment. Si s'ha de jutjar per les seues expressions, aquests personatges destacats semblen estar conscientment implicats en una acció estesa i compartida amb una altra gent, en un episodi⁴⁵. Les figures suggerien, amb la seua actitud de posar fugament, que havien sigut interrompudes durant la participació en una acció col·lectiva que es desenvolupava al fons de la composició. Aquesta sensació de breu hiat remetia a l'acció de fons en la qual la resta dels personatges, encara que llunyans i diminuts, semblaven estar absorts ignorant a l'espectador. El procés de llarga duració transcorria com un batec vital constant i les figures temporalment disposades en un lloc de privilegi davant de l'ull de l'espectador mantenien forts vincles amb ell, es nodrien d'aquest procés que els atorgava el seu sentit ple en la representació. Aquesta aparença de posat com el tall instantani d'una acció de desenvolupament més llarg, que sobrepassa i abasta l'escena i l'instant encuadrats, que continua activa i que podem reconstruir virtualment posant en relació la figura i el seu entorn, inverteix la tradicional subordinació del fons respecte al primer terme i esdevé, essencialment, un recurs que apuntala el caràcter documental de les seues obres costumistes.

Agrasot va projectar el gènere pel camí de la mirada fotogràfica documentalista combinant la veritat moral

décadas finales del siglo XVIII y las primeras del XIX) que se conservaba fuertemente vigente en los tipos humanos que servían de modelos para las obras en el tiempo presente de su producción. Pero también porque esas formas de vida, que el pintor verificaba reiteradamente, podían proyectarse fácilmente hacia un futuro imaginable. Todo ello, además, no debe hacernos perder de vista el hecho de que la minuciosa descriptividad de las figuras, los paisajes, los objetos y animales usuales en los entornos rurales, e incluso los estados de la atmósfera que evitan casi siempre efectos de sublimación romántica, ejercían como poderosos factores de objetivización.

En varias de sus obras, Agrasot dispuso un personaje predominante en la composición. Aparentemente, el artista optó por las estrategias de teatralización, pero la actitud de las figuras que ocupaban el frente de la escena estaba siempre muy lejos de manifestarnos de forma conspícua una acción o un sentimiento individual significativamente resaltado en el momento. A juzgar por sus expresiones, estos personajes destacados parecen estar conscientemente implicados en una acción extendida y compartida con otra gente, en un episodio⁴⁵. Las figuras sugerían, con su actitud de posar fugazmente, que habían sido interrumpidas durante su participación en una acción colectiva que se estaba desarrollando en el fondo de la composición. Esta sensación de breve hiato remitía a la acción de fondo en la que el resto de los personajes, aunque lejanos y diminutos, parecían estar absorts ignorando al espectador. El proceso de larga duración transcurría como un latido vital constante y las figuras temporalmente dispuestas en un lugar de privilegio ante el ojo del espectador mantenían fuertes vínculos con él, se nutrían de este proceso que les otorgaba su sentido pleno en la representación. Esta apariencia de posado como corte instantáneo de una acción de desarrollo más largo, que sobrepassa y abarca la escena y el instante encuadrados, que continúa activa y que podemos reconstruir virtualmente poniendo en relación a la figura y su entorno, invierte la tradicional subordinación del fondo respecto al primer término y deviene, esencialmente, un recurso que apuntala el carácter documental de sus obras costumbristas.

Agrasot proyectó al género por el camino de la mirada fotogràfica documentalista combinando la verdad mo-

45 "L'efecte de les escenes absortives és de duració, perquè només s'hi representa un instant d'una acció que, tanmateix, no té cap moment en el seu desplegament que resulte particularment destacable, de manera que l'instant representat remet a tots els altres i sembla estendre's a tots aquells." DÍAZ SOTO, 2011, pàg. 37.

45 "El efecto de las escenas absortivas es de duración, pues en ellas sólo se representa un instante de una acción que, sin embargo, no tiene ningún momento de su despliegue que resulte particularmente destacable, de modo que el instante representado remite a todos los demás y parece extenderse a todos ellos." DÍAZ SOTO, 2011, p. 37.

permanent amb els trets exteriors observats i els fets que s'esdevenen, descrits el més objectivament possible⁴⁶. Lluny de recórrer a una sentimentalitat induïda a través de les estratègies d'assignació i interpretació de rols i estats emocionals intensos posats en joc en el nus d'una acció dramàtica, Agrasot va buscar satisfer el sentit documental de la seua producció costumista mitjançant la inducció de vies de comunicació afectiva cap als seus personatges més fonamentades en els corrents positivistes⁴⁷. La contenció emotiva amb què caracteritzava els seus protagonistes generava un corrent d'empatia cap a les figures representades com a tipus estables, i no cap als estats sentimentals que els hagueren pogut afectar transitòriament. D'aquesta manera, Agrasot va produir autèntics documents d'unes formes de vida, fortament diferenciades de les de la seua clientela, en què la presentació objectiva i analítica dels caràcters i fets descrits reforçava la lectura dels personatges dels seus quadres com a models d'una moral anyenca però perdurable, i no com

ral permanente con los rasgos exteriores observados y los hechos que acaecen, descritos lo más objetivamente posible⁴⁶. Lejos de recurrir a esa sentimentalidad inducida mediante las estrategias de asignación e interpretación de roles y estados emocionales intensos puestos en juego en el nudo de una acción dramática, Agrasot buscó colmar el sentido documental de su producción costumbrista mediante la inducción de vías de comunicación afectiva hacia sus personajes más fundamentadas en las corrientes positivistas⁴⁷. La contención emotiva con que caracterizaba sus protagonistas generaba una corriente de empatía hacia las figuras representadas como tipos estables, y no hacia los estados sentimentales que les hubieran podido afectar transitoriamente. De este modo, Agrasot produjo auténticos documentos de unas formas de vida, fuertemente diferenciadas de las de su clientela, en los que la presentación objetiva y analítica de los caracteres y hechos descritos reforzaba la lectura de los personajes de sus cuadros como modelos de una

46 La relació entre Agrasot i la fotografia queda clarament establida en la crítica del quadre mostrat en l'Exposició Bosch *Després del berenar*, i publicada en *La Ilustración Española y Americana* el 30 d'abril de 1883: "Els tipus són característicament locals, enriquits amb l'exuberància de detalls que brollen del pinzell d'Agrasot, quan aquest artista fotografia, diguem-ho així, els costums pintorescos de la seua pàtria; el fons i els accessoris no deixen res a desitjar al crític més exigent..." La crítica de l'època distingia molt eficaçment aquest matís documentalista d'Agrasot enfront del caràcter més poetitzador de les obres de Baldomer Galofre, un artista coetani que va produir obres aparentment molt semblants a les d'Agrasot: "Si ens fixàrem únicament en les seues poderoses condicions d'assimilació per a reproduir, el consideràrem com un distingit campió de l'escola realista; però, com que aquesta qualitat resulta una de les circumstàncies que concorren en ell, ja que no es limita a copiar la naturalesa freda i muda, sinó embellida amb els seus gèrmens de vida, amb totes les seues energies o amb la seua severa grandesa, no titubegem a qualificar-lo d'artista-poeta." La cita prové de "Nuestros grabados. D. Baldomero Galofre", en *La Ilustración*, 7 d'abril de 1889, i apareix recollida en LITVAK, 1991, pàg. 55.

47 Això senyalaria Agrasot com un dels artistes més avançats en la seua manera d'assimilar i donar compte de les influències del pensament positivista, que es va anar imposant especialment en l'escola de pintura valenciana des de la dècada de 1890. Vegeu PÉREZ ROJAS, 1998, pàgs. 109-110.

46 La relación entre Agrasot y la fotografía queda claramente establecida en la crítica del cuadro mostrado en la Exposición Bosch *Después de la merienda*, y publicada en *La Ilustración Española y Americana* el 30 de abril de 1883: "Los tipos son característicamente locales, enriquecidos con la exuberancia de detalles que brotan del pincel de Agrasot, cuando este artista fotografía, digámoslo así, las costumbres pintorescas de su patria; el fondo y los accesorios no dejan nada que desear al crítico más exigente..." La crítica de la época distinguía muy eficazmente este matiz documentalista de Agrasot frente al carácter más poetizador de las obras de Baldomero Galofre, un artista coetáneo que produjo obras aparentemente muy similares a las de Agrasot: "Si nos fijáramos únicamente en sus poderosas condiciones de asimilación para reproducir, le consideráramos como un distinguido campeón de la escuela realista; mas como esta cualidad resulta una de las circunstancias que en él concurren, ya que no se limita a copiar la naturaleza fría y muda, sino embellecida con sus gérmenes de vida, con todas sus energías ó con su severa grandesa, no titubeamos en calificarle de artista-poeta." La cita proviene de "Nuestros grabados. D. Baldomero Galofre", en *La Ilustración*, 7 de abril de 1889 y aparece recogida en LITVAK, 1991, p. 55.

47 Ello apuntaría a Agrasot como uno de los artistas más avanzados en su forma de asimilar y dar cuenta de las influencias del pensamiento positivista, que se fue imponiendo especialmente en la escuela de pintura valenciana desde la década de 1890. Véase PÉREZ ROJAS, 1998, pp. 109-110.



Fig. 19 Joaquín Agrasot. *La entrada del pueblo.* «La Ilustración Artística», 1902.



Fig. 20 Joaquín Agrasot. *Calle de una aldea de Aragón.* «La Ilustración Artística», 1902.



Fig. 21 Joaquín Agrasot. *A la salud de la novia.* «La Ilustración Artística», 1893.



Fig. 22 Joaquín Agrasot. *Un rincón de mi pueblo.* «La Ilustración Artística», 1899.



Fig. 23 Joaquín Agrasot. *Una partida empuñada.* «La Ilustración Artística», 1902.



Fig. 24 Joaquín Agrasot. *Hilanderas leonesas.* «La Ilustración española y americana», 1908.

a espills en els quals els seus espectadors pogueren reconèixer-se⁴⁸.

La descripció exacta dels elements visibles incloïa el paisatge on situaven les seues escenes, perquè l'entorn va adquirir en la poètica d'Agrasot un rol importantíssim per a reflectir el sentit global de l'escena. No sols donava versemblança les seues representacions, sinó que anul·lava la seua aparent teatralitat i atorgava a les seues figures, en última instància, un poder de permanència fictici, però molt versemblant: les dotava d'una estabilitat psicològica en el sentit que entenia Gustave Le Bon en 1915, quan constataba els efectes desestabilitzadors del jo produïts per les profundes transformacions, pròpies del món modern, del medi en què vivien les persones:

"L'antiga psicologia considerava l'ànima humana com un element homogeni distingible, separable del cos al qual se superposava. La personalitat constituïa una cosa molt definida, poc susceptible de grans variacions.

"No sembla que hui dia es pugui defensar aquesta concepció. L'home dels llibres, dotat artificialment d'una personalitat fixa, apareix ara com una ficció.

"L'home real és molt diferent. Siguen els homes amb els quals ens topem en la vida diària o els herois històrics, cadascun d'ells representa un conglomerat d'elements diversos que, associant-se, formen els equilibris on es constitueix el que anomenem el jo.

"Els equilibris constituïts d'aquesta manera persisteixen mentre el medi no varïe.

"L'estabilitat de la personalitat depèn així, únicament, de la constància del medi. Tan prompte com en aquest medi s'esdevé un canvi, els equilibris dels elements de la vida mental es dissocien."⁴⁹

La minuciositat de la representació, tan carregada de detalls descriptius però tan despullada de teatralització de l'expressió de sentiments i emocions, reforça la càrrega ontològica permanent i estable de

moral añeja pero perdurable, y no como espejos en los que sus espectadores pudieran reconocerse⁴⁸.

La descripció exacta de los elementos visibles incluía el paisaje donde ubicaban sus escenas, pues el entorno adquirió en la poética de Agrasot un rol importantísimo para captar el sentido global de la escena. No solo verosimilizaba sus representaciones, sino que anulaba su aparente teatralidad y otorgaba a sus figuras, en última instancia, un poder de permanencia ficticio, pero muy verosímil: las dotaba de una estabilidad psicológica en el sentido que entendía Gustave Le Bon en 1915, cuando constataba los efectos desestabilizadores del yo producidos por las profundas transformaciones, propias del mundo moderno, del medio en que vivían las personas:

"La antigua psicología consideraba al alma humana como un elemento homogéneo distinguible, separable del cuerpo al que se superponía. La personalidad constituía algo muy definido, poco susceptible de grandes variaciones.

"No parece que hoy en día se pueda defender esta concepción. El hombre de los libros, dotado artificialmente de una personalidad fija, aparece ahora como una ficción.

"El hombre real es muy diferente. Ya se trate de los hombres con quienes nos topamos en la vida diaria o de los héroes históricos, cada uno de ellos representa un conglomerado de elementos diversos que, asociándose, forman los equilibrios donde se constituye lo que llamamos el yo.

"Los equilibrios constituidos de este modo persisten en tanto que el medio no varíe.

"La estabilidad de la personalidad depende pues, únicamente, de la constancia del medio. Tan pronto como ese medio sufre un cambio, los equilibrios de los elementos de la vida mental se disocian."⁴⁹

La minuciosidad de la representación, tan cargada de detalles descriptivos, pero tan vaciada de teatralització de la expresió de sentimientos y emociones, refuerza la carga ontológica permanente y estable de

48 "La idea del 'factual' en les pràctiques documentals planteja diverses qüestions. D'una banda, trobem els arguments a favor de la 'veritat moral', una resposta emocional i subjectiva per a documentar el món.[...] D'altra banda, hi ha una tendència cap a l'objectivitat científica tant en la pintura realista com en la fotografia antiga. Com pot haver-hi dos tipus de 'fets', un de fredament objectiu i un altre de tibant, divers i emotiu? La resposta és clara: pot haver-n'hi perquè n'hi ha." FRANKLIN, 2016, pàg. 29.

49 En LE BON, Gustave. *Enseignements Psychologiques de la Guerre Européenne*. Paris: Flammarion, 1915, pàg. 22.

48 "La idea de lo 'factual' en las prácticas documentales plantea varias cuestiones. Por un lado, encontramos los argumentos a favor de la 'verdad moral', una respuesta emocional y subjetiva para documentar el mundo, ... Por otro lado, existe una tendencia hacia la objetividad científica tanto en la pintura realista, como en la fotografía antigua. ¿Cómo puede haber dos tipos de 'hechos', uno fríamente objetivo y el otro tenso, diverso y emotivo? La respuesta es clara: Puede haberlos porque los hay." FRANKLIN, 2016, p. 29.

49 En LE BON, Gustave. *Enseignements Psychologiques de la Guerre Européenne*. Paris: Flammarion, 1915, p. 22.

les figures camperoles, en la mesura que són tipus que superen i abasten individualitats concretes, i els assigna una dimensió psicològica permanent. Es pot afirmar que els seus habitants de l'horta i el camp són presentats (en el sentit de ser mostrats, però també en el de ser conduïts cap a un present) com són, abans de com estan o com se senten. La ineludible sensació de ser que emana de les figures de la gent de camp d'Agrasot deriva en bona part de la seua manera de prioritzar els recursos descriptius que reforcen la transmissió de les essències en lloc dels que s'esplaien en el desplegament dels components accidentals.

I en aquest sentit la desdramatització té un paper clau. La posada en escena d'un drama comporta l'assignació a cada figura d'un paper per a l'expressió global del *pathos*. El mateix pot dir-se de la sàtira o de la comèdia, perquè, quan el riure està pel mig, sempre hi ha algú que riu i algú que és objecte de mofa. També l'art costumista de la primera modernitat es recreava, en no poques ocasions, en els aspectes més lírics i bucòlics, i, en tots els casos, es recorria a la tradició fisonòmica per a la representació de les emocions. Aquesta era la lògica de Bernat Ferrándiz en la posada en escena de les seues més celebrades obres. El gènere estava dominat sovint per les estratègies i els estilemes que buscaven crear efectes d'afectivitat en els espectadors (de simpatia, de compassió o de repulsió) per a abocar sobre les escenes judicis morals. En el cas de Bernat Ferrándiz, els judicis morals no sols catalitzaven la lectura dels espectadors *a posteriori*, sinó que, a vegades, formaven part explícita de l'assumpte representat. En *El Tribunal de les Aigües* o *El xarrador polític*, aquest pintor va representar els llauradors jutjant-ne uns altres, seguint la tradició de Bernat i Baldoví en *Expediente poético prosaico* i *El virgo de Visanteta*.

Agrasot deixa anar en les seues escenes costumistes valencianes el lastre romàntic de l'èmfasi en la gestualitat emocional i de les accions exaltades que persistien en Baldomer Galofre i Bernat Ferrándiz. Les estratègies d'Agrasot tendeixen al prosaïc i quotidià, incompatibles tant amb els ideals de commoció i de grandesa com amb la sàtira mordaç teatralitzada. Renunciant als dos extrems del sublim i del grotesc, va desenvolupar mitjançant les seues escenes rurals valencianes un ampli registre de personatges i accions que promouien, en qui els observava, la sensació que els seus quadres eren el resultat d'una mirada objectiva, que dotava de versemblança els seus personatges, totalment integrats en les situacions més estandarditzades i reconeixibles.

Generalment, Agrasot va disposar la llum ambiental de les seues escenes per a eludir les connotacions

les figures campesinas, en cuanto que son tipos que superan y abarcan individualidades concretas, y les asigna una dimensión psicológica permanente. Se puede afirmar que sus habitantes de las huertas y los campos son presentados (en el sentido de ser mostrados, pero también en el de ser conducidos hacia el presente) como son, antes de cómo están o cómo se sienten. La ineludible sensación de ser que emana de las figuras campesinas de Agrasot deriva en buena parte de su forma de priorizar los recursos descriptivos que refuerzan la transmisión de las esencias antes que los que se explayan en el despliegue de los componentes accidentales.

Y en este sentido la desdramatización juega un papel clave. La puesta en escena de un drama conlleva la asignación a cada figura de un papel para la expresión global del *pathos*. Lo mismo puede decirse de la sátira o de la comedia, porque, cuando la risa está de por medio, siempre hay alguien que ríe y alguien que es objeto de mofa. También el arte costumbrista de la primera modernidad se recreaba, en no pocas ocasiones, en los aspectos más líricos y bucólicos, y, en todos los casos, se recurría a la tradición fisonómica para la representación de las emociones. Tal era la lógica de Bernardo Ferrándiz en la puesta en escena de sus más celebradas obras. El género estaba dominado frecuentemente por las estrategias y estilemas que buscaban crear efectos de afectividad en los espectadores (de simpatía, de compasión o de repulsión) para volcar sobre las escenas juicios morales. En el caso de Bernardo Ferrándiz, los juicios morales no solo catalizaban la lectura de los espectadores *a posteriori*, sino que, en ocasiones, formaban parte explícita del asunto representado. En *El Tribunal de las Aguas* o *El charlatán político*, este pintor representó a los campesinos enjuiciando a otros, siguiendo la tradición de Bernat i Baldoví en *Expediente poético prosaico* y *El virgo de Visanteta*.

Agrasot suelta en sus escenas costumbristas valencianas el lastre romántico del énfasis en la gestualidad emocional y de las acciones exaltadas que persistían en Baldomero Galofre y Bernardo Ferrándiz. Las estrategias de Agrasot tienden hacia lo prosaico y lo cotidiano, incompatibles tanto con los ideales de conmoción y de grandeza como con la sátira mordaz teatralizada. Renunciando a los dos extremos de lo sublime y lo grotesco, desarrolló mediante sus escenas rurales valencianas un amplio registro de personajes y acciones que promovían, en quienes los observaban, la sensación de que sus cuadros eran el resultado de una mirada objetiva, que verosimilizaba sus personajes, totalmente integrados en las situaciones más estandarizadas y reconocibles.

Generalmente, Agrasot dispuso la luz ambiental de sus escenas para eludir las connotaciones románticas o

romàntiques o les lectures afectives sensibleres i per a potenciar les estratègies descriptives. No obstant això, en diversos quadres de temes rurals valencians, els personatges no projecten ombres definides sobre el terra. A vegades, les figures estan situades a l'ombra d'edificis o arbres, però en altres ocasions no es dedueix cap causa natural per a l'absència d'ombres exteriors als cossos. També cal notar, i això és més desconcertant, que els cossos i els drapejats, individualment, estan perfectament modelats mitjançant la tècnica del clarobscur, així com estan descrits els detalls dels diminuts elements que componen els sòls. Els cels no els representa coberts, excepte algun lleugeríssim núvol, però tampoc el pintor registra directament el sol. Diverses d'aquestes escenes generen la impressió d'una atmosfera lluminosa situada entre la intensitat suficient per a permetre la percepció minuciosa dels detalls i la llum violenta que podria generar els centellejos, les reverberacions i els forts contrastos que el pintor pretenia evitar. El règim visual d'Agrasot, que és predominantment objectivista, s'obri en aquests aspectes a certes irregularitats en nom d'una descriptivitat eficient, a costa de sacrificar les equivalències exactes respecte a la visió natural llimant-ne els aspectes més problemàtics. En una crònica de l'Exposició Regional de Belles Arts de València en 1883, es recorria en dues ocasions a l'expressió "simpàtic" per a referir-se a la tonalitat general d'un quadre seu que representava un gitano en una fira, i a la factura d'un altre que mostrava un cap de dona⁵⁰.

Aquests corrents de simpatia que generava en les seues obres costumistes van permetre la seua connexió amb els moderns mitjans tècnics de registre de la vida quotidiana, allunyada dels arravataments i les exaltacions. Potser per això, Agrasot no sols va ser relacionat amb la fotografia, sinó amb el llavors moderníssim mitjà cinematogràfic. Segons informava *El Mercantil Valenciano* de 2 de maig de 1899, va ser un dels artistes a qui van acudir els pioners del cinema valencià buscant assessorament per a la caracterització dels actors i per a la posada en escena d'*Una fiesta en la huerta valenciana*, pel·lícula en la qual va col·laborar amb la casa Cuesta, que exercia com a productora, i amb Àngel García Cardona, com a operador de càmera i director⁵¹.

las lecturas afectivas sensibleras y para potenciar las estrategias descriptivas. Sin embargo, en varios de los cuadros de temas rurales valencianos, los personajes no proyectan sombras definidas sobre el suelo. A veces, las figuras están ubicadas a la sombra de edificios o árboles, pero en otras ocasiones no se deduce ninguna causa natural para la ausencia de sombras exteriores a los cuerpos. También es de notar, y esto es más desconcertante, cómo los cuerpos y los drapeados, individualmente, están perfectamente modelados mediante la técnica del claroscuro, así como están descritos los detalles de los diminutos elementos que componen los suelos. Los cielos no aparecen cubiertos, salvo algunas ligerísimas nubes, pero tampoco el pintor registra directamente el sol. Varias de estas escenas generan la impresión de una atmósfera luminosa ubicada entre la intensidad suficiente para permitir la percepción minuciosa de los detalles y la luz violenta que pudiera generar los destellos, reverberaciones y fuertes contrastes que el pintor pretendía evitar. El régimen visual de Agrasot, que es predominantemente objetivista, se abre en estos aspectos a ciertas irregularidades en aras de una descriptividad eficiente, a costa de sacrificar las equivalencias exactas respecto a la visión natural limando los aspectos más problemáticos de esta. En una crónica de la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia en 1883, se recurría en dos ocasiones a la expresión "simpático", referido a la tonalidad general de un cuadro suyo representando un gitano en una feria y a la factura de otro que mostraba una cabeza de mujer⁵⁰.

Estas corrientes de simpatía que generaba en sus obras costumbristas permitieron su conexión con los modernos medios técnicos de registro de la vida cotidiana, alejada de los arrebatos y las exaltaciones. Quizá por ello, Agrasot no solo fue relacionado con la fotografía, sino con el por entonces modernísimo medio cinematográfico. Según informaba *El Mercantil Valenciano*, 2 de mayo de 1899, fue uno de los artistas a quienes acudieron los pioneros del cine valenciano en busca de asesoramiento para la caracterización de los actores y para la puesta en escena de *Una fiesta en la huerta valenciana*, película en la cual colaboró con la casa Cuesta, que ejercía como productora, y con Ángel García Cardona, como operador de cámara y director⁵¹.

50 "La pintura en la esposicion regional II", en *Las Provincias*, 3 d'agost de 1883.

51 La notícia apareix recollida en ORTIZ VILLETÀ, PIQUERAS, 2010, pàg. 341.

50 "La pintura en la esposicion regional II" en *Las Provincias*, 3 de agosto de 1883.

51 La noticia aparece recogida en ORTIZ VILLETÀ, PIQUERAS, 2010, p. 341.

Individu i col·lectivitat: derives polítiques de les figures rurals

Quan Agrasot es va aproximar al camp temàtic del costumisme rural valencià es va inserir en una tradició amb diverses dècades d'història que havia sigut iniciada per una generació anterior, durant el començament de la implantació del nou estat liberal de la naixent modernitat. Al fet innegable que ell va recollir una herència artística a la qual va sumar les seues aportacions, cal afegir que aquest llegat no es va transmetre en l'època com un camp limitat a l'expressió artística, ni molt menys a la pintura, ni tan sols va ser percebut com un gènere ja establert amb pautes clares i normes sancionades mitjançant criteris acadèmics. Si mirem les connexions d'aquest gènere amb les ideologies i els contextos socials de la seua època, també trobem desconcertants divergències, en ocasions extremes, quant a les finalitats cap a les quals es dirigia o les interpretacions que se li atribuïen. A més, la intensa problemàtica del costumisme rural valencià es va manifestar a l'inici a través, fonamentalment, d'imatges gravades i textos en el mitjà periodístic⁵².

Les representacions de les figures de gent del camp i els seus entorns havien adquirit una considerable ductilitat per la seua capacitat de ser articulades en discursos amb finalitats molt diverses. La recuperació i l'actualització de les imatges de costums rurals que van dur a terme Josep Maria Bonilla i Josep Bernat i Baldoví en les dècades de 1830 i 1840, ja contenia aquesta marcada versatilitat. En uns casos, les figures s'instauraven com a paradigmes morals positius i absoluts: els íntegres i laboriosos personatges del camp, un dels atributs dels quals era una suposada saviesa natural, van ser dotats d'un poder simbòlic per a criticar legítimament les vel·leïtats i inconsistències dels interessos espuris de la nova societat burgesa.⁵³ En altres casos, especialment els dels textos i il·lustracions d'obres de Bernat i Baldoví,

Individuo y colectividad: derivas políticas de las figuras campesinas

Cuando Agrasot se aproximó al campo temático del costumbrismo rural valenciano estaba insertándose en una tradición con varias décadas de historia que había sido iniciada por una generación anterior, durante los inicios de la implantación del nuevo estado liberal de la naciente modernidad. Al hecho innegable de que él recogió una herencia artística a la cual sumó sus aportaciones, cabe añadir que ese legado no se transmitió en la época como un campo limitado a la expresión artística, ni mucho menos a la pintura, ni siquiera fue percibido como un género ya establecido con pautas claras y normas sancionadas mediante criterios académicos. Si miramos hacia las conexiones de este género con las ideologías y los contextos sociales de su época, también encontramos desconcertantes divergencias, en ocasiones extremas, en cuanto a las finalidades hacia las cuales se dirigían o las interpretaciones que se les atribuían. Además, la intensa problemática del costumbrismo rural valenciano se manifestó en sus inicios a través fundamentalmente de imágenes grabadas y textos en el medio periodístico⁵².

Las representaciones de las figuras campesinas y sus entornos habían adquirido una considerable ductilidad por su capacidad para ser articuladas en discursos con finalidades muy diversas. La recuperación y actualización de las imágenes de costumbres rurales, que vino de la mano de Josep Maria Bonilla y de Josep Bernat i Baldoví en las décadas de 1830 y 1840, ya contenía esa marcada versatilidad. En unos casos, las figuras se instauraban como paradigmas morales positivos y absolutos: los íntegros y laboriosos personajes del campo, uno de cuyos atributos era una supuesta sabiduría natural, fueron dotados de un poder simbólico para criticar legítimamente las veleidades e inconsistencias de los intereses espurios de la nueva sociedad burguesa⁵³. En otros casos, especialmente los de los textos e ilustraciones de obras de Bernat i Baldoví,

52 Vegeu PLA VIVAS, 2020.

53 Aquest és el cas de la figura de *El Mòle*, creada com a gravat de capçalera de la publicació que va dirigir des de 1837 Josep Maria Bonilla. El personatge també servia per a donar veu a les opinions crítiques del seu autor. Sobre la publicació, vegeu BALAGUER, 1988, pàgs. 69-78.

52 Véase PLA VIVAS, 2020.

53 Tal es el caso de la figura de *El Mòle*, creada como grabado de cabecera de la publicación que dirigió desde 1837 Josep Maria Bonilla. El personaje también servía para dar voz a las opiniones críticas de su autor. Sobre la publicación, véase BALAGUER, 1988, pp. 69-78.

les imatges de la societat rural funcionaven com a paradigma de la ignorància absoluta i de la incapacitat d'aquesta gent per a controlar els seus instints i adaptar-se al nou marc de deures cívics. Aquest conjunt de personatges degradats i incapaces estava sotmés al poder que, en forma de tutela paternalista, exercien els propietaris rurals i les autoritats provinents de la ciutat⁵⁴.

Més enllà de l'entorn cultural valencià, les descripcions verbals i les recreacions plàstiques de les figures rurals valencianes resultaven familiars al públic espanyol i europeu, a través de les abundants notícies i registres que s'havien publicat en la premsa pintoresca, llibres de viatges o estudis geogràfics, ja que moltes d'aquestes obres es van editar entre les dècades de 1830 i de 1870 acompanyades de litografies o xilografies⁵⁵. En aquest corpus d'imaginari rural valencià es van mantindre actius, per cert, els dos pols de valoració de les figures: el de model d'autenticitat, saviesa natural i eficiència productiva, i el d'ignorància i vestigi de resistència enfront de la civilització i el nou ordre burgès. Respecte a aquest ampli i complex llegat de dissenys verbals i visuals de les figures costumistes del camp valencià, Agrasot va adoptar les seues pròpies perspectives, com també ho va fer respecte a les visions desplegades en els celebrats quadres de costums esmentats més amunt de Bernat Ferrándiz. El seu comportament respecte a aquesta tradició pot qualificar-se de dialèctic, perquè va afirmar el seu punt de vista adoptant algun aspecte de cada un per a realitzar una síntesi molt personal, estratificada en els seus sentits i actualitzada respecte a la sensibilitat estètica en trànsit des del realisme tardoromàntic cap al naturalisme de finals del xix. En tot moment Agrasot va semblar plenament conscient de les diferents versions i de la càrrega de sentits

las imágenes de la sociedad campesina funcionaban como paradigma de la ignorancia absoluta y de la incapacidad de estas gentes para controlar sus instintos y adaptarse al nuevo marco de deberes cívicos. Este conjunto de personajes degradados e incapaces estaba sometido al poder que, en forma de tutela paternalista, ejercían los propietarios rurales y las autoridades provenientes de la ciudad⁵⁴.

Más allá del entorno cultural valenciano, las descripciones verbales y recreaciones plásticas de las figuras campesinas valencianas resultaban familiares al público español y europeo, a través de las abundantes noticias y registros que se habían publicado en la prensa pintoresca, libros de viajes o estudios geográficos, pues muchas de estas obras se editaron entre las décadas de 1830 y de 1870 acompañadas de litografías o xilografías⁵⁵. En este corpus de imaginario rural valenciano se mantuvieron activos, por cierto, los dos polos de valoración de las figuras: el de modelo de autenticidad, sabiduría natural y eficiencia productiva y el de ignorancia y vestigio de resistencia frente a la civilización y el nuevo orden burgués. Respecto a este amplio y complejo legado de diseños verbales y visuales de las figuras costumbristas del campo valenciano, Agrasot adoptó sus propias perspectivas, como también lo hizo respecto a las visiones desplegadas en los celebrados cuadros de costumbres mencionados más arriba de Bernardo Ferrándiz. Su comportamiento respecto a esta tradición puede calificarse como dialéctico, pues afirmó su punto de vista adoptando algún aspecto de todos ellos para realizar una síntesis muy personal, estratificada en sus sentidos y actualizada respecto a la sensibilidad estética en tránsito desde el realismo tardorromántico hacia el naturalismo de finales del xix. En todo momento Agrasot pareció plenamente consciente de las diferentes

54 Especialment en *Famoso litigio, és a dir Expediente poético prosaico* en les seues edicions de Madrid i València de 1844 i 1849, respectivament. També el de la famosa *El virgo de Visanteta* en la seua edició il·lustrada de València en 1856. L'obra completa de Bernat es va reeditar en CARRASQUER, 1997.

55 Bona part del públic culte europeu i espanyol tenia a la seua disposició els articles de revistes com *El Semanario Pintoresco*, *Le Tour du Monde* o *La Ilustración Española y Americana*; escrits de viatges de Prosper Mérimée, Thomas Roscoe, Théophile Gautier, Richard Ford, George Borrow, Francisco de Paula Mellado, Charles Davillier o Hans Christian Andersen; així com estudis geogràfics i estadístics com els de Pascual Madoz, Tomàs Bertran Soler o Élisée Reclus. Tots ells donaven compte de formes de vida dels habitants dels camps valencians i alguns van comptar amb imatges d'artistes de la talla de Leonardo Alenza o Gustave Doré.

54 Especialmente en *Famoso litigio, o sea Expediente poético prosaico* en sus ediciones de Madrid y Valencia de 1844 y 1849 respectivamente. También el de la famosa *El virgo de Visanteta* en su edición ilustrada de Valencia en 1856. La obra completa de Bernat se reeditó en CARRASQUER, 1997.

55 Buena parte del público culto europeo y español tenían a su disposición los artículos de revistas como *El Semanario Pintoresco*, *Le Tour du Monde* o *La Ilustración Española y Americana*; escritos de viajes de Prosper Mérimée, Thomas Roscoe, Théophile Gautier, Richard Ford, George Borrow, Francisco de Paula Mellado, Charles Davillier o Hans Christian Andersen; así como estudios geográficos y estadísticos como los de Pascual Madoz, Tomás Bertrán Soler o Élisée Reclus. Todos ellos daban cuenta de formas de vida de los habitantes de los campos valencianos y algunos contaron con imágenes de artistas de la talla de Leonardo Alenza o Gustave Doré.

acumulada sobre aquestes figures en aquest gènere, així com de l'espai potencial d'innovació personal que se li obria.

Dins d'aquest espai potencial, Agravot va jugar les seues opcions expressives per a configurar la seua poètica i impregnar amb aquesta el gènere, fent-se càrrec dels sentits polítics que aquestes representacions mobilitzaven. En aquesta línia, les seues figures individualitzades, que ocupen posicions preeminents en diversos dels quadres, suggereixen una solidesa de caràcter inspirada en les imatges dels llauradors modèlics de Bonilla. En la seua presència còmoda i natural, la gent de l'horta arrelada a la seua terra o els gitanos nòmades i transregionals no deixen entreveure cap signe d'escissió de la seua personalitat. Són l'antítesi de les poses forçades o impostades dominants en els retrats fotogràfics burgesos de l'època: molts dels habitants de les ciutats intentaven, no sempre amb èxit, simular i dissimular perquè la seua imatge personal encaixara en els estrets paràmetres dels rols socials o familiars⁵⁶.

Al costat dels retrats tipològics, resulten també molt aclaridores les resolucions que Agravot va adoptar en les seues representacions d'escenes de fires rurals. Aquests quadres de protagonista col·lectiu es mostren extraordinàriament eficaços per a transmetre una impressió de grup humà convivint en absoluta harmonia, no únicament amb l'entorn físic sinó amb el social del qual ells formen part. El que Agravot estava posant en joc aquí era una qüestió candent en el debat polític de l'època: la validació de la gent del camp com a subjecte polític de ple dret. La resposta que pot inferir-se de la visió d'Agravot no és simple, perquè també juxtaposa diversos estrats de sentit, i això configura aquesta típica espessor representacional de l'artista. Com s'ha dit, el paisatge més o menys natural però molt humanitzat, i la llum adequadament domesticada, creen l'entorn i l'atmosfera procliu a la recreació d'un àmbit polític regit pels ideals d'ordre i harmonia. En efecte, totes les figures semblen intervenir apropiadament en aquesta experiència col·lectiva. No trobem entre les diverses agrupacions, dins de les quals els personatges interactuen, indicis de conflictes. Si en la projecció virtual de llarga temporalitat, que les situacions evocades poden impulsar per la seua dimensió narrativa, hi haguera hagut tensions, la lectura d'aquests quadres ens conduiria a la idea d'una resolució feliç. Hàbits i costums tradicionals i persistents semblen demostrar la seua vigència i la seua eficiència com a

versions y de la carga de sentidos acumulada sobre estas figuras en este género, así como del espacio potencial de innovación personal que se le abría.

Dentro de este espacio potencial, Agravot jugó sus opciones expresivas para configurar su poética e impregnar con ella el género, haciéndose cargo de los sentidos políticos que estas representaciones movilizaban. En esta línea, sus figuras individualizadas, que ocupan posiciones preeminentes en varios de los cuadros, sugieren una solidez de carácter inspirada en las imágenes de los campesinos modélicos de Bonilla. En su presencia cómoda y natural, los huertanos arraigados a sus tierras o los gitanos nómadas y transregionales no dejan entrever ningún signo de escisión de su personalidad. Son la antítesis de las poses forzadas o impostadas dominantes en los retratos fotográficos burgueses de la época: muchos de los habitantes de las ciudades intentaban, no siempre con éxito, simular y disimular para que su imagen personal encajara en los estrechos parámetros de los roles sociales o familiares⁵⁶.

Junto a los retratos tipológicos, resultan también muy esclarecedoras las resoluciones que Agravot adoptó en sus representaciones de escenas de ferias campesinas. Estos cuadros de protagonista colectivo se muestran extraordinariamente eficaces para transmitir una impresión de grupo humano conviviendo en absoluta armonía, no únicamente con el entorno físico, sino con el social del que ellos forman parte. Lo que Agravot estaba poniendo en juego aquí era una cuestión candente en el debate político de la época: la validación del campesinado como sujeto político de pleno derecho. La respuesta que puede inferirse de la visión de Agravot no es simple, pues también juxtapone diversos estratos de sentido, lo que configura ese típico espesor representacional del artista. Como se ha dicho, el paisaje más o menos natural pero muy humanizado, y la luz adecuadamente domesticada, crean el entorno y la atmósfera proclive a la recreación de un ámbito político regido por los ideales de orden y armonía. En efecto, todas las figuras parecen intervenir apropiadamente en esta experiencia colectiva. No encontramos entre las diversas agrupaciones, dentro de las cuales los personajes interactúan, indicios de conflictos. Si en la proyección virtual de larga temporalidad, que las situaciones evocadas pueden impulsar por su dimensión narrativa, hubiera habido tensiones, la lectura de estos cuadros nos conduciría hacia la idea de su resolución feliz. Hábitos y costumbres tradicionales y persistentes parecen demostrar su vigencia y su eficiencia como ele-

56 Resulta aclaridor en aquest sentit l'anàlisi dels retrats fotogràfics desplegat en SERNA, GARCÍA MONERRIS, 2002.

56 Resulta esclarecedor en este sentido el análisis de los retratos fotográficos desplegado en SERNA, GARCÍA MONERRIS, 2002.



Fig. 25 Bernardo Ferrándiz y Bádenes. *Nombradme y se salva la patria o El charlatán político*, 1866. Museo Nacional de Prado (Depósito en Museo de Bellas Artes de Málaga).



Fig. 26 Joaquín Agrasot. *Una escena valenciana*. «La Ilustración Artística», 1884.



Fig. 27 Joaquín Agrasot. *De la huerta*. (Exposición Robira).



Fig. 28 Joaquín Agrasot. *Un huertano*. (Exposición Robira).

elements de regulació de les relacions interpersonals en els marcs socials rurals. Persones de fort arrelament a la terra negocien i s'entenen amb unes altres que mantenen formes de vida nòmades.

De manera que Agrasot va optar per una via representacional que recollia els components de tradició, estabilitat i solidesa dels caràcters tipològics rurals per fondre'ls amb la manifestació d'una demostració pràctica de la capacitat d'aquests individus per a crear societat i fer-la funcionar en l'àmbit dels intercanvis. De l'hermenèutica d'aquestes escenes es pot destil·lar que el pintor volia transmetre la imatge d'una societat en la qual el tracte verbal establia uns sòlids vincles de compromís, en fort contrast amb la creixent regulació legal i la complexitat procedimental en l'establiment de vincles contractuals escrits de la societat burgesa de l'època.

És aquesta lectura de contrast la que ens pot conduir a explicar-nos l'èxit d'aquestes escenes entre els qui admiraven i compraven els quadres d'Agrasot. De manera paradoxal, en aquestes visualitzacions de la quotidianitat rural, que reforçaven els components objectius i resultaven projectables vers dimensions polítiques, molts percebien un cert aire de paradís perdut o de nostàlgia cap a un món que potser no havien conegut mai, però que es presentava amb una certa aroma arcàdica per als qui patien les intricades formes de socialització de l'economia capitalista. Però també ens posa en avís sobre els límits d'aquestes formes de vida tradicionals el fet que no hi ha, en aquestes representacions, comunicació entre les dues esferes socials. Les figures dels ciutadans burgesos queden sempre al marge d'aquestes recreacions. Agrasot representava un món social autònom, ordenat, però en última instància intransferible a les noves lògiques polítiques. Ni tan sols promovia l'apertura d'esclatxes en la mirada dels espectadors que rebien aquestes obres per a establir una possible hibridació entre les dues esferes. Altra paradoxa forta: la creació mitjançant escenes de accentuada aparença documental d'una imatge absolutament fictícia d'una època en què les relacions de tota mena entre el camp i la ciutat eren freqüents, constants i fonamentals per al funcionament de l'economia. Això era especialment manifest en la societat valenciana de l'època, quan el desenvolupament de les sofisticades operacions especulatives, financeres i mercantils, així com els mecanismes d'acumulació de capital, descansava en última instància molt més en les rendes generades per la producció agrària que en les manufactures industrials⁵⁷.

Pel camí de les tensions entre les estratègies representatives de predomini objectivista i la formació d'uns imaginaris polítics ficticials també es desenvolupen altres escenes costumistes d'Agrasot. Si

mentos de regulación de las relaciones interpersonales en los marcos sociales campesinos. Personas de fuerte arraigo a la tierra negocian y se entienden con otras que mantienen formas de vida nómadas.

Así que Agrasot optó por una vía representacional que recogía los componentes de tradición, estabilidad y solidez de los caracteres tipológicos campesinos para fundirlos con la manifestación de una demostración práctica de la capacidad de estos individuos para crear sociedad y hacerla funcionar en el ámbito de los intercambios. De la hermenéutica de estas escenas se puede destilar que el pintor quería transmitir la imagen de una sociedad en la que el trato verbal establecía unos sólidos vínculos de compromiso, en fuerte contraste con la creciente regulación legal y la complejidad procedimental en el establecimiento de vínculos contractuales escritos de la sociedad burguesa de la época.

Es esa lectura de contraste la que nos puede conducir a explicarnos el éxito de estas escenas entre quienes admiraban y compraban los cuadros de Agrasot. Paradójicamente, en estas visualizaciones de la cotidianidad rural, que reforzaban los componentes objetivos y resultaban proyectables hacia dimensiones políticas, muchos percibían un cierto aire de paraíso perdido o de nostalgia hacia un mundo que quizá no habían conocido nunca, pero que se presentaba con un cierto aroma arcádico para quienes sufrían las intrincadas formas de socialización de la economía capitalista. Pero también nos pone en aviso sobre los límites de estas formas de vida tradicionales el hecho de que no existe, en estas representaciones, comunicación entre ambas esferas sociales. Las figuras de los ciudadanos burgeses quedan siempre al margen de estas recreaciones. Agrasot apuntaba a un mundo social autónomo, ordenado, pero en última instancia intransferible a las nuevas lógicas políticas. Ni siquiera promovía la apertura de resquicios en la mirada de los espectadores que recibían estas obras para establecer una posible hibridación entre ambas esferas. Otra fuerte paradoja: la creación mediante escenas de accentuada apariencia documental de una imagen absolutamente ficticia de una época en que las relaciones de todo tipo entre el campo y la ciudad eran frecuentes, constantes y fundamentales para el funcionamiento de la economía. Ello era especialmente manifiesto en la sociedad valenciana de la época, cuando el desarrollo de las sofisticadas operaciones especulativas, financieras y mercantiles, así como los mecanismos de acumulación de capital, descansaba en última instancia mucho más en las rentas generadas por la producción agraria que en las manufacturas industriales⁵⁷.

Por el camino de las tensiones entre las estrategias representativas de predominio objetivista y la formación de unos imaginarios políticos ficticiales también se desarrollan otras escenas costumbristas de Agrasot. Si

57 Vegeu sobre aquest tema PONS, SERNA, 1992.

57 Véase al respecto PONS, SERNA, 1992.

prenem el cas dels quadres que despleguen festes, celebracions o tertúlies rurals, trobem que qualsevol al·lusió a la realitat del treball i del món productiu està molt atentament depurada, i només és possible accedir-hi a partir de mecanismes inferencials que, cal insistir en això, poc afavoreix el fort component d'objectivitat fotogràfica de la mirada. En la freqüent elecció d'Agrasot del temps d'oci com a moment artísticament significatiu per a representar els subjectes de la vida rural, es pot llegir la marca que el va identificar i que el va anar diferenciant de les aproximacions més realistes, que es van obrir camí entre artistes més joves com Josep Benlliure, Joaquín Sorolla o Antoni Fillol.

Una de les escenificacions recurrents en la pintura d'Agrasot del temps no productiu en la vida rural és la composició que mostra llauradors madurs vora una taula amb aliments i begudes. Aquests elements ens remeten a la idea d'uns personatges feliços, existencialment satisfets, amb uns hàbits que no han canviat des dels temps previs a l'eclosió de les revolucions liberals. Tipus de l'horta que no experimenten penúries i que dediquen el seu temps de sol·laç al consum dels seus recursos, tipus la mirada frontal dels quals sembla convidar-nos virtualment a gaudir de la seua hospitalitat. Altres vegades, els personatges interactuen com si estiguessen fent una tertúlia en què probablement exposen la seua visió global del món entremesclada amb reflexions sobre el seu entorn immediat. N'hi ha precedents iconogràfics: el *tío* de l'horta de Bernat i Baldoví, propietari acomodado, satisfet i propens al diàleg durant els seus moments d'oci; o el llaurador savi en què es va encarnar en alguna ocasió el personatge d'*El Mòle* de Bonilla, que alleçonava els confusos intel·lectuals burgesos. Però de nou la contenció expressiva d'Agrasot el situa en un camp propi de sentits que reforça la versemblança de les seues visions i les actualitza en el debat polític del seu temps. Ha buidat les connotacions carnavalesques que comportaven els ostentosos personatges de Bernat, que consumien ingents quantitats d'aliments, i també la situació de superioritat moral dels de Bonilla, mitjançant la presentació de figures pertanyents a la mateixa classe social que participen en actes comunicatius en relació d'igualtat⁵⁸.

tomamos el caso de los cuadros que despliegan fiestas, celebraciones o tertulias campesinas encontramos que cualquier alusión a la realidad del trabajo y al mundo productivo está muy atentamente depurada, y solo es posible acceder a ella a partir de mecanismos inferenciales que, hay que insistir en ello, poco favorece el fuerte componente de objetividad fotográfica de la mirada del artista. En la frecuente elección de Agrasot del tiempo de ocio como momento artísticamente significativo para representar a los sujetos de la vida campesina se puede leer la marca que le identificó y que le fue diferenciando de las aproximaciones más realistas, que se abrieron camino entre artistas más jóvenes como José Benlliure, Joaquín Sorolla o Antonio Fillol.

Una de las escenificaciones recurrentes en la pintura de Agrasot del tiempo no productivo en la vida campesina es la composición que muestra campesinos maduros junto a una mesa con alimentos y bebidas. Estos elementos nos remiten a la idea de unos personajes felices, existencialmente colmados, cuyos hábitos no han cambiado desde los tiempos previos a la eclosión de las revoluciones liberales. Tipos de la huerta que no sufren penurias y que dedican su tiempo de solaz al consumo de sus recursos, tipos cuya mirada frontal parece invitarnos virtualmente a disfrutar de su hospitalidad. Otras veces, los personajes interactúan como si estuvieran desarrollando una tertulia donde probablemente exponen su visión del global del mundo entremezclada con reflexiones sobre su entorno inmediato. Existían precedentes iconográficos: el *tío* huertano de Bernat i Baldoví, propietario acomodado, satisfecho y propenso al diálogo durante sus momentos de ocio, o el campesino sabio en que se encarnó en alguna ocasión el personaje de *El Mòle* de Bonilla, que aleccionaba a los confusos intelectuales burgueses. Pero de nuevo la contención expresiva de Agrasot le sitúa en un campo propio de sentidos que refuerza la verosimilitud de sus visiones y las actualiza en el debate político de su tiempo. Ha vaciado las connotaciones carnavalescas que comportaban los ostentosos personajes de Bernat consumiendo ingentes cantidades de alimentos, y también la situación de superioridad moral de los de Bonilla, mediante la presentación de figuras pertenecientes a la misma clase social que participan en actos comunicativos en relación de igualdad⁵⁸.

58 En 1878 Constantí Llombart va posar en evidència la crisi del prestigi i la credibilitat associats a la figura imaginària del llaurador savi en el seu poema *El llaurador docte*: "Pero lo que á mí em fa gracia / Es vore de quant en quant / Algú entre ells, que se propòsa / El pasar per ilustrat, / Perque sent chic aná á escola, / Y deprenqué á lletrechar, / Y sap posar el seu nom / Encara que mal posat. / Este sòl ser per lo meñs / Un home de cincuenta años, / D'estos que treballant molt / Y si á má be pasant fam, / Han comprat algun troset / Qu'era de bens nasional". En LLOMBART, 1878, pàg. 140.

58 En 1878 Constantí Llombart puso en evidencia la crisis del prestigio y la credibilidad asociados a la figura imaginaria del campesino sabio en su poema *El llaurador docte*: "Pero lo que á mí em fa gracia / Es vore de quant en quant / Algú entre ells, que se propòsa / El pasar per ilustrat, / Perque sent chic aná á escola, / Y deprenqué á lletrechar, / Y sap posar el seu nom / Encara que mal posat. / Este sòl ser per lo meñs / Un home de cincuenta años, / D'estos que treballant molt / Y si á má be pasant fam, / Han comprat algun troset / Qu'era de bens nasional". En LLOMBART, 1878, p. 140.

Les escenes de costums rurals d'Agrasot transmeten una forta sensació de perfecta adaptació dels personatges rurals al seu entorn i d'acceptació de les seues condicions, sensació que impregna la nostra mirada com segurament ho va fer amb la del públic de la seua època, si s'ha de jutjar per la fortuna crítica de les seues produccions d'aquest gènere. Però d'això no es pot deduir que aquesta fora la visió hegemònica imposada per la ideologia dominant de l'època, respecte a la qual, hipotèticament, l'artista es va ajustar per a guanyar acceptació entre la seua clientela. Si atenem algunes visions políticament influents del seu temps, especialment les que es formulaven des de posicions ideològiques conservadores, la positivitat que emanen les figures d'aquests quadres contradeia directament les caracteritzacions de la gent del camp com a ignorant i propensa al conflicte, incapaç de respectar el dret bàsic de propietat, com defensava en 1863 l'advocat, escriptor, comerciant i futur senador Joaquín Pardo de la Casta des de l'*Agricultura Valenciana*⁵⁹. En les escenes de grups de llauradors celebrant un menjar, un bateig, un ball, totes les disposicions, totes les actituds, tots els gestos, apareixen tan particularitzats en cada personatge com harmonitzats en el seu conjunt. Hi ha centres d'atenció fragmentats suggerits pels encreuaments de mirades entre els seus protagonistes, però tots enriqueixen l'experiència compartida de l'episodi narrat. La imatge d'aquestes persones del camp i de l'horta les submergeix en les maneres d'habitar els seus espais vitals des de la familiaritat, la confiança i el control de les seues accions. La proclamació simbòlica que va realitzar Agrasot d'aquesta gent com a subjecte polític perfectament funcional, almenys en els seus propis àmbits, es va desentendre totalment de buscar una justificació en les seues tasques productives, en les enginyoses solucions tècniques del camp valencià que en un altre temps tant havien lloat els autors de repertoris costumistes⁶⁰. En les imatges d'Agrasot, individu i col·lectiu funcionaven com una entitat orgànica perfectament articulada i adaptada als seus entorns; heterogènia, però cohesionada. Va ser potser el mestre del gènere que millor va saber generar la imatge d'una societat on la comunitat resistia la disgregació.

Las escenas de costumbres rurales de Agrasot transmiten una fuerte sensación de perfecta adaptación de los personajes rurales con su entorno y de aceptación de sus condiciones, sensación que impregna nuestra mirada como seguramente lo hizo con la del público de su época, a juzgar por la fortuna crítica de sus producciones de este género. Pero de ello no se puede deducir que esta fuera la visión hegemónica impuesta por la ideología dominante de la época, respecto a la cual, hipotéticamente el artista se ajustó para ganar aceptación entre su clientela. Si atendemos a algunas visiones políticamente influyentes de su tiempo, especialmente las que se formulaban desde posiciones ideológicas conservadoras, la positividad que emanan las figuras de estos cuadros contradecía directamente las caracterizaciones del campesinado como gente ignorante y propensa al conflicto, incapaces de respetar el derecho básico de propiedad, como defendía en 1863 el abogado, escritor, comerciante y futuro senador Joaquín Pardo de la Casta desde *La Agricultura Valenciana*⁵⁹. En las escenas de grupos de campesinos celebrando una comida, un bautizo, un baile, todas las disposiciones, todas las actitudes, todos los gestos, aparecen tan particularizados en cada personaje como armonizados en su conjunto. Hay centros de atención fragmentados sugeridos por los cruces de miradas entre sus protagonistas, pero todos ellos enriquecen la experiencia compartida del episodio narrado. La imagen de estas personas de campo y huerta las sumerge en las formas de habitar sus espacios vitales desde la familiaridad, la confianza y el control de sus acciones. La proclamación simbólica que realizó Agrasot del campesinado como sujeto político perfectamente funcional, al menos en sus propios ámbitos, se desentendió totalmente de buscar una justificación en sus tareas productivas, en las ingeniosas soluciones técnicas del campesinado valenciano que en otro tiempo tanto habían alabado los autores de repertorios costumbristas⁶⁰. En las imágenes de Agrasot, individuo y colectivo funcionaban como una entidad orgánica perfectamente articulada y adaptada a sus entornos, heterogénea, pero cohesionada. Fue quizá el maestro del género que mejor supo generar esa imagen de sociedad donde lo común resistía a la disgregación.

59 L'autor defensava la urgent necessitat d'establir un cos de guàrdia rural perquè "Per desgràcia a Espanya ens trobem molt lluny d'aquell respecte a la propietat, i qualsevol que haja tingut ocasió de viure en el camp o en les poblacions agrícoles haurà observat que els delictes contra aquesta són tan freqüents, que no hi ha ànim bastant esforçat que sense risc de comprometre la seua existència s'atrevisca a imposar-los un correctiu". PARDO de la CASTA, Joaquín: "La guardia rural y el respeto á la propiedad", en *La Agricultura Valenciana* del 24 d'octubre de 1863, pàg. 314.

60 Sobre aquesta qüestió vegeu PLA VIVAS, 2012, pàgs. 139-160.

59 El autor defendía la apremiante necesidad de establecer un cuerpo de guardia rural porque "Por desgracia en España nos hallamos muy lejos de ese respeto a la propiedad, y cualquiera que haya tenido ocasión de vivir en el campo ó en las poblaciones agrícolas habrá observado que los delitos contra ella son tan frecuentes, que no hay ánimo bastante esforzado que sin riesgo de comprometer su existencia se atreva á imponerles un correctivo." PARDO de la CASTA, Joaquín: "La guardia rural y el respeto á la propiedad", en *La Agricultura Valenciana* del 24 de octubre de 1863, p. 314.

60 Sobre esta cuestión véase PLA VIVAS, 2012, pp. 139-160.

Bibliografia · Bibliografía

ALBA, Ester. "La teoría de las artes: idealismo y realismo en las publicaciones periódicas valencianas del reinado de Isabel II", *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 139-144.

ANDREU MIRALLES, Xavier (ed.). *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*. Comares Historia, 2019, p. X.

APPLEGATE, Celia. *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*. Berkeley, University of California Press, 1990.

APPLEGATE, Celia. "A Europe of Regions: Reflections on the Historiography of Sub-National Plaus in Modern Times", en *American Historical Review*, vol. 104-4, 1999, pp. 1157-1182.

ARCHILÉS, Ferran i MARTÍ, Manuel. "Ethnicity, Region and Nation: Valencian Identity and the Nation-State", *Ethnic and Racial Studies*, 24, 5, 2001, pp. 779-797.

ARCHILÉS, Ferran. "Hacer región es hacer patria". La región en el imaginario de la nación española de la Restauración", *Ayer*, 64 (*La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)*), 2006, pp. 121-147.

ARCHILÉS, Ferran; GARCÍA CARRIÓN, Marta; SAZ, Ismael (eds.). *Nación y nacionalización: una perspectiva europea comparada*, València, PUV, 2012.

BALAGUER, Enric. "Una revista popular valenciana: *El Mòle* (1837 i 1840-41)" en *Caplletra* 4, 1988, pp. 69-78.

BARÓN, J. "Idilio". *Fortuny (1838-1874)*. Museu Nacional del Prado, 2017, pp. 204-206.

CARRASQUER, Josep Antoni (ed.). *Josep Bernat i Baldoví. Obra completa*. Sueca, Afers, 1997.

CORREA CALDERÓN, Evaristo. "Análisis del cuadro de costumbres", *Revista de Ideas Estéticas*, VII (1949c), pp. 65-72.

CORREA CALDERÓN, Evaristo. "Iniciación y desarrollo del costumbrismo en los siglos XVII y XVIII", *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX (1949b), pp. 307-324.

CORREA CALDERÓN, Evaristo. "Los costumbristas españoles del siglo XIX", *Bulletin Hispanique*, LI (1949a), pp. 291-316.

CORREA CALDERÓN, Evaristo. *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos por...* Madrid, Aguilar, 1951.

DÍAZ SOTO, David. "Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno", *Aisthesis* 49, 2011, p. 37.

DÍEZ, J. L. "Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma 1855-1875", en *Del realismo al impresionismo*. Fundació Amics Museu del Prado, 2014, p. 97.

FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo; CABO, Miguel. "El mundo rural en los discursos nacionalistas: una reflexión a propósito del caso gallego", en Andreu Miralles, Xavier (ed.), *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*. Comares Historia, 2019, pp. 213-238.

FERRERAS, Juan Ignacio. *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Taurus, Madrid 1973, p. 133.

FLORES, Antonio. *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores sus retratos*. Madrid, Imprenta de D. Francisco de Paula y Mellado, 1846.

FRANKLIN, Stuart. *The Documentary Impulse*. London, Phaidon, 2016, p. 29.

GINDERACHTER, Maarten van i BEYEN, Marnix (eds.). *Nationhood from Below. Europe in the Long 19th Century*, Basingstoke, Palgrave, 2012.

HERNANDO CARRASCO, J. *Las Bellas artes y la Revolución de 1868*. Oviedo, Universitat d'Oviedo, Servei de Publicacions, 1987.

LEERSSEN, Joep. "Nationalism and the Cultivation of Culture", *Nations and Nationalism*, 12-4, 2006, pp. 559-578.

LEVINGER, Matthew i LYTLÉ, Paula Franklin. "Myth and Mobilisation. The triadic structure of nationalist rhetoric", *Nations and Nationalism*, 7-2, 2001, pp. 175-194.

LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Edicions del Serbal, 1991, p. 55.

LLOMBART, Constantí. *Tipus d'auca*. València: Manuel Vilar, 1878, p. 140.

LOSADA, José Manuel. "Costumbrismos y costumbrismo romántico", *Bulletin of Hispanic studies*, núm. 4, 1998, págs. 453-467.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios de crítica literaria*, Madrid, *Revista de Archivos*, 1908, pp. 354-355.

MOLINA, Fernando. "La nación desde abajo. Nacionalización, individuo e identidad nacional", *Ayer*, núm. 90, 2013, pp. 39-63.

MONTGOMERY, C. M. *Early costumista writers in Spain, 1750-1830*, Philadelphia, 1931.

NÚÑEZ, Xosé-Manoel. "The Region as Essence of the Fatherland; Regionalist Variants of Spanish Nationalism (1840-1936)", en *European History Quarterly*, 31, 4, 2001, pp. 483-518.

ORTIZ VILLETÀ, Àurea i PIQUERAS GÓMEZ, María Jesús. "El 'levante feliz' a través de la cámara o la imagen costumbrista en los primeros años del cine en Valencia", en LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (co.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. València: Edicions de la Filmoteca, 2010, p. 341.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *Ignacio Pinazo Camarlench. Los inicios de la pintura moderna*. València, IVAM; Generalitat Valenciana, 2005.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *Tipos y paisajes 1890-1930*. Catàleg de l'exposició celebrada al Museu de Belles Arts de València. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 109-110.

PLA VIVAS, Vicente. "Figuras del campesino valenciano en el arte del siglo XIX: de la integración técnica a la disgregación costumbrista". *Revista Valenciana d'Etnologia* 7, 2012. pp. 139-160.

PLA VIVAS, Vicente. "La representación del mundo rural valenciano como espacio político segregado en la ilustración gráfica, la fotografía y la pintura", en *El món rural com a espai polític en l'art valencià*, catàleg de l'exposició celebrada a la Casa-Museu Benlliure de València. València: Ajuntament de València, 2020.

PONS, Anacleto i SERNA, Justo. *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financera en la València de mediados del XIX*. València: Diputació de València, 1992.

QUIRK, Ronald J. *Romance, Languages and Literature: Serafin Estebanez Calderon: Bajo la Corteza de su Obra*. Lang Publishing, 1992, p. 67.

QUIROGA, Alejandro. "La nacionalización en España. Una propuesta teórica", *Ayer*, núm. 90, 2013, pp. 17-38.

QUIROGA, Alejandro. "Jotas, procesiones y estampitas. Procesos de nacionalización en ámbito local durante la dictadura de Primo de Rivera", en Andreu Miralles, Xavier (ed.), *Vivir la nación*. Nuevos debates sobre el nacionalismo español. Comares Historia, 2019, p. 7.

ROMÁN, Isabel. "Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico", *Philologia hispalensis*, 3 (1), 1988, 167-179.

RUBIO CREMADES, Enrique. "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela", *Siglo diecinueve* (Literatura hispánica), 1995, 1, p. 7-25.

SERNA, Justo i GARCÍA MONERRIS, Encarnación. *Encantados de conocerse. Fotografía y distinción en el siglo XIX*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.

SORIANO-MOLLÀ, Thion (coord.). *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013.

STORM, Eric. "Hasta en la sopa. Nacionalismo y regionalismo en la esfera doméstica, 1890-1936", en Andreu Miralles, Xavier (ed.), *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*. Comares Historia, 2019, p. 29-53.

STORM, Eric. "The Spatial Turn and the History of Nationalism: Nationalism Between Regionalism and Transnational Approaches", en Berger, Stefan i Storm, Eric (eds.), *Writing the History of Nationalism*, Londres, Bloomsbury, 2019b, p. 215-239.

TARR, Frederick Courtney. *Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A Critical Survey*. Liverpool, Institute of Spanic Studies, 1939.

UCELAY DA CAL, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*. Mèxic, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1951.

WEBER, Eugen. *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France*, Stanford University Press, 1976.



Joaquín Agrasot

Bodegón de flores, ca. 1900

Restaurado por Raquel Alejandre (2018)

Óli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 68 x 48 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot

Jarrón con flores, ca. 1900

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 65 x 48 cm

Col. Particular

Jarró de l'estudi d'Agrasot | Jarrón del estudio de Agrasot

| *Gerro de reflex daurat* | *Jarrón de reflejo dorado* | Ceràmica |

Cerámica · 30 x 20 cm

Col. Particular





Joaquín Agrasot
Un jardín valenciano, 1903
Restaurado por Raquel Alejandre (2018)
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 61 x 116 cm
Museu de Belles Arts de València



Joaquín Agrasot

La carta, ca. 1910

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 52 x 9 cm

Col. Particular



Joaquín Agrasot
Emparrado, ca. 1900
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 59,5 x 43,5 cm
Col. Particular



Amparo Roca
Paisaje con encina, ca. 1910
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 30 x 45 cm
 Col. Particular, València



Joaquín Agrasot
Paisaje con encina, ca. 1895
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 61 x 105 cm
 Col. Particular, València



Joaquín Agrasot

Mujer cogiendo flores, 1895

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 43 x 82,8 cm

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao



José Benlliure Gil

Mercado de las flores, ca. 1880

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 64,3 x 104,3 cm

Col. Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Colección Carmen
Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga



Joaquín Agrasot
Caserío o Paisaje urbano, 1919
 Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 73 x 44,5 cm
 Col. Particular



Amparo Roca
Casa del Chapiz, Granada, ca. 1873
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 27,5 x 38 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Barca, 1875–1880
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 41,5 x 24 cm
Col. Particular



Joaquín Agrasot

Vista del puerto de Alicante, 1875

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 49 x 83,5 cm

Col. Diputación de Alicante. MUBAG



Joaquín Agrasot

Playa de Alicante, 1870–1875

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 17 x 10 cm

Col. Particular

Orient en la pintura
d'Agrasot

Oriente en la pintura
de Agrasot

Els orientes del segle XIX

Orientalista és la persona versada en la ciència dels pobles orientals, les llengües, la història, els costums, les religions i les literatures d'aquests, i també s'aplica als pintors occidentals del món oriental. Per a aquests artistes, el nombre dels quals va augmentar considerablement a partir del segle XIX, Orient va significar tot el llevant, ja que englobava Egipte, Síria, el Líban, Palestina i la zona costanera del nord d'Àfrica. Espanya, amb el seu passat àrab, i Venècia, per les seues relacions històriques amb Constantinoble, van ser considerades sovint com les portes d'Orient. Fins a final del segle XIX la major part d'aquests països van estar virtualment tancats als occidentals.

L'orientalisme no va ser una escola, perquè els vincles entre les obres es troben en la iconografia més que en l'estil. La tècnica i el tractament de la llum i del color van evolucionar cada decenni en funció de l'experiència pictòrica i dels descobriments artístics.

Abans del segle XIX va haver-hi, evidentment, nombrosos punts de trobada entre Orient i Occident, un ampli corrent de relacions comercials, diplomàtiques i artístiques: les Croades, els estrets vincles entre Venècia i Turquia, l'establiment dels anglesos a l'Índia o, per exemple, la freqüència dels francesos al llevant. Però, a excepció dels artistes europeus instal·lats a Constantinoble, l'orientalisme s'havia reduït quasi exclusivament a la decoració. *Chinoïseries, japonaiseries, turqueries* i una àmplia selecció d'estils orientals van influir en la indumentària, l'arquitectura i les obres d'art. El llibre de contes *Les*

Los Orientes del siglo XIX

Orientalista es la persona versada en la ciencia de los pueblos orientales, sus lenguas, su historia, sus costumbres, sus religiones y sus literaturas, y también se aplica a los pintores occidentales del mundo oriental. Para estos artistas, cuyo número aumentó considerablemente a partir del siglo XIX, Oriente significó todo el Levante, ya que englobaba Egipto, Siria, Líbano, Palestina y la zona costera del Norte de África. España con su pasado árabe y Venecia, por sus relaciones históricas con Constantinopla, fueron consideradas frecuentemente como las puertas de Oriente. Hasta finales del siglo XIX la mayor parte de esos países estuvieron virtualmente cerrados a los occidentales.

El Orientalismo no fue una escuela, porque los vínculos entre las obras se encuentran en la iconografía más que en el estilo. La técnica y el tratamiento de la luz y del color evolucionaron cada decenio en función de la experiencia pictórica y de los descubrimientos artísticos.

Antes del siglo XIX hubo, evidentemente, numerosos puntos de encuentro entre Oriente y Occidente, una amplia corriente de relaciones comerciales, diplomáticas y artísticas: las Cruzadas, los estrechos vínculos entre Venecia y Turquía, el establecimiento de los ingleses en India o, por ejemplo, la frecuencia de los franceses en el Levante. Pero, a excepción de los artistas europeos instalados en Constantinopla, el Orientalismo se había reducido casi exclusivamente a lo decorativo. *Chinoïseries, japonaiseries, turqueries* y una amplia selección de estilos orientales influyeron en la indumentaria, la arquitectura y las obras de arte. El libro de cuentos *Las*



Fig. 1 Joaquín Agrasot pintant a l'Alhambra | pintando en La Alhambra.

mil i una nits va contribuir a difondre la moda per l'exotisme, però sense cap pretensió en l'exactitud. La passió per l'egiptologia a la fi del segle XVIII, la creació d'escoles d'estudis orientals i, més important encara, l'expedició de Napoleó Bonaparte per Egipte en 1798 van conduir a reforçar l'atracció del públic per Orient.

Edward Said va ser pioner en els estudis orientalistes¹. Va ser la conseqüència de l'atracció per l'oriental suscitada a partir de les campanyes napoleòniques. Quan Napoleó es va plantejar envair Egipte va formar una expedició composta per una àmplia nòmina d'historiadors, arqueòlegs, botànics i experts en diverses matèries. El conjunt de la quantitat ingent d'informació recopilada sobre un país oriental va generar una passió per les cultures ancestrals i exòtiques en tot Europa. I, amb això, l'inici de la literatura de viatges. La descripció de l'Egipte antic i modern en les obres il·lustrades del baró Dominique Vivant Denon, així com els quadres històrics d'escenaris orientals que van fer de l'expedició el baró Gros, Anne-Louis Girodet-Trioson i altres artistes, van posar els fonaments del moviment orientalista.

La Guerra d'Independència de Grècia per la seua llibertat del jou turc (1821-1829), l'adopció d'aquesta causa pels romàntics, la presa d'Alger pels francesos en 1830 i el famós viatge de Delacroix al Marroc en 1832, tot això va contribuir a obrir les portes a centenars d'artistes desitjosos de descobrir Orient. Els viatgers, igual que els que no van poder desplaçar-se, sovint utilitzaven sense dubtar-ho fonts literàries per a inspirar-se, en general obres de ficció, com els poemes turcs de Lord Byron, la novel·la índia de Thomas Moore *Lala Rookh*, el *Salammô* de Gustave Flaubert, *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier i *Les Orientales* de Victor Hugo. També estaven els relats que feien dels seus viatges escriptors i poetes influents, com François-René de Chateaubriand, Alexandre Dumas pare, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine i Théophile Gautier².

Artistes francesos i anglesos, sobretot, es van aprofitar del desenvolupament de les comunicacions marítimes de vapor i de les xarxes ferroviàries per a explorar i estudiar, o simplement per a passejar per Orient. Per als altres països d'Europa, sense grans imperis, Orient estava més allunyat. Els viatges dels artistes francesos van estar sovint relacionats amb missions militars, científiques o diplomàtiques, enviats per tot el Mediterrani i per Pèrsia. Els anglesos van concentrar l'atenció sobretot a Egipte, punt

mil y una noches, contribuyó a difundir la moda por el exotismo, pero sin ninguna pretensión en la exactitud. La pasión por la Egiptología a finales del siglo XVIII, la creación de escuelas de estudios orientales y, más importante todavía, la expedición de Napoleón Bonaparte por Egipto en 1798, condujeron a reforzar la atracción del público por Oriente.

Edward Said fue pionero en los estudios orientalistas¹. Fue la consecuencia de la atracción por lo oriental suscitada a partir de las campañas napoleónicas. Cuando Napoleón se planteó invadir Egipto, formó una expedición compuesta por una amplia nómina de historiadores, arqueólogos, botánicos y expertos en diversas materias. El conjunto de la ingente cantidad de información recopilada sobre un país oriental generó una pasión por las culturas ancestrales y exóticas en toda Europa. Y, con ello, el inicio de la literatura de viajes. La descripción del Egipto antiguo y moderno en las obras ilustradas del barón Dominique Vivant Denon, así como los cuadros históricos de escenarios orientales que hicieron de la expedición el barón Gros, Anne-Louis Girodet-Trioson y otros artistas, pusieron los cimientos del movimiento orientalista.

La guerra de independencia de Grecia por su libertad del yugo turco (1821-1829), la adopción de esta causa por los Románticos, la toma de Argel por los franceses en 1830 y el famoso viaje de Delacroix a Marruecos en 1832, todo ello contribuyó a abrir las puertas a cientos de artistas deseosos de descubrir Oriente. Los viajeros, al igual que los que no pudieron desplazarse, a menudo utilizaban sin dudarlos fuentes literarias para su inspiración, en general obras de ficción, como los poemas turcos de Lord Byron, la novela india de Thomas Moore *Lala Rookh*, el *Salammô* de Gustave Flaubert, *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier y *Les Orientales* de Victor Hugo. También estaban los relatos que hacían de sus viajes escritores y poetas influyentes, como François-René de Chateaubriand, Alexandre Dumas padre, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine y Théophile Gautier².

Artistas franceses e ingleses, sobre todo, se aprovecharon del desarrollo de las comunicaciones marítimas a vapor y de las redes ferroviarias para explorar y estudiar o, simplemente para pasear por Oriente. Para los otros países de Europa, sin grandes imperios, Oriente estaba más alejado. Los viajes de los artistas franceses estuvieron frecuentemente relacionados con misiones militares, científicas o diplomáticas enviados por todo el Mediterráneo y por Persia. Los ingleses, concentraron su atención sobre todo en Egipto, punto

1 SAID, 1809-1828.

2 THORNTON, 1994, pp. 4-8.

1 SAID, 1809-1828.

2 THORNTON, 1994, pp. 4-8.

cabdal per via terrestre de les seues possessions a l'Índia i a Palestina. Els artistes anglesos es van aventurar, més que els d'altres nacionalitats, per regions perdudes i desolades. Les relacions entre la Bíblia i Orient va ser una evidència per als artistes victorians com David Wilkie, Holman Hunt o Frederick Goodall, i també per als francesos James Tissot i Horace Vernet. Van viatjar sobretot a la cerca d'escenaris autèntics per als seus temes bíblics, convençuts que els gestos i les actituds de les gentes que trobaven en els seus viatges, eren un fidel reflex del temps passat. Els viatgers representaven els ulls d'una cultura alfabetitzada, àvida d'imatges, l'instrument de precisió que recull els materials amb els quals s'acabarà de donar forma al mite africà. De fet, Àfrica serà per a Occident, més que una realitat objectiva, un text, un món creat mitjançant símbols³. El prestigi d'aquests artistes va disminuir quan Europa va prendre consciència de l'interés i la importància de la cultura i l'arquitectura de l'islam. La desaparició pels europeus d'aqueix sentiment de la seua superioritat es va deure, en part, a la perspicàcia d'alguns viatgers, com l'egiptòleg anglès Edward Lane i el pintor John Frederick Lewis (1805-1876), que es van introduir durant anys en la vida cairota. Moltes de les escenes d'interiors d'harems van ser tretes de descripcions que figuraven en l'obra cabdal detallades per Lane⁴, ja que era pràcticament impossible per a un estranger accedir a un harem d'una casa musulmana. Quan l'orientalisme es va convertir en una moda, el virus es va apoderar d'artistes que fins i tot mai havien anat a Orient. El més cèlebre d'entre ells va ser el clàssic Jean-Auguste-Dominique Ingres.

La Guerra de Crimea en 1854-1855 i l'obertura del canal de Suez en 1869 van tornar a posar el Pròxim Orient de plena actualitat. Els artistes van ser enviats per a donar compte dels nous esdeveniments i, sobretot, per a interessar-se per la vida quotidiana d'Orient. La major part d'ells van reflectir en les seues pintures els aspectes més rutilants: guàrdies nubians, la caça de falcons i cavalls de raça en vastos espais, dones luxosament vestides tombades a les seues cases, mercats bulliciosos de gent famolenca i feliç. Però altres van començar a interessar-se per aspectes més transcendents, com tribus miserables del sud d'Algèria, captaires cecs o murs decrepits en carrers tortuosos.

Aproximadament el 1870 la pintura orientalista ja no era exclusiva d'artistes anglesos i francesos. L'austríac Leopold Carl Müller (1834-1892) va encoratjar els seus

capital por vía terrestre de sus posesiones en la India, y en Palestina. Los artistas ingleses se aventuraron, más que los de otras nacionalidades, por regiones perdidas y desoladas. Las relaciones entre la Biblia y Oriente fue una evidencia para los artistas victorianos como David Wilkie, Holman Hunt o Frederick Goodall, y también para los franceses James Tissot y Horace Vernet. Viajaron sobre todo a la búsqueda de escenarios auténticos para sus temas bíblicos, convencidos de que los gestos y actitudes de las gentes que encontraban en sus viajes, eran fiel reflejo de los tiempos pasados. Los viajeros representaban los ojos de una cultura alfabetizada, ávida de imágenes, el instrumento de precisión que recoge los materiales con los que se acabará de dar forma al mito africano. De hecho, África será para Occidente, más que una realidad objetiva, un texto, un mundo creado mediante símbolos³. El prestigio de estos artistas disminuyó cuando Europa tomó consciencia del interés y la importancia de la cultura y la arquitectura del islam. La desaparición por los europeos de ese sentimiento de su superioridad, se debió en parte a la perspicacia de algunos viajeros, como el egiptólogo inglés Edward Lane y el pintor John Frederick Lewis (1805-1876), que se introdujeron durante años en la vida cairota. Muchas de las escenas de interiores de harems fueron sacadas de descripciones que figuraban en la obra capital detalladas por Lane⁴, ya que era prácticamente imposible para un extranjero acceder a un harem de una casa musulmana. Cuando el Orientalismo se convirtió en una moda, el virus se apoderó de artistas que incluso nunca habían ido a Oriente. El más célebre de entre ellos fue el clásico Jean-Auguste-Dominique Ingres.

La Guerra de Crimea en 1854-1855 y la apertura del canal de Suez en 1869 volvieron a poner al Pròxim Oriente de plena actualidad. Los artistas fueron enviados para dar cuenta de los nuevos acontecimientos y, sobre todo, para interesarse por la vida cotidiana de Oriente. La mayor parte de ellos reflejaron en sus pinturas los aspectos más rutilantes: guardias nubios, la caza de halcones y caballos de raza en vastos espacios, mujeres lujosamente vestidas tumbadas en sus casas, mercados bulliciosos de gente hambrienta y feliz. Pero otros, comenzaron a interesarse por aspectos más transcendentes, como tribus miserables del sur de Argelia, mendigos ciegos o por muros decrepitos en calles tortuosas.

Hacia 1870 la pintura orientalista ya no era exclusiva de artistas ingleses y franceses. El austríaco Leopold Carl Müller (1834-1892) alentó a sus compatriotas a

3 SIMEÓN RIERA, 2002, p. 30.

4 LANE, 1836.

3 SIMEÓN RIERA, 2002, p. 30.

4 LANE, 1836.

compatriotes a anar a pintar a Egipte, i l'espanyol Marià Fortuny va ser el promotor a Itàlia de fomentar un nou interès per Orient. Els artistes suïssos, alemanys, belgues i escandinaus van començar a viatjar i a exposar les seues obres en els seus respectius països.

ir a pintar a Egipto, y el español Mariano Fortuny fue el promotor en Italia de fomentar un nuevo interés por Oriente. Los artistas suizos, alemanes, belgas y escandinavos comenzaron a viajar y a exponer sus obras en sus respectivos países.

L'orientalisme pictòric peninsular

Com hem vist, el gènere de l'orientalisme va tindre una enorme transcendència i interès en la pintura del segle XIX, i va ser cultivat per les principals escoles europees del segle XIX: la francesa, anglesa, italiana, les de Centreeuropa i per l'espanyola. L'interès per la cultura àrab va formar part de la història d'Espanya. Des de la segona meitat del segle XVIII els il·lustrats van manifestar símptomes d'atracció per la cultura àrab: per la seua llengua, per la seua filosofia i per la diversitat de les seues manifestacions artístiques, de manera que es va iniciar la recuperació de l'arquitectura àrab del passat, especialment representada en ciutats com Sevilla, Còrdova i Granada, es van començar a difondre imatges en dibuixos i gravats inspirades en el passat àrab i els viatgers que van visitar les nostres terres també van donar compte de la petjada oriental i de les antiguitats àrabs. Per tant, des del segle XVIII es desperta l'interès per coneixement del passat àrab espanyol.

En el camp de la pintura a partir del Romanticisme, i des dels anys 1840, es va desenvolupar una fascinació per Orient i el nord d'Àfrica. El Romanticisme va ser un moviment que va intentar buscar els aspectes de més imaginació, de més fantasia, més enllà del que és quotidià, habitual; una cerca dels gèneres que potenciaven una fugida en l'espai i en el temps cap a territoris poc coneguts. En espai, posant la mirada en els territoris poc habituals, o desconeguts, l'Orient, en mans de l'imperi turc en aquells moments, o el nord d'Àfrica, que depenia de l'imperi otomà, però que era més assequible, sobretot per als francesos i per als espanyols. I fuga en el temps, en l'Edat Mitjana, en què es concita l'esplendor de la cultura àrab, de luxe, esplendor i gaudien del prestigi del que és rar, sumptuós i remot. La civilització occidental, catòlica o protestant, va veure en el món islàmic un imaginari cultural divers, on els costums eren altres: sensualitat, color, aromes, de diferent religió i tot això va fascinar pel prestigi del

El Orientalismo pictórico peninsular

Como hemos visto, el género del Orientalismo tuvo una enorme transcendencia e interés en la pintura del siglo XIX, y fue cultivado por las principales escuelas europeas del siglo XIX: la francesa, inglesa, italiana, las de centro-Europa y por la española. El interés por la cultura árabe formó parte de la propia historia de España. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los ilustrados manifestaron síntomas de atracción por la cultura árabe: por su lengua, por su filosofía, y por la diversidad de sus manifestaciones artísticas, de manera que se inició la recuperación de la arquitectura árabe del pasado, especialmente representada en ciudades como Sevilla, Córdoba y Granada, se comenzaron a difundir imágenes en dibujos y grabados inspiradas en el pasado árabe y, los viajeros que visitaron nuestras tierras, también dieron cuenta de la huella oriental y de las antigüedades árabes. Por tanto, desde el siglo XVIII se despierta el interés por conocimiento del pasado árabe español.

En el campo de la pintura a partir del Romanticismo, y desde los años 1840, se desarrolló una fascinación por Oriente y el Norte de África. El Romanticismo fue un movimiento que intentó buscar aquellos aspectos de mayor imaginación, de mayor fantasía, más allá de lo cotidiano, de lo habitual, una búsqueda de aquellos géneros que potenciaban una huida en el espacio y en el tiempo hacia territorios poco conocidos. En espacio, poniendo la mirada en aquellos territorios poco habituales, o desconocidos, el Oriente, en manos del imperio turco en aquellos momentos, o el norte de África, que dependía del imperio otomano, pero que era más asequible, sobre todo para los franceses y para los españoles. Y huida en el tiempo, a la Edad Media, en el que se concita el esplendor de la cultura árabe, de lujo, esplendor y gozaban del prestigio de lo raro, lo suntuoso y de lo remoto. La civilización occidental, católica o protestante, vio en el mundo islámico un imaginario cultural diverso, donde las costumbres eran otras: sensualidad, color, aromas, de diferente religión y todo esto fascinó por

que és prohibit, reservat, ignot, culte i ple de misteri, sensualitat, bellesa i harmonia. Per als artistes romàntics el tema orientalista, tant del Pròxim Orient (Síria, el Líban i Palestina) com del nord d'Àfrica des d'Egipte fins al Marroc, va ser un motiu de fascinació, fonamentalment per als pintors, perquè van ser els que van poder extraure les majors lliçons sobre la llum i sobre el color, especialment els que van visitar aquests llocs: Fortuny, Tapiró, Iturrino, Delacroix... Va ser un revulsiu per a innovar la manera de veure, que va potenciar la neteja de la llum.

A diferència dels francesos, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), per exemple, va ser a Egipte, els pintors espanyols a penes van viatjar al Pròxim Orient, es van desplaçar, sobretot, al nord d'Àfrica. I va ser, especialment a partir dels anys 1860, quan els artistes van incrementar l'interès per viatjar a Àfrica, i van prescindir ja dels dibuixos i gravats que apareixien en els llibres, per a fer un estudi directe de la realitat, per a documentar de manera veraç el nord d'aquest continent.

El Marroc va ser el país de cultura musulmana que més va estar present en la pintura orientalista espanyola, per raons lògiques de veïnatge. Espanya tenia l'Orient —ahora pròxim i llunyà— a l'altre costat de l'estret de Gibraltar, i encara que el nom del Marroc signifiqui en àrab Occident, paradoxalment per als europeus no va deixar de ser sinó un terme geogràfic, ja que, culturalment, va ser per a ells un país islamitzat i orientalitzat, com ho van ser per a la mentalitat occidental tots els de religió i cultura musulmanes. El Marroc és Orient i va exercir, per tant, un paper protagonista en la pintura orientalista espanyola, ja des dels mateixos orígens d'aquesta.

Amb l'anomenada Guerra d'Àfrica (1859-1860), em presa sota el pretext de reparació d'un greuge a la pàtria causat per l'atac d'unes cabiles a les defenses de Ceuta, quan, en realitat, obeïa tant motius polítics interns com un intent d'aproximació colonialista espanyola sobre el nord d'Àfrica, va despertar l'entusiasme de tota la nació, i va deixar una petjada àmplia, profunda i variada a l'Espanya del moment. Aquesta guerra va originar un període espinós i dilatat de relacions conflictives entre Espanya i l'imperi marroquí, que van culminar quan en 1912 es va iniciar l'etapa del protectorat i en 1927 es va aconseguir la pacificació del Marroc. Com s'ha dit, la Guerra d'Àfrica pot sintetitzar-se en una trilogia gloriosa, els protagonistes de la qual són el general Prim, Pedro Antonio de Alarcón i Marià Fortuny (1838-1874). El fet que un jove pintor, cronista gràfic en la contesa, arribara a convertir-se en un referent cultural d'aquesta guerra va ser, sens dubte, degut tant a la nova concepció que el Marroc va aportar a la seua pintura, com a la

el prestigio de lo prohibido, reservado, ignoto, culto y lleno de misterio, sensualidad, belleza y armonía. Para los artistas románticos el tema orientalista, tanto del Próximo Oriente (Siria, Líbano y Palestina) como el norte de África desde Egipto a Marruecos, fue un motivo de fascinación, fundamentalmente para los pintores, porque fueron los que pudieron extraer las mayores lecciones sobre la luz y sobre el color, especialmente los que visitaron estos sitios: Fortuny, Tapiró, Iturrino, Delacroix... Fue un revulsivo para innovar la manera de ver, potenciando la limpieza de la luz.

A diferencia de los franceses, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), por ejemplo, fue a Egipto, los pintores españoles apenas viajaron al Próximo Oriente, se desplazaron, sobretodo, al norte de África. Y fue, especialmente a partir de los años 1860, cuando los artistas incrementaron su interés por viajar a África, prescindiendo ya de los dibujos y grabados que aparecían en los libros, para hacer un estudio directo de la realidad, para documentar de forma veraz el norte de este continente.

Marruecos fue el país de cultura musulmana que más estuvo presente en la pintura orientalista española, por lógicas razones de vecindad. España tenía al Oriente —a la vez cercano y lejano— al otro lado del estrecho de Gibraltar, y aunque el nombre de Marruecos signifiqui en árabe Occidente, paradójicamente para los europeos no dejó de ser sino un término geográfico, ya que, culturalmente, fue para ellos un país islamizado y orientalizado, como lo fueron para la mentalidad occidental todos los de religión y cultura musulmana. Marruecos es Oriente y desempeñó, por tanto, un papel protagonista en la pintura orientalista española, ya desde sus mismos orígenes.

Con la llamada Guerra de África (1859-1860), emprendida bajo el pretext de reparació de un agravio a la patria causado por el ataque de unas cabilas a las defensas de Ceuta, cuando, en realidad, obedecía tanto a motivos políticos internos como a un intento de aproximación colonialista española sobre el Norte de África, despertó el entusiasmo de toda la nación, dejando una huella amplia, honda y variada en la España del momento. Esta guerra originó un espinoso y dilatado período de conflictivas relaciones entre España y el imperio marroquí, que culminaron cuando, en 1912 se inició la etapa del Protectorado y, en 1927, se logró la pacificación de Marruecos. Como se ha dicho, la Guerra de África puede sintetizarse en una trilogía gloriosa cuyos protagonistas son el general Prim, Pedro Antonio de Alarcón y Mariano Fortuny (1838-1874). El hecho de que un joven pintor, cronista gráfico en la contienda, llegara a convertirse en un referente cultural de dicha guerra fue, sin duda, debido tanto a la nueva concepción que Marruecos aportó a su pintura,

visió que aquesta va proporcionar del poble marroquí. Aquesta osmosi cultural es va constituir en un element fonamental per a la imatge que del Marroc aportaria després la línia pictòrica que, iniciada amb Fortuny, continuarien després pintors com José Tapiró (1836-1913) i Mariano Bertuchi (1884-1955), veritables pilars de la construcció d'una visió desprejudiciada i veraç del món marroquí. I cal tindre en compte que aquesta visió pictòrica es va donar malgrat les guerres i els conflictes que van jalonar com va discórrer la història d'Espanya i el Marroc entre la Guerra d'Àfrica i la constitució del Protectorat.

Així, paradoxalment, la Guerra d'Àfrica va renovar l'orientalisme espanyol i va despertar molt d'interès pel Marroc, alhora que aportava dues visions del món marroquí ben diferents i contraposades. D'una banda, amb la nova visió que proporcionava l'art de Fortuny, pròxima, costumista i intimista en general, secundada per la seua tècnica preciosista i lluminosa, constituïa un llenguatge que desborda entusiasme per un món que el va captivar i el va meravellar. Això és palès, fins i tot, en les pintures de les batalles de la contesa que va haver de realitzar per exigències oficials a causa del seu càrrec de cronista gràfic i pensionat de la Diputació de Barcelona. Així, en els llenços de *La batalla de Wad-Ras* i *La batalla de Tetuán* hi ha violència en la lluita, però sense estereotips de crueltat o menyspreu cap a l'enemic marroquí. Diríem, fins i tot, que, en la representació d'algun grup de cavalleria mora, podem intuir aquesta admiració que la visió d'aquesta, atacant les tropes espanyoles, va despertar en Pedro Antoni d'Alarcón: "*Un vistós esquadró de cavallers moros, [...] jo no he vist mai figures tan airoses, tan elegants, tan gallardes. [...] Era un quadre meravellós, era l'espectacle somiat per tots els qui han nodrit la seua fantasia amb llegendes orientals [...]*".

Fortuny, com Alarcón, va admirar l'arrogància, la noblesa i la valentia de l'enemic marroquí, i així ho van expressar ambdós, un amb la paraula escrita i l'altre amb la imatge. Una cosa semblant se'ns mostra en el quadre de Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) *La paz de Wad-Ras*, encàrrec que li va fer el municipi sevillà per a commemorar la fi de la guerra. Per a fer-ho, l'artista, a fi de documentar-se degudament, va anar al Marroc en 1863, amb l'ambaixada extraordinària de Merry del Val.

Molts quadres al·lusius a la Guerra d'Àfrica van ser pintats al fil dels conflictes successius que, en una espiral ascendent de violència, es van generar entre el Marroc i Espanya, des de La Pau de Wad-Ras fins a final del segle. La gravetat dels successos esmentats de Melilla de 1893-1894 va provocar un altre conflicte armat entre Espanya i el Marroc, que va portar a una intervenció reeixida de l'exèrcit espanyol manat pel

com a la visió que la misma proporcionó del pueblo marroquí. Esta ósmosis cultural se constituyó en un elemento fundamental para la imagen que de Marruecos aportaría luego la línea pictórica que, iniciada con Fortuny, continuarían después pintores como José Tapiró (1836-1913) y Mariano Bertuchi (1884-1955), verdaderos pilares de la construcción de una visión desprejuiciada y veraz del mundo marroquí. Y hay que tener en cuenta que esta visión pictórica se dio a pesar de las guerras y de los conflictos que jalonaron el discurrir histórico de España y Marruecos entre la Guerra de África y la constitución del Protectorado.

Así, paradójicamente, la Guerra de África renovó el orientalismo español, despertando un gran interés por Marruecos a la vez que aportaba dos visiones del mundo marroquí bien diferentes y contrapuestas. Por un lado, con la nueva visión que proporcionaba el arte de Fortuny, cercana, costumbrista e intimista en general, apoyada por su técnica preciosista y luminosa, constituyendo un lenguaje que rebosa entusiasmo por un mundo que le cautivó y le maravilló. Esto es patente hasta en las pinturas de las batallas de la contienda que tuvo que realizar por exigencias oficiales debido a su cargo de cronista gráfico y pensionado de la Diputación de Barcelona. Así, en los lienzos de *La batalla de Wad-Ras* y *La batalla de Tetuán* hay violencia en la lucha, pero sin estereotipos de crueldad o desprecio hacia el enemigo marroquí. Diríamos incluso que, en la representación de algún grupo de caballería mora, podemos intuir esa admiración que la visión de la misma, atacando a las tropas españolas, despertó en Pedro Antonio de Alarcón: "*Un vistoso escuadrón de caballeros moros, [...] yo no he visto jamás figuras tan airosas, tan elegantes, tan gallardas. [...] Era un cuadro maravilloso, era el espectáculo soñado por todos los que han nutrido su fantasía con leyendas orientales [...]*".

Fortuny, como Alarcón, admiró la arrogancia, nobleza y valentía del enemigo marroquí, y así lo expresaron ambos, uno con la palabra escrita y el otro con la imagen. Algo semejante se nos muestra en el cuadro de Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) *La paz de Wad-Ras*, encargo que le hizo el municipio hispalense para conmemorar el fin de la guerra. Para ello, el artista, con el objeto de documentarse debidamente, fue a Marruecos en 1863, con la embajada extraordinaria de Merry del Val.

Muchos cuadros alusivos a la Guerra de África fueron pintados al hilo de los sucesivos conflictos que, en una espiral ascendente de violencia, se generaron entre Marruecos y España, desde la paz de Wad-Ras hasta finales del siglo. La gravedad de los citados sucesos de Melilla de 1893-1894, provocaron otro conflicto armado entre España y Marruecos, que llevó a una exitosa intervención del ejército español mandado por el ge-

general Martínez Campos. Però malgrat els acords imposats al sultà i davant de la penetració espanyola a la part del Marroc que li atribuïa el tractat hispano-francès de 1902, una nova agressió es va produir en 1909, que va culminar amb el tràgic revés anomenat del Barranc del Llop i la victòria posterior de les tropes espanyoles. No obstant això, el pessimisme i el desencantament generats en la societat pel nostre desastre colonial de 1898, els regionalismes i els nacionalismes que aquest va potenciar, unit tot això a la nova influència dels partits d'esquerra i extrema esquerra i a les lluites obreres de classe van fer que, amb el canvi de segle, es produïra també una transformació profunda en l'actitud de bona part dels espanyols enfront dels successos d'Àfrica. Mentre que uns van continuar veient en els agressius rifenys indòmits salvatges, cruels i sanguinaris, els qui calia civilitzar; uns altres, els d'esquerra, els van contemplar com patriotes que defensaven la seua independència i rebutjaven qualsevol nova aventura colonial.

Àfrica per a Fortuny va ser l'origen de la seua fascinació per la llum i el color. Els motius àrabs els va desenvolupar tant en la tècnica de l'aquarel·la com en la de l'oli. No obstant això, va fer aquarel·les que van ser molt valorades per la crítica francesa, considerades, fins i tot, com a obres mestres. Fortuny va utilitzar el guaix en les aquarel·les per a donar un sentit més pictòricista, amb una gamma cromàtica reduïda. Un extraordinari aiguafortista, tècnica fins ara emprada per a representar pintures, però que a partir de Fortuny i Carlos de Haes, l'aiguafort es va convertir en una tècnica, en un vehicle de creació artística. Fins a l'extrem que Théophile Gautier arribara a confirmar que en el seu temps les aquarel·les van rivalitzar amb els olis. Els crítics francesos van veure en Fortuny l'eclosió d'un pintor que creixia a l'ombra de la pintura espanyola, que confluint amb els artistes francesos més moderns a Portici, Itàlia.

Antonio Fabrés i Costa (1854-1936), pintor català deutor de Fortuny, mostra en la seua obra aquarel·les de grandària elevada, el caràcter de crueltat dels suplicis àrabs, amb fons de murs. A Fabrés se'l va anomenar el nou Fortuny i va cultivar els mateixos temes que Marià Fortuny; va representar, fonamentalment, la sensualitat àrab.

Un altre artista català, natural de Reus com Fortuny, el pintor José Tapiró, també va acompanyar l'artista al nord d'Àfrica i es va arribar a instal·lar a Tànger durant més de 30 anys. Això el va convertir en l'únic pintor capaç de dur a terme imatges de sàntons del nord d'Àfrica, de naturalesa sufí, desarrapats, descuats, amb característiques racials, un retrat eloqüent, parangonat amb les fotografies amb característiques etnogràfiques que tant van proliferar llavors.

general Martínez Campos. Pero a pesar de los acuerdos impuestos al sultán y ante la penetración española en la parte de Marruecos que le atribuía el tratado hispano-francés de 1902, una nueva agresión se produjo en 1909, culminando con el trágico revés llamado del Barranco del Lobo y la posterior victoria de las tropas españolas. Sin embargo, el pesimismo y el desencanto generados en la sociedad por nuestro desastre colonial de 1898, los regionalismos y nacionalismos que éste potenció, unido todo ello a la nueva influencia de los partidos de izquierda y extrema izquierda y a las luchas obreras de clase hicieron que, con el cambio de siglo, se produjera también una profunda transformación en la actitud de buena parte de los españoles frente a los sucesos de África. Mientras unos siguieron viendo en los agresivos rifeños a indómitos salvajes, crueles y sanguinarios, a los que había que civilizar, otros, los de izquierda, los contemplaron como patriotas que defendían su independencia, rechazando cualquier nueva aventura colonial.

Àfrica para Fortuny fue el origen de su fascinación por la luz y el color. Los motivos árabes los desarrolló tanto en la técnica de la acuarela como en la del óleo. Sin embargo, hizo acuarelas que fueron muy valoradas por la crítica francesa, consideradas, incluso, como obras maestras. Fortuny utilizó el gouache en las acuarelas para dar un sentido más pictórico, con una gama cromática reducida. Un extraordinario aguafortista, técnica hasta ahora empleada para representar pinturas, pero que a partir de Fortuny y Carlos de Haes, el aguafuerte se convirtió en una técnica, en un vehículo de creación artística. Hasta el extremo de que Théophile Gautier llegase a confirmar que en su tiempo las acuarelas rivalizaron con los óleos. Los críticos franceses vieron en Fortuny la eclosión de un pintor que crecía a la sombra de la pintura española, confluyendo con los artistas franceses más modernos en Portici, Italia.

Antonio Fabrés y Costa (1854-1936), pintor catalán deutor de Fortuny, muestra en su obra, acuarelas de gran tamaño, el carácter de crueldad de los suplicios árabes, con fondos de muros. A Fabrés se le llamó el nuevo Fortuny y cultivó los mismos temas que Mariano Fortuny, representó, fundamentalmente, la sensualidad árabe.

Otro artista catalán, natural de Reus como Fortuny, el pintor José Tapiró también acompañó al artista al norte de África y se llegó a instalar en Tánger durante más de 30 años. Eso le convirtió en el único pintor capaz de llevar a cabo imágenes de santones del norte de África, de naturaleza sufí, desarrapados, desaliñados, con características raciales, un retrato elocuente, parangonado con las fotografías con características etnográficas que tanto proliferaron entonces.

L'èxit artístic i comercial que van obtindre els quadres de temes marroquins de Marià Fortuny, comercialitzats a França pel famós marxant Adolphe Goupil, va ser causa de l'excessiva proliferació de pintures d'aquest tipus durant la segona meitat del segle XIX, generalment d'escassa qualitat i menor informació etnogràfica, realitzades moltes d'aquestes per pintors mediocres que no van veure el Marroc ni des d'aquesta riba de l'Estret. És significatiu d'això la crítica que a aquesta mena d'obres dedica Moja y Bolívar en *La Ilustración Española y Americana* de 1879, que qualifica, en to de broma, aquest fenomen que buscava l'èxit fàcil, a l'empara de l'orientalisme de Fortuny, de "moromania", i hi afegeix en el mateix to que:

"Fins hui, les coses marxen pacíficament; no podrà assegurar-se un altre tant el dia en què, convençuts els moros que se'ls retrata de totes les maneres menys com són, es proposen donar-nos algun disgust, i paguen justos per pecadors". Com afirmava José Francés, "des dels primers anys del segle XX, l'especialitat de temes pictòrics marroquins s'enseria [sic] en el sentit de reproduir la llum, els tipus, els costums i els llocs d'una manera menys literària i menys per a esnobismes aristocràtics"⁵. Malgrat aquesta nova actitud, encara s'abordaran quadres enaltidors de la valentia i la noblesa dels soldats espanyols i que, com a contrapartida, proporcionen una visió d'allò més negativa del marroquí, com a salvatge sanguinari i traïdor.

El éxito artístico y comercial que obtuvieron los cuadros de temas marroquíes de Mariano Fortuny, comercializados en Francia por el famoso marchante Adolphe Goupil, fue causa de la excesiva proliferación de pinturas de este tipo durante la segunda mitad del siglo XIX, generalmente de escasa calidad y menor información etnográfica, realizadas muchas de ellas por pintores mediocres que no vieron Marruecos ni desde esta orilla del Estrecho. Es significativo de esto, la crítica que a este tipo de obras dedica Moja y Bolívar en *La Ilustración Española y Americana* de 1879, calificando, en tono de chanza, a este fenómeno que buscaba el éxito fácil, al amparo del orientalismo de Fortuny, de «moromanía», y añadiendo en el mismo tono que:

"Hasta la fecha, las cosas marchan pacíficamente; no podrá asegurarse otro tanto el día en que, convencidos los moros de que se les retrata de todas maneras menos como son, se propongan darnos algún disgusto, y paguen justos por pecadores". Como afirma afirmaba José Francés, "desde los primeros años del siglo XX, la especialidad de temas pictóricos marroquíes se enseria [sic] en el sentido de reproducir la luz, los tipos, las costumbres, y los lugares de un modo menos literario y menos para snobismos aristocráticos"⁵. A pesar de esta nueva actitud, aún se abordarán cuadros enaltecedores de la valentía y nobleza de los soldados españoles y que, como contrapartida, proporcionan una visión de lo más negativa del marroquí, como salvaje sanguinario y traidor.

L'orientalisme valencià

El valencià Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) va ser el gran pintor orientalista de la generació posterior a Marià Fortuny. Va ser autor del quadre *El cabo Noval*, en el qual referenciava els successos de Melilla de 1909. En aquest es narra l'heroisme del cap espanyol que va sacrificar la seua vida quan va avisar els seus companys del campament d'un traïdorenc atac nocturn de moros que es feien passar per espanyols. S'enalteix l'heroisme del soldat espanyol, però es contraposa la visió negativa de la traïció que carrega sobre els marroquins. A més d'aquest quadre, Muñoz Degrain va abordar un altre sobre la guerra amb el Marroc,

5 LAGO, 8/XI/1924.

El Orientalismo valenciano

El valenciano Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) fue el gran pintor orientalista de la generación posterior a Mariano Fortuny. Fue autor del cuadro *El cabo Noval*, en el que referenciaba los sucesos de Melilla de 1909. En él se narra el heroísmo del cabo español que sacrificó su vida al avisar a sus compañeros del campamento de un traicionero ataque nocturno de moros que se hacían pasar por españoles. Se enaltece el heroísmo del soldado español, pero contraponiendo la visión negativa de la traición que carga sobre los marroquíes. Además de este cuadro, Muñoz Degrain abordó otro sobre la guerra con Marruecos, referente

5 LAGO, 8/XI/1924.

referent a l'anomenat "*desastre d'Annual*" de 1921, quan la imprudència del general Fernández Silvestre davant de les forces d'Abd al-Karim, fa que caiguen les posicions d'Annual, Igueriben i muntanya Arruit, cosa que va produir un daltabaix de milers de morts. El quadre de Muñoz Degrain es titula gràficament i significativament *Los de Igueriben mueren...*, en què es narra l'heroisme del comandant Julio Benítez, que va defensar fins a la mort el seu xicotet fort d'un atac de nombrosos moros, i que va deixar escrit en un mur del blocau que els d'Igueriben preferien morir abans que rendir-se. Encara que l'actitud dels moros sembla ací d'una certa admiració cap a l'heroisme, el seu tractament no deixa de ser despectiu.

Es té notícia que Antonio Muñoz Degrain va fer el primer viatge al Marroc en 1879 amb el seu amic Bernardo Ferrándiz, en el qual van visitar prop de Melilla la zona del barranc del Llop, encara que sembla ser que aquest viatge, més que una intenció artística, es va deure a un desig d'aventura.

No obstant això, en 1883, serà quan el pintor valencià s'assente a Tànger per un període de temps superior a un any. Durant l'estada a Tànger, com ja hem indicat, va dedicar bona part del seu temps a la realització de treballs per al seu projecte *Los amantes de Teruel*. I va començar a treballar en la composició d'un altre assumpte, *El suspiro del moro*, per a la qual va fer alguns estudis de tipus del Marroc "per a poder caracteritzar amb més propietat les diferents races que hagen de figurar en aquest quadre"⁶. Aquest quadre, que no va concloure, representava l'escena posterior a la de la rendició de Granada, és a dir, el plor de Boabdil després d'haver rendit la plaça. La temàtica relacionada amb els nassarites, això és, amb els vençuts, va estar en voga i va tindre seguiment entre els pintors de l'època, com ho demostren les obres realitzades per Francisco Pradilla (1848-1921) entre 1879 i 1892, actualment en col·lecció particular, o pel pintor Joaquín Espalter i Rull (1809-1880).

A partir d'aquesta estada es comença a observar una nova concepció del color, així com l'eliminació de les tradicionals mesclades de color en la seua paleta, per a observar l'aplicació de color directament sobre el llenç. El contacte amb l'ambient i la llum oriental va accentuar la seua capacitat colorista. La fantasia que desplega l'artista en moltes de les seues obres no és una baula que el vincule amb els moviments del passat, sinó que mira cap avant. La imaginació sobrepassa l'essència de l'assumpte i fa efecte en el color que deixa de ser sotmés i aconsegueix una

al llamado "*desastre de Annual*" de 1921, cuando la imprudencia del general Fernández Silvestre ante las fuerzas de Abd-el-Krim, hace que caigan las posiciones de Annual, Igueriben y Monte Arruit, produciendo un descalabro de miles de muertos. El cuadro de Muñoz Degrain se titula gráfica y significativamente *Los de Igueriben mueren...*, en el que se narra el heroísmo del comandante Julio Benítez, que defendió hasta la muerte su pequeño fuerte de un ataque de numerosos moros, dejando escrito en un muro del blocao que los de Igueriben preferían morir antes que rendirse. Aunque la actitud de los moros parece aquí de cierta admiración hacia el heroísmo, su tratamiento no deja de ser despectivo.

Se tiene noticia de que Antonio Muñoz Degrain realizó su primer viaje a Marruecos en 1879 con su amigo Bernardo Ferrándiz en el que visitaron cerca de Melilla la zona del barranco del Lobo, aunque parece ser que este viaje, más que una intención artística, se debió a un deseo de aventura.

Sin embargo, en 1883, será cuando el pintor valenciano se asiente en Tánger por un periodo de tiempo superior a un año. Durante su estancia en Tánger, como ya hemos indicado, dedicó buena parte de su tiempo a la realización de trabajos para su proyecto de *Los amantes de Teruel*. Y comenzó a trabajar en la composición de otro asunto, *El suspiro del moro*, para la cual hizo algunos estudios de tipos de Marruecos "para poder caracterizar con más propiedad, las diferentes razas que tengan que figurar en este cuadro"⁶. Este cuadro, que no concluyó, representaba la escena posterior a la de la rendición de Granada, es decir, el llanto de Boabdil tras haber rendido la plaza. La temática relacionada con los nazaries, esto es, con los vencidos, estuvo en boga y tuvo seguimiento entre los pintores de la época, como lo demuestra las obras realizadas por Francisco Pradilla (1848-1921) entre 1879 y 1892, actualmente en colección particular, o por el pintor Joaquín Espalter y Rull (1809-1880).

A partir de esta estancia se comienza a observar una nueva concepción del color, así como la eliminación de las tradicionales mezclas de color en su paleta, para observar la aplicación de color directamente sobre el lienzo. El contacto con el ambiente y la luz oriental, acentuó su capacidad colorista. La fantasía que despliega el artista en muchas de sus obras, no es un eslabón que lo vincule con los movimientos del pasado, sino que mira hacia adelante. La imaginación sobrepassa la esencia del asunto y hace mella en el color que deja de ser sometido y logra una libertad

6 ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA, PEN – 1, 1/II/1883.

6 ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA, PEN – 1, 1/II/1883.

llibertat poc freqüent que molts van ser incapaces de comprendre. La major preocupació de l'artista en aquestes obres va estar encaminada en l'estudi dels tipus i en la plasmació de l'ambient a través del color i la pinzellada vibrant. Degrain va partir sempre d'escenaris reals, en què la vegetació apareix de manera esgarriada i minúscula, que passa a un segon pla, davant de la captació rutilant del color o la visió imponent dels paisatges reflectits.

Antonio Muñoz Degrain amb una tècnica realista lluminosa, solta i del *macchiaioli*, aporta una aproximació al món quotidià marroquí allunyada dels relats literaris i somnis orientalistes, desproveïda dels seus tradicionals tòpics; mostra escenes de carrer, de socs, festes i oficis, generalment sense protagonismes específics, excepte algun tipus popular concret; visions, moltes d'aquestes, d'una quotidianitat carrinclona, com si representaren una escena o un personatge d'algun poble espanyol, que l'única cosa que tenen d'exòtic és mostrar-nos la imatge d'un món enormement estrany i allunyat culturalment del nostre. Però, precisament per això, la seua visió, malgrat la senzillesa d'aquesta, dista molt de ser pròxima, perquè és la d'un visitant occidental que trau el cap esporàdicament a un món per a ell alié. No hi ha cap tipus d'identificació amb aquest; com a màxim, algun tret de simpatia. I en això radica el que podríem qualificar com el seu exotisme inherent. La veritat és que no ens presenta "la imatge térbola del moro dolent". No es tracta ja d'una imatge negativa, però tampoc manifesten aquestes obres una proximitat sentimental cap a aqueix món que representen, major que la que podria aportar sobre aquest tema una breu estada del pintor al Marroc. Alguna cosa que ens atreviríem a qualificar de turisme pictòric, buscant un parangó modern.

Després de la pensió en l'Acadèmia de Belles Arts a Roma, Antonio Muñoz Degrain es va assentar a Madrid, on va obtenir la direcció de la càtedra de paisatge en l'Acadèmia de Sant Ferran, per la vacant que havia deixat el paisatgista Carlos de Haes (1826-1898). A més, va ser nomenat acadèmic. En aquests anys Degrain es va interessar pel Pròxim Orient i el Mitjà Orient, i va abandonar, definitivament, el coneixement del nord del Marroc.

Així, es té notícia que entre els anys 1897 i 1898 Muñoz Degrain va realitzar un viatge a Pròxim Orient. I, en 1905, va emprendre un segon viatge a Grècia i Terra Santa. El mateix va manifestar: "Vaig estar també a Munic i Terra Santa, i a la tornada de Constantinoble vaig visitar diverses illes, les de Rodas i Pathmos, entre elles... Va ser interessantíssim el viatge a Terra Santa. Em vaig banyar al Jordà per a netejar-me els pecats. Aquest viatge em va inspirar diverses de les meues mil·lors obres. De Jericó guardo una impressió molt grata.

poco frecuente que muchos fueron incapaces de comprender. La mayor preocupación del artista en estas obras, estuvo encaminada en el estudio de los tipos y en la plasmación del ambiente a través del color y la vibrante pincelada. Degrain partió siempre de escenarios reales, en los que la vegetación aparece de forma escueta y minúscula, pasando a un segundo plano, ante la captación rutilante del color o la imponente visión de los paisajes reflejados.

Antonio Muñoz Degrain con una técnica realista luminosa, suelta y manchista, aporta una aproximación al mundo cotidiano marroquí alejada de los relatos literarios y ensueños orientalistas, desprovista de sus tradicionales tópicos, mostrando escenas callejeras, de zocos, fiestas y oficios, generalmente sin protagonistas específicos, salvo algún tipo popular concreto; visiones, muchas de ellas, de una cotidianidad rampolona, como si representasen una escena o un personaje de algún pueblo español, que lo único que tienen de exótico es mostrarnos la imagen de un mundo enormemente extraño y alejado culturalmente del nuestro. Pero, precisamente por ello, su visión, a pesar de la sencillez de la misma, dista mucho de ser pròxima, pues es la de un visitante occidental que se asoma esporádicamente a un mundo para él ajeno. No hay ningún tipo de identificación con el mismo; a lo sumo algún rasgo de simpatía. Y en esto radica lo que podríamos calificar como su inherente exotismo. Bien es verdad que no nos presenta "*la imagen turbia del moro malo*". No se trata ya de una imagen negativa, pero tampoco manifiestan estas obras una proximidad sentimental hacia ese mundo que representan mayor que la que pudiese aportar al respecto una breve estancia del pintor en Marruecos. Algo que nos atreveríamos a calificar de turismo pictórico, buscando un parangón moderno.

Tras la pensión en la Academia de Bellas Artes en Roma, Antonio Muñoz Degrain se asentó en Madrid, donde obtuvo la dirección de la cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando, por la vacante que había dejado el paisajista Carlos de Haes (1826-1898). Además, fue nombrado Académico. En estos años Degrain se interesó por el Pròxim Orient y Medio Oriente, abandonando, definitivamente, el conocimiento del norte de Marruecos.

Así, se tiene noticia de que entre los años 1897 y 1898 Muñoz Degrain realizó un viaje a Oriente Próximo. Y, en 1905, emprendió un segundo viaje a Grecia y Tierra Santa. El mismo manifestó: "*Estuve también en Munich y Tierra Santa, y al regreso de Constantinopla visité varias islas, las de Rodas y Pathmos entre ellas... Fue interesantísimo el viaje a Tierra Santa. Me bañé en el Jordán para limpiarme de pecado. Este viaje me inspiró varias de mis mejores obras. De Jericó guardo una impresión gratísima. Sobre todo de los trajes multicolor*

Sobretot dels vestits multicolors de les dones, que són d'un efecte sorprenent que contrasta amb la misèria d'aquella gent"⁷. Aquests viatges van comptar amb una projecció clara en la seua producció artística. Una mirada completament diferent de l'experiència viscuda al Marroc, ara amb un vessant religiós fort, que va inundar bona part de la seua pintura, i va adquirir un to més evocador i irreal, emparant-se als països que havia conegut en territori oriental, iniciant un gènere de pintura religiosa de paisatge o, millor, pintura de paisatge religiós. Una pintura que va comptar amb una forta inspiració en l'obra del pintor napolità Doménico Morelli (1826-1901), amb l'obra del qual es va entusiasmar Muñoz Degrain quan en 1882 va viatjar a Nàpols.

A més d'Antonio Muñoz Degrain, altres artistes valencians del seu temps es van interessar per Orient. José Benlliure, Manuel Benedito o José Navarro Llorens donen bona mostra d'això.

*res de las mujeres, que son de un efecto sorprendente que contrasta con la miseria de aquellas gentes"*⁷. Estos viajes contaron con una clara proyección en su producción artística. Una mirada completamente diferente a la experiencia vivida en Marruecos, ahora con una fuerte vertiente religiosa, que inundó buena parte de su pintura, adquiriendo un tono más evocador e irreal, amparándose en los países que había conocido en territorio oriental, iniciando un género de pintura religiosa de paisaje o, mejor, pintura de paisaje religioso. Una pintura que contó con una fuerte inspiración en la obra del pintor napolitano Doménico Morelli (1826-1901), con cuya obra se entusiasmó Muñoz Degrain cuando en 1882 viajó a Nápoles.

Además de Antonio Muñoz Degrain, otros artistas valencianos de su tiempo, se interesaron por Oriente. José Benlliure, Manuel Benedito o José Navarro Llorens, dan buena muestra de ello.

Orient i Agrasot

La pintura orientalista del segle XIX va ser un intent de realisme documental. Per a fer-ho, els artistes es van recolzar en una tècnica d'efecte precís, amb la presència d'objectes com ara pitxers, catifes, encara que sovint es van entregar a la fantasia que els generava aqueixa cultura llunyana. El concepte de temps en les pintures orientalistes està detingut, hi ha una absència d'història i una complaença a mostrar costums i esdeveniments puntuals. Rarament es va representar la violència que els països desenvolupats van exercir sobre el poble nord-africà. La mirada dels artistes, des de la curiositat, el testimoniatge o l'admiració, reflecteix la quotidianitat i posa l'accent en la diferència. Els temes que van tindre més consideració van ser paisatges del desert, arquitectura amb visions de carrers, patis, fortaleeses, fonts, el basar, el mercat, les portes i els interiors de mesquites o ruïnes. També apareixen interiors domèstics, amb objectes decoratius i una infinitat de personatges, com ara guardes, agutzils, cavallers, genets, guerrers, captius, endevins, narradors d'històries, remeiers, músics, fumadors de narguil, escenes d'harem, odalisques, favorites i esclaves, festes o danses.

Orient va ser concebut com un territori primitiu i violent, despòtic i fanàtic; per tot això, inferior al racional

Oriente y Agrasot

La pintura orientalista del siglo XIX fue un intento de realismo documental, para lo cual los artistas se apoyaron en una técnica de efecto preciso, con la presencia de objetos como jarrones, alfombras, aunque, frecuentemente, se entregaron a la fantasía que les generaba esa cultura lejana. El concepto de tiempo en las pinturas orientalistas está detenido, hay una ausencia de historia y una complacencia en mostrar costumbres y acontecimientos puntuales. Raramente se representó la violencia que los países desarrollados ejercieron sobre el pueblo norteafricano. La mirada de los artistas, desde la curiosidad, el testimonio o la admiración, refleja la cotidianeidad y hace hincapié en la diferencia. Los temas que tuvieron más consideración fueron paisajes del desierto, arquitectura con visiones de calles, patios, fortalezas, fuentes, el bazar, el mercado, puertas e interiores de mezquitas o ruinas. También aparecen interiores domésticos, con objetos decorativos y un sinnúmero de personajes, como guardas, alguaciles, caballeros, jinetes, guerreros, cautivos, advinos, contadores de historias, curanderos, músicos, fumadores de narguile, escenas de harén, odaliscas, favoritas y esclavas, fiestas o danzas.

Oriente fue concebido como un territorio primitivo y violento, despótico y fanático; inferior, por todo ello,

7 MARTÍN CABALLERO, 9/II/1914, p. 1..

7 MARTÍN CABALLERO, 9/II/1914, p. 1..

món occidental, però també colorista, suggeridor, evocador i sensual. A més, durant la segona meitat del segle XIX nombrosos artistes es van instal·lar a la ciutat de Tànger⁸. A França la pintura orientalista va tindre tant de predicament que es va crear en 1893 la *Société des Peintres Orientalistes Français*, que va estar activa fins al 1948.

L'orientalisme pictòric espanyol té un origen basat clarament en la fantasia i l'exotisme que va determinar la visió oriental dels romàntics europeus. Posteriorment, aquests conflictes van determinar tant l'interès de la societat espanyola pel Marroc com la visió que aquesta es va formar d'aquest país. Aquest acostament a una realitat cultural i històrica, encara que fora per la força de les armes, va desenvolupar una directriu d'una visió molt més realista que la que van tindre en general els pintors orientalistes europeus durant el segle XIX, i que, només en ple segle XX, encerten, o s'atreveixen, la majoria de les vegades, a acostar-se a una realitat popular quotidiana que preval sobre la fantasia de l'exotisme anterior.

L'execució contemporània d'obres exòtiques de xicotet format, destinades a seduir els col·leccionistes, adoptaven una temàtica amable de sultans, tipus populars, escenes de mercats o basars, espais privats com l'harem o la representació d'odalisques. L'orientalisme va reflectir l'observació de tipus, l'activitat als carrers, la varietat d'escenaris. La precisió descriptiva va fer que s'apropriaren de la vida interior oriental, un fidel art etnogràfic, representant d'una nova sensibilitat, apreciada per la crítica⁹. De fet, l'aproximació etnogràfica que va definir l'exotisme va proporcionar a les escenes de gènere una vocació menys frívola. La figura de l'home comú va adquirir una importància decisiva en la pintura, representat amb una indumentària senzilla, poc espectacular, es contraposava a les opulentes escenes de la pintura de gènere europea de grups humans vestits a la moda del segle XVIII, amb catracòliques, que tant d'èxit havien aconseguit en el mercat de l'art europeu i americà.

Un dels signes més clarament identificatius que va despertar els pintors orientalistes va ser la curiositat, l'admiració d'una realitat desconeguda. Van dedicar molt de temps a la descripció d'objectes, armes, tapissos, mobles i joies que destacaven la inspiració original. Les arts decoratives es van convertir en elements de seducció en la recreació oriental. El famós tamboret poligonal, per exemple, fàcil de transportar, va ser un accessori recollit en nombrosos quadres exòtics. Els arabescos florals o els taulells multicolors

al racional mundo occidental, pero también colorista, sugerente, evocador y sensual. Además, durante la segunda mitad del siglo XIX numerosos artistas se instalaron en la ciudad de Tánger⁸. En Francia, la pintura orientalista tuvo tanto predicamento que se creó en 1893 la *Société des Peintres Orientalistes Français*, que estuvo activa hasta 1948.

El orientalismo pictórico español tiene un origen basado claramente en la fantasía y el exotismo que determinó la visión oriental de los románticos europeos, posteriormente estos conflictos determinaron tanto el interés de la sociedad española por Marruecos como la visión que ésta se formó de dicho país. Este acercamiento a una realidad cultural e histórica, aunque fuese por la fuerza de las armas, desarrolló una directriz de una visión mucho más realista que la que tuvieron en general los pintores orientalistas europeos durante el siglo XIX, y que, sólo en pleno siglo XX, aciertan, o se atreven, la mayoría de las veces, a acercarse a una realidad popular cotidiana que prima sobre la fantasía del exotismo anterior.

La ejecución contemporánea de obras exóticas de pequeño formato, destinadas a seducir a los coleccionistas, adoptaban una temática amable de sultanes, tipos populares, escenas de mercados o bazares, espacios privados como el harem o la representación de odaliscas. El orientalismo reflejó la observación de tipos, la actividad en las calles, la variedad de escenarios. La precisión descriptiva hizo que se apropiaran de la vida interior oriental, un fiel arte etnográfico, representante de una nueva sensibilidad, apreciada por la crítica⁹. De hecho, la aproximación etnográfica que definió el exotismo proporcionó a las escenas de género una vocación menos frívola. La figura del hombre común, adquirió una importancia decisiva en la pintura, representado con una indumentaria sencilla, poco espectacular, se contraponía a las opulentas escenas de la pintura de género europea de grupos humanos vestidos a la moda del siglo XVIII, con casacones, que tanto éxito habían alcanzado en el mercado del arte europeo y americano.

Uno de los signos más claramente identificativos que despertó a los pintores orientalistas fue la curiosidad, la admiración de una realidad desconocida. Dedicaron mucho tiempo a la descripción de objetos, armas, tapices, muebles y joyas destacando la inspiración original. Las artes decorativas se convirtieron en elementos de seducción en la recreación oriental. El famoso taburete poligonal, por ejemplo, fácil de transportar, fue un accesorio recogido en numerosos cuadros exóticos. Los arabescos florales o los azulejos

8 MORENO, 2019, pp. 14-57.

9 GALICHON, 1868, pp. 150-151.

8 MORENO, 2019, pp. 14-57.

9 GALICHON, 1868, pp. 150-151.



Fig. 2 Joaquín Agrasot. *Moro con pañuelo amarillo*, ca. 1880.



Fig. 3 Agrasot vestit d'oriental | Agrasot vestido de oriental. Col. Família Agrasot, Málaga.

de ceràmica de formes geomètriques es van instal·lar en l'imaginari de l'artista europeu.

Molts dels quadres orientalistes de Joaquín Agrasot representen senzilles escenes de la vida quotidiana, en els quals reflecteix colors brillants i detalls de l'observació directa de la indumentària i els objectes.

A l'estiu de 1872 Joaquín Agrasot va visitar Granada. Des de 1870 s'havia establert en aquella ciutat el seu amic Marià Fortuny, on continuava vivint. No es té certesa que Agrasot aprofitara la seua estada granadina per a desplaçar-se al nord d'Àfrica, però la veritat és que compta amb una producció significativa d'obres de tema orientalista. Fins i tot va arribar a encunyar-se el terme "orientalisme granadí" en referència als pintors que es van inspirar en el passat àrab de Granada. Marià Fortuny tenia el seu estudi molt prop de l'Alhambra i l'arquitectura del palau era perfecta per a recrear el gloriós passat nassarita. De fet, es conserva una fotografia en la qual apareix Agrasot pintant en un dels patis de l'Alhambra (fig. 1), cosa que demostra quina va ser la seua principal font d'inspiració per a la seua pintura orientalista.

Joaquín Agrasot va proporcionar la seua particular i fantàstica visió d'Orient. D'aquesta època ha de ser l'obra *Àrabe con turbante amarillo*¹⁰ (fig. 2) i algunes variants d'aquest mateix assumpte, com s'aprecia en una fotografia d'ell en el seu estudi de València de la dècada dels anys 1880, que mostra un marroquí amb un gran turbant blanc. L'àrab apareix representat de poc més de mig cos, cobert per un mocador blanc i una lligadura amb un turbant groc; a la cintura: una daga i un ganivet. Agrasot busca reflectir el gest de l'home, amb gran preciosisme tant en l'abillament com en les armes, i deixa esbossat el rostre. Un exemple clar del domini cromàtic de l'artista oriolà. Probablement va poder realitzar-la a Roma, com testimonien altres col·legues de Marià Fortuny, i es va inspirar en llegendes, fotografies, dibuixos o gravats humans, paisatgístics i arquitectònics. La recreació d'Orient en la pintura d'Agrasot va respondre més a criteris estètics i purament artístics que a documentals. Fins al punt que va arribar a convertir-se en una moda. De fet, l'artista mateix apareix fotografiat vestit d'oriental (fig. 3). Hi ha, a més, nombrosos documents gràfics que recullen els pintors orientalistes vestits a la moda local. Això, en part, era degut a l'eficàcia que això suposava per a recollir més lliurement les impressions sobre els motius tractats en els seus llenços. L'adopció de la indumentària local, lluny de ser un pueril transvestisme, va ser molt útil per a tots els viatgers, ja que amb aqueixos vestits podien

multicolores de cerámica de formas geométricas se instalaron en el imaginario del artista europeo.

Muchos de los cuadros orientalistas de Joaquín Agrasot representan sencillas escenas de la vida cotidiana, en los que refleja colores brillantes y detalles de la observación directa de la indumentaria y los objetos. En el verano de 1872 Joaquín Agrasot visitó Granada. Desde 1870 se había establecido en aquella ciudad su amigo Mariano Fortuny, donde continuaba viviendo. No se tiene certeza de que Agrasot aprovechara su estancia granadina para desplazarse al norte de África, pero lo cierto es que cuenta con una significativa producción de obras de tema orientalista. Incluso llegó a acuñarse el término "orientalismo granadino" en referencia a los pintores que se inspiraron en el pasado árabe de Granada. Mariano Fortuny tenía su estudio muy cerca de la Alhambra y, la arquitectura del palacio era perfecta para recrear el glorioso pasado nazarí. De hecho, se conserva una fotografía en la que aparece Agrasot pintando en uno de los patios de la Alhambra (Fig. 1), lo que demuestra cuál fue su principal fuente de inspiración para su pintura orientalista.

Joaquín Agrasot proporcionó su particular y fantástica visión de Oriente. De esta época debe ser la obra *Árabe con turbante amarillo*¹⁰ (Fig. 2) y algunas variantes de este mismo asunto como se aprecia en una fotografía suya en su estudio de Valencia de la década de los años 1880, que muestra a un marroquí con un gran turbante blanco. El árabe aparece representado de poco más de medio cuerpo, cubierto por un pañuelo blanco y tocado con un turbante amarillo, a su cintura, una daga y un cuchillo. Agrasot busca reflejar el gesto del hombre, con gran preciosismo tanto en el atuendo como en las armas, dejado abocetado el rostro. Un claro ejemplo del dominio cromático del artista oriolano. Probablemente pudo realizarla en Roma, como atestiguan otros colegas de Mariano Fortuny, inspirándose en leyendas fotografías, dibujos o grabados humanos, paisajísticos y arquitectónicos. La recreación de Oriente en la pintura de Agrasot respondió más a criterios estéticos y puramente artísticos que a documentales. Hasta el punto de que llegó a convertirse en una moda. De hecho, el propio artista aparece fotografiado vestido de oriental (Fig. 3). Hay, además, numerosos documentos gráficos que recogen a los pintores orientalista vestidos a la moda local. Esto en parte era debido a la eficacia que ello suponía para recoger más libremente las impresiones sobre los motivos tratados en sus lienzos. La adopción de la indumentaria local, lejos de ser un pueril travestismo, fue muy útil para todos los viajeros, ya que con esos

10 Col·lecció particular. Orihuela, Alacant.

10 Colección particular, Orihuela, Alicante.

accedir a espais reservats, fins llavors, exclusivament a la població local¹¹.

Amb el començament del segle XX Agrasot va reprendre uns certs assumptes que havia cultivat amb anterioritat. Temes orientalistes en què predominava la presència femenina a través de la representació de diferents odaliskes. El terme odaliska deriva d'*oda*, que significa habitació, i indica el camí de cadascuna de les dones en l'harem. Les odaliskes entraven molt joves en l'harem real, on eren assignades a una d'aqueixes *odes* en tant que eren novícies per a perfeccionar-se en els diferents àmbits que els eren assignats segons l'organització de la casa. Així adquirien el nom d'odaliskes. Víctor Hugo descriu en 1828 en *Les Orientales* que tots els grans harems constitueixen, per als fantasmes occidentals, llocs d'hedonisme i passions desenfrenades, on es representen les odaliskes com a criatures plenes de plaers sensuals¹². Apareixen, generalment, nues o lleugeres de roba, perquè la seua existència consisteix únicament a servir o satisfer el sultà o el seu mestre. La realitat, no obstant això, mostra el contrari: que les dones orientals embolquen el seu cos amb nombrosos draps vaporosos.

L'obra de Joaquín Agrasot *La sultana favorita*¹³ (fig. 4) es va reproduir en *La Ilustración Artística* el dia 22 de febrer de 1904. La crítica la va valorar com "una variant dels seus quadres de costums valencians" que tanta celebritat havien proporcionat al pintor Agrasot. D'aquesta es destacava "l'experta mà del mestre que sap per igual obtindre resultats, siga quin siga el tema o l'assumpte que interprete"¹⁴. Els motius ceràmics que apareixen en aquesta obra es repeteixen en l'*Odaliska* del MUBAG¹⁵ (fig. 5). I la model és la mateixa que s'observa en les dues obres propietat de la Col·lecció Pedrera Martínez d'Orihuela¹⁶ (figs. 6 i 7). A més, el pintor va reutilitzar elements de la indumentària en les seues diferents versions. Així, per exemple, en l'obra granadina l'odaliska porta sobre el cap un mocador nuat de ratlles blau i blanc, el mateix que apareix en l'odaliska del MUBAG. En aquesta ocasió, n'envolta la cintura. També repeteix l'artista les mateixes arracades en diverses de les obres, braçalets en els avantbraços o, sobre el cap, un penjoll daurat. La representació d'odaliskes, sens dubte, va

vestidos podían acceder a espacios reservados hasta entonces exclusivamente a la población local¹¹.

Con el comienzo del siglo XX, Agrasot retomó ciertos asuntos que había cultivado con anterioridad. Temas orientalistas en los que predominaba la presencia femenina a través de la representación de diferentes odaliskas. El término odaliska deriva de *oda* que significa habitación, indicando el camino de cada una de las mujeres en el harem. Las odaliskas entraban muy jóvenes en el harem real, donde eran asignadas a una de esas *odes* en cuanto que eran novicias para perfeccionarse en los distintos ámbitos que les eran asignados según la organización de la casa. Así adquirirían el nombre de odaliskas. Víctor Hugo describe en 1828 en *Les Orientales*, que todos los grandes harems constituyen, para los fantasmas occidentales, lugares de hedonismo y pasiones desenfrenadas, donde se representa a las odaliskas como criaturas llenas de placeres sensuales¹². Aparecen, generalmente, desnudas o ligeras de ropa, porque su existencia consiste únicamente en servir o satisfacer al sultán o a su maestro. La realidad, sin embargo, muestra lo contrario, que las mujeres orientales envuelven su cuerpo de numerosos paños vaporosos.

La obra de Joaquín Agrasot *La sultana favorita*¹³ (Fig. 4), se reprodujo en *La Ilustración Artística* el día 22 de febrero de 1904. La crítica la valoró como "una variante de sus cuadros de costumbres valencianas" que tanta celebridad habían proporcionado al pintor Agrasot. De ella se destacaba "la experta mano del maestro que sabe por igual obtener resultados, sea cual fuere el tema o el asunto que interprete"¹⁴. Los motivos cerámicos que aparecen en dicha obra, se repiten en la *Odaliska* del MUBAG¹⁵ (Fig. 5). Y la modelo, es la misma que se observa en las dos obras propiedad de la colección Pedrera Martínez de Orihuela¹⁶ (Figs. 6 y 7). Además, el pintor reutilizó elementos de la indumentaria en sus distintas versiones. Así, por ejemplo, en la obra granadina la odaliska lleva sobre la cabeza un pañuelo anudado a rayas azul y blanco, el mismo que aparece en la odaliska del MUBAG, en esta ocasión, rodeando su cintura. También repite el artista los mismos aretes en varias de sus obras, brazaletes en los antebrazos o, sobre la cabeza, un dije dorado. La representación de odaliskas, sin duda, fue un tema recurrente en la pintura de Joaquín Agra-

11 PELTRE, 1995, pp. 37-38.

12 HUGO, 1966..

13 Col·lecció Casa Ajsaris, Granada.

14 ANÓNIMO, 22/III/1904, núm. 1.156, p. 146, reproducida en p. 151.

15 Oli sobre tela. 94,5 x 65 cm.

16 Oli sobre tela. 67 x 48 cm i oli sobre taula. 47 x 34 cm.

11 PELTRE, 1995, pp. 37-38.

12 HUGO, 1966..

13 Colección Casa Ajsaris, Granada

14 ANÓNIMO, 22/III/1904, núm. 1.156, p. 146, reproducida en p. 151.

15 Óleo sobre lienzo. 94,5 x 65 cm.

16 Óleo sobre lienzo. 67 x 48 cm. y óleo sobre tabla. 47 x 34 cm.

ser un tema recurrent en la pintura de Joaquín Agravat. Així ho demostren les obres de la Col·lecció d'Art del Banc de Sabadell¹⁷ (fig. 8) l'aquarel·la de col·lecció particular¹⁸ (fig. 9) o la que està representada sobre un xicotet taulell ceràmic en una col·lecció particular malaguenya (fig. 10). L'orientalisme en Joaquín Agravat es concentra, en bona part, en el retrat femení, i estudia diferents perfils i postures, moltes de les quals tenen un marcat perfil sensual, amb una indumentària i uns accessoris que situen les retratades més enllà de les fronteres europees. Retrats de dones orientals en els quals els rostres evidencien la seua procedència europea. No fa, per tant, un estudi etnogràfic de les dones del nord d'Àfrica, sinó que els seus retrats d'odalisques remeten a Orient des de la consideració d'una indumentària característica de les terres i unes actituds marcadament sinuoses. Després de tot, els quadres de dones orientals, amb els vestits acolorits i les riques joies, van ser pintats perquè ells constituïen temes seductors que atreïen els col·leccionistes. Encara que també és cert que molts dels artistes que van viatjar a Orient van manifestar les dificultats per a persuadir les musulmanes per a deixar-se retratar. El pudor d'aquestes dones va ser-ne una de les causes, encara que les raons d'aquesta hostilitat són més complexes. L'objecció teològica a l'art pictòric té en l'origen el *hadith*, tradició del Profeta, i no de l'Alcorà mateix. Mentre que el Profeta prohibia les estàtues perquè eren susceptibles d'encoratjar la idolatria, el *hadith* afirmava que l'art figuratiu era blasfem, i la pintura o l'escultura usurpava la creativitat de Déu. En la pràctica, l'acceptació d'aquesta prohibició depenia de les influències dels teòlegs sobre els hàbits i els gustos de la societat islàmica en un moment donat, tant estricta i inflexible, com relaxada. Per aquesta raó, els artistes occidentals van ser més ben acollits per la cort de Turquia on, durant segles, els artistes musulmans havien realitzat miniatures figuratives que, als països àrabs, on només la cal·ligrafia estava autoritzada i les representacions pictòriques prohibides. A més, una superstició comuna en el món oriental afirmava que l'efígie, lluny de ser una cosa independent de la persona representada, constituïa una espècie de doble que, si es danyava, comportava per a la persona viva un mal o una ferida equivalent.

Les dones orientals en les seues dependències privades van ser, de tots els temes de la pintura orientalista, el més popular. Com que els harems van ser, precisament, llocs prohibits per als homes estrangers, els artistes van poder donar llibertat a la seua imaginació.

Así lo demuestran las obras de la Colección de Arte del Banco de Sabadell¹⁷ (Fig. 8), la acuarela de colección particular¹⁸ (Fig. 9) o la que está representada sobre un pequeño azulejo cerámico en colección particular malagüena (Fig. 10). El orientalismo en Joaquín Agravat se concentra, en buena parte, en el retrato femenino, estudiando distintos perfiles y poses, muchas de las cuales, poseen un marcado perfil sensual, con una indumentaria y accesorios que sitúan a las retratadas más allá de las fronteras europeas. Retratos de mujeres orientales en los que sus rostros evidencian su procedencia europea. No hace, por tanto, un estudio etnográfico de las mujeres del norte de África, sino que sus retratos de odaliscas remiten a Oriente desde la consideración de una indumentaria característica de aquellas tierras y unas actitudes marcadamente sinuosas. Después de todo los cuadros de mujeres orientales, con sus vestidos coloridos y sus ricas joyas, fueron pintados porque ellos constituían temas seductores que atraían a los coleccionistas. Aunque también es cierto que, muchos de los artistas que viajaron a Oriente, manifestaron las dificultades para persuadir a las musulmanas para dejarse retratar. El pudor de estas mujeres fue una de sus causas, aunque las razones de esa hostilidad son más complejas. La objeción teológica al arte pictórico tiene en su origen el *hadith*, tradición del Profeta, y no del Corán mismo. Mientras que el Profeta prohibía las estatuas porque eran susceptibles de alentar la idolatría, el *hadith* afirmaba que el arte figurativo era blasfemo, usurpando la pintura o la escultura la creatividad de Dios. En la práctica, la aceptación de esta prohibición dependía de las influencias de los teólogos sobre los hábitos y los gustos de la sociedad islámica en un momento dado, tanto estricta e inflexible, como relajada. Por esta razón, los artistas occidentales fueron mejor acogidos por la corte de Turquía donde, durante siglos, los artistas musulmanes habían realizado miniaturas figurativas que, en los países árabes, donde solamente la caligrafía estaba autorizada y las representaciones pictóricas prohibidas. Además, una superstición común en el mundo oriental afirmaba que la efigie, lejos de ser una cosa independiente de la persona representada, constituía una especie de doble que, si se dañaba, entrañaba para la persona viva un daño o una herida equivalente.

Las mujeres orientales en sus dependencias privadas fueron, de todos los temas de la pintura orientalista, el más popular. Como los harenes fueron, precisamente, lugares prohibidos para los hombres extranjeros, los artistas pudieron dar libertad a su imaginación. El

17 Oli sobre tela. 19 x 14 cm.

18 Aquarel·la sobre paper. 23 x 17,5 cm.

17 Óleo sobre lienzo. 19 x 14 cm.

18 Acuarela sobre papel. 23 x 17,5 cm.



Fig. 4 Joaquín Agrasot. *La sultana favorita*, 1890-1910.



Fig. 5 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, 1904.



Fig. 6 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, 1900-1910.



Fig. 7 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, ca. 1905.



Fig. 8 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, ca. 1905.

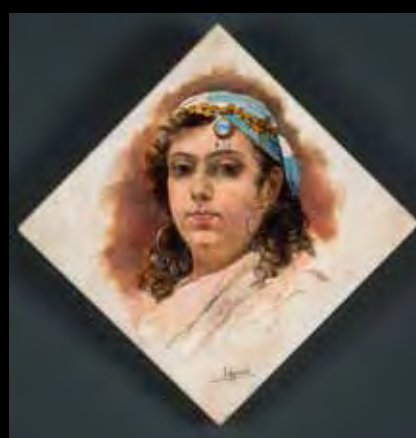


Fig. 9 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, 1900-1910.



Fig. 10 Joaquín Agrasot. *Odaliska*, 1900-1910.

El mode àrab *haram* significa "el que està prohibit per llei". Des del punt de vista profà, aquest mode fa referència a una part de la casa musulmana, generalment, la més retirada, que és ocupada per les dones, i que constitueix el seu *haram* o santuari. Es van acostar a aquesta temàtica segons dues categories: la representació de dones voluptuoses, d'una banda i, d'altra, la vida domèstica a l'europea, transposada i aplicada al món oriental¹⁹.

La major part dels pintors d'aquests moments van dur a terme evocacions narratives i imaginatives de xiques brunes sobre fons de tapissos, amb una possibilitat de llibertat i imaginació. Temes molt freqüents van ser els d'odalisques, esclaves en l'harem, temes que agradaven i interessaven als artistes. El nu, a més, es va incorporar ara a la representació. Orient es va convertir en una excusa per a pintar nus femenins.

La representació de dones recolzades en espais privats orientalistes està molt pròxima a la pintura de gènere occidental que mostrava la distracció de dones de món als seus salons. Molts occidentals van imaginar que les dones musulmanes no tenien una altra alternativa en la vida que romandre retirades als seus apartaments.

D'altra banda, la representació de l'àrab aïllat és un tema recurrent que va fascinar durant els anys 1860 i 1870. En nombrosos països orientals es podien veure als carrers saltimbanquis, acróbates, joglars, músics, encantadors de serps o dansarins. L'escribà públic, per exemple, va ser una altra figura familiar. Totes aquestes figures van constituir una font d'inspiració per als pintors occidentals. Van veure en aquestes un segell característic i singular del món àrab. Per això no són estranyes les dues xicotetes pintures d'Agrasot que representen les escenes de *Esperando a un cliente*²⁰ (fig. 11) i *La limosna*²¹ (fig. 12). Dues obres esbossades, d'iguals proporcions, que mostren escenes quotidianes de la vida del nord d'Àfrica. Realitzades a manera de repertori etnogràfic de costums orientals, possiblement formen part d'un conjunt de pintures en què l'artista alacantí va voler plasmar instants de les tradicions àrabs.

Així doncs, Joaquín Agrasot va abordar el tema orientalista, almenys durant dues etapes de la seua carrera professional. En primer lloc, entre les dècades de 1870 i 1880, com ho demostra una fotografia

modo árabe *haram* significa "eso que está prohibido por ley". Desde el punto de vista profano, este modo hace referencia a una parte de la casa musulmana, generalmente, la más retirada, que es ocupada por las mujeres, y que constituye su *haram* o santuario. Se acercaron a esta temática según dos categorías: la representación de mujeres voluptuosas, por una parte y, por otra, la vida doméstica a la europea, traspuesta y aplicada al mundo oriental¹⁹.

La mayor parte de los pintores de estos momentos, llevaron a cabo evocaciones narrativas e imaginativas de muchachas morenas sobre fondos de tapices, con una posibilidad de libertad e imaginación. Temas muy frecuentes fueron los de odaliscas, esclavas en el harem, temas que agradaban e interesaban a los artistas. El desnudo, además, se incorporó ahora a la representación. Oriente se convirtió en una excusa para pintar desnudos femeninos.

La representación de mujeres recostadas en espacios privados orientalistas está muy próxima a la pintura de género occidental que mostraban la distracción de mujeres de mundo en sus salones. Muchos occidentales imaginaron que las mujeres musulmanas no contaban con otra alternativa en la vida que permanecer retiradas en sus apartamentos.

Por otra parte, la representación del árabe aislado es un tema recurrente que fascinó en los años 1860 y 1870. En numerosos países orientales se podía ver en las calles a saltimbanquis, acróbatas, juglares, músicos, encantadores de serpientes o danzarines. El escribano público, por ejemplo, fue otra figura familiar. Todas estas figuras constituyeron una fuente de inspiración para los pintores occidentales. Vieron en ellas un sello característico y singular del mundo árabe. Por ello, no son extrañas las dos pequeñas pinturas de Agrasot que representan las escenas de *Esperando a un cliente*²⁰ (Fig. 11) y *La limosna*²¹ (Fig. 12). Dos obras abocetadas, de iguales proporciones, que muestran escenas cotidianas de la vida del norte de África. Realizadas a modo de repertorio etnográfico de costumbres orientales, posiblemente formen parte de un conjunto de pinturas donde el artista alicantino quiso plasmar instantes de las tradiciones árabes.

Así pues, Joaquín Agrasot abordó el tema orientalista, al menos durante dos etapas de su carrera profesional. En primer lugar, entre las décadas de 1870 y 1880, como lo demuestra una fotografía realizada en su es-

19 THORNTON, 1993, pp. 20-21.

20 Oli sobre taula. 20 x 12 cm. Col·lecció Pedrera Martínez, Orihuela.

21 Oli sobre taula. 19,5 x 12 cm. Col·lecció Pedrera Martínez, Orihuela.

19 THORNTON, 1993, pp. 20-21.

20 Óleo sobre tabla. 20 x 12 cm. Colección Pedrera Martínez, Orihuela.

21 Óleo sobre tabla. 19,5 x 12 cm. Colección Pedrera Martínez, Orihuela.



Fig. 11 Joaquín Agrasot
Esperando a un cliente, ca. 1870.



Fig. 12 Joaquín Agrasot
La limosna, ca. 1875.

realitzada al seu estudi (fig. 13), en què apareixen asseguts el pintor i la dona d'aquest, Emma, envoltats de diferents llenços, entre els quals s'adverteixen el retrat d'una odalisca i, al fons, el d'un àrab, de mig cos, amb turbant blanc, de les mateixes proporcions i característiques que el que procedeix de la col·lecció particular d'Orihuela. I a principi del segle XX, quan va dur a terme el magnífic llenç que representa *La sultana favorita*, així com els retrats de diferents odaliscues. A manera de síntesi, doncs, va haver-hi un moment en què Orient es va posar de moda. Per als europeus del segle XIX era quelcom misteriós, desconegut, diferent. Per això l'art es va omplir d'insinuants odaliscues, homes de pell colrada i mirada feréstega i ruïnoses architectures d'arcs lobulats.

L'orientalisme es basava en el desconeixement de la realitat que pretenia invocar. Els prejudicis mai han deixat de planejar sobre la manera en què la cultura occidental va percebre i va representar l'oriental. Perquè en realitat ens interessa mantindre'ls. Per a nosaltres, ells són arbitraris, febles, cruels, infantils, ignorants i esclaus de la sensualitat, la qual cosa, per comparació, ens converteix en racionals, forts, piadosos, madurs, cultes i plens de templança.

Orient significava irracionalitat i barbàrie, però també estava pintat amb la negror del misteri i la lluentor de l'opulència. Perquè l'orientalisme, més que només d'Orient, parla de tots nosaltres, de les nostres fantasies i de les nostres pors.

Amb la creació de la *Société des Peintres Orientalistes Français* en 1893, es va impulsar definitivament la renovació del corrent orientalista a la fi del segle XIX, un estímul que es va perpetuar fins als anys 1940 del segle XX.

tudio (Fig. 13), en la que aparecen sentados el pintor y su mujer Emma, rodeados de distintos lienzos, entre los que se advierten el retrato de una odalisca y, al fondo, el de un árabe, de medio cuerpo, con turbante blanco, de iguales proporciones y características que el que procede de la colección particular de Orihuela. Y a principios del siglo XX, cuando llevó a cabo el magnífico lienzo que representa a *La sultana favorita*, así como los retratos de distintas odaliscas.

A modo de síntesis, pues, hubo un momento en que Oriente se puso de moda. Para los europeos del siglo XIX era lo misterioso, lo desconocido, lo otro. Por eso el arte se llenó de insinuantes odaliscas, hombres de piel atezada y mirada torva y ruinosas arquitecturas de arcos lobulados.

El Orientalismo se basaba en el desconocimiento de la realidad que pretendía invocar. Los prejuicios nunca han dejado de planejar sobre el modo en que la cultura occidental percibió y representó la oriental. Porque en realidad nos interesa mantenerlos. Para nosotros, ellos son arbitrarios, débiles, crueles, infantiles, ignorantes y esclavos de la sensualidad, lo que por comparación nos convierte en racionales, fuertes, piadosos, maduros, cultos y llenos de templanza.

Oriente significaba irracionalidad y barbarie, pero también estaba pintado con la negrura del misterio y el brillo de la opulencia. Porque el Orientalismo, más que solo de Oriente, habla de todos nosotros, de nuestras fantasías y de nuestros miedos.

Con la creación de la *Société des Peintres Orientalistes Français* en 1893, se impulsó definitivamente la renovación de la corriente orientalista a finales del siglo XIX, un estímulo que se perpetuó hasta los años 1940 del siglo XX.



Fig. 13 Joaquín Agrasot i la seua dona Emma al taller de l'artista | Joaquín Agrasot y su mujer Emma en el taller del artista.

Bibliografía · Bibliografia

ANÓNIMO, "La sultana favorita, cuadro de Joaquín Agravat", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 22 de febrero de 1904, núm. 1.156, p. 146, reproducida en p. 151.

ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA, PEN – 1, 1874-1886 (Expedientes Personales), Tánger, 1 de febrero de 1883.

GALICHON, Émile, "M. Gérôme, peintre ethnographe", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1868, pp. 150-151.

HUGO, Victor, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris: Éditions Gallimard, 1966.

LAGO, Silvio (pseudónimo de José Francés), "Evocaciones marroquíes", *La Esfera*, 566, Madrid, 8 de noviembre de 1924.

LANE, Edward, *Manner and Customs of Modern Egyptians*, Londres, 1836.

MARTÍN CABALLERO, F., "Cómo viven los valencianos en Madrid. II", *La Correspondencia de Valencia*, 9 de enero de 1914, p. 1.

MORENO, Lourdes, "Una fascinación llamada "orientalismo", *Fantasía árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)*, Museo Carmen Thyssen Málaga, Málaga: Gráficas Urania, 2019, pp. 14-57.

PELTRE, Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris: Éditions Gallimard, 1995.

SAID, Edward, *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, 23 vols., Paris, 1809-1828.

SIMEÓN RIERA, J. Daniel, *El mite d'Àfrica. Els exploradors vuitcentistes i la seua visió de l'alteritat africana*, Valencia: PUV, 2002.

THORNTON, Lynne, *La Femme dans la Peinture Orientaliste*, Paris: ACR Edition, 1993.

THORNTON, Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Paris: ACR Edition, 1994.



Joaquín Agrasot

Odalisca, 1904

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 94,5 x 65 cm

Col. Diputación de Alicante. MUBAG



Joaquín Agrasot
Odalisca, ca. 1905
Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 47 x 34 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

La sultana favorita, 1890–1910

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 95 x 124 cm

Col. Casa Ajsaris



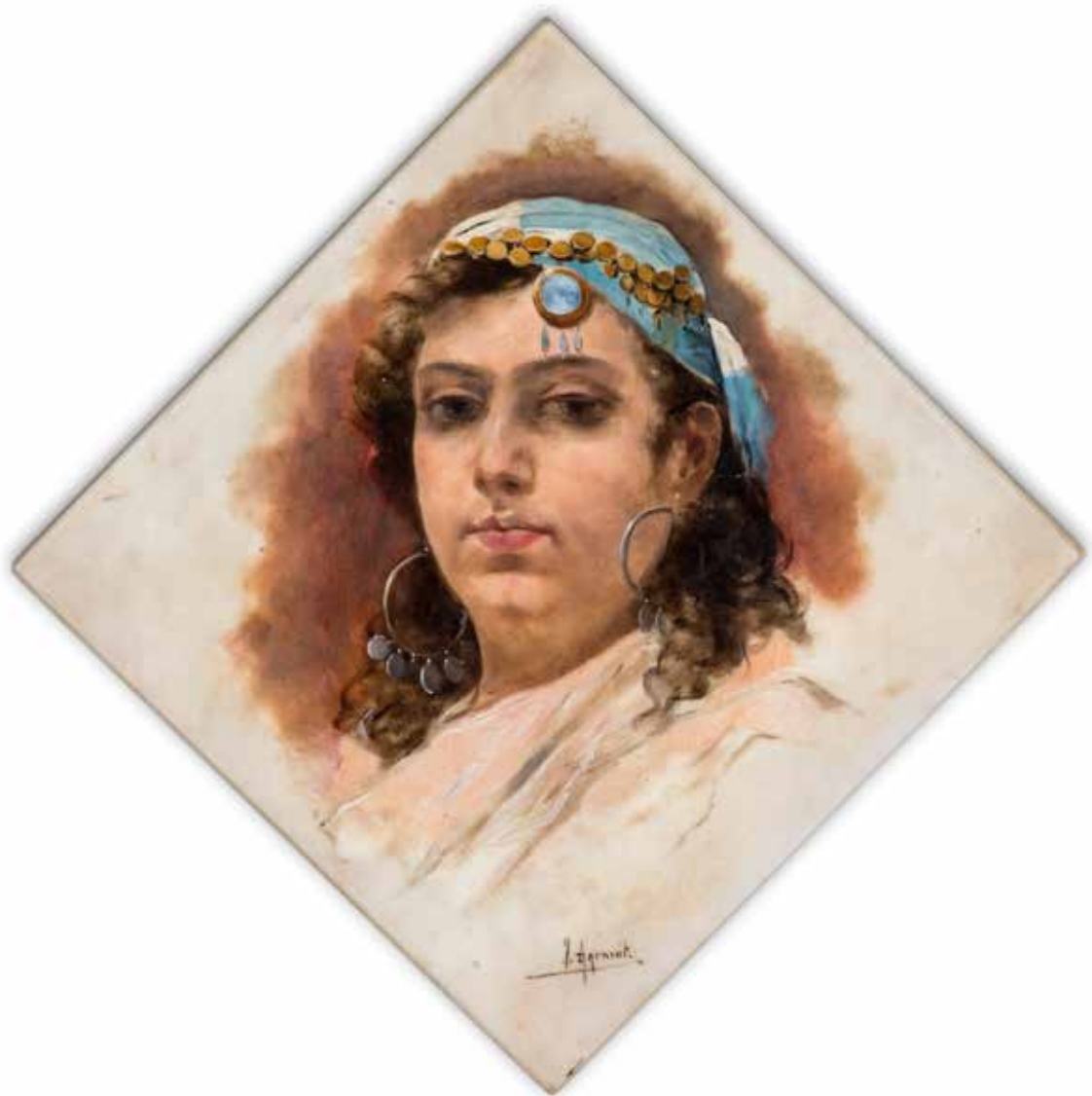
Joaquín Agrasot
Odalisca, ca. 1905
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 19 x 14 cm
Col. de Arte Banco Sabadell



Joaquín Agrasot
Odaliska, 1900–1910
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 67 x 48 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Odalisca, 1900–1910
Acuarela sobre papel | Acuarela sobre papel · 23 x 17,5 cm
Col. Particular



Joaquín Agrasot
Odalisca, 1900–1910
Oli sobre pedra natural | Óleo sobre piedra natural · 24 x 24 cm
Col. particular



José Benlliure Gil

Mujer Mora, ca. 1880–1890

Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 40 x 32 cm

Casa-Museu Benlliure, Ajuntament de València



Joaquín Agrasot

La limosna, ca. 1875

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 19,5 x 12 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Esperando a un cliente, ca. 1870

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 20 x 12 cm

Col. Pedrera Martínez



Josep Tapiró
Gnawi, 1895-1900
Aquarel·la sobre paper | Acuarela sobre papel · 65 x 46,5 cm
Institut Municipal de Museus de Reus



Joaquín Agrasot

Moro con pañuelo amarillo, ca. 1880

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 85 x 45 cm

Col. particular, Orihuela

La *Maison Goupil* i la
internalització de la pintura
espanyola de segle XIX

La *Maison Goupil* y la
internalización de la pintura
española del siglo XIX

Jaume Penalba Alarcón

Investigador de la Universitat de València

"Hace algunos años, para los críticos, la pintura había llegado a su meta, no había ya más allá. Para Fortuny, únicamente existía éste; él conoció la necesidad del pasado para inspirarse en el espíritu de los genios que en él existieron, y así, mejor comprender la naturaleza para el porvenir del arte.

Mirando a Goya, que era para él ayer, fue derecho a la luz, al mañana. Rosales, inspirándose en Holbein, creó su famoso Testamento. ¿Y quién duda de la influencia de Rosales y Fortuny en la marcha progresiva del arte moderno iniciado en Francia por Meissonier?

Dígalo, por ejemplo, el cuadro de Fortuny La Playa de Portici, con su luz incomparable. El mismo Ferrándiz con sus epigramáticos cuadros de costumbres, da prueba de esa influencia provechosa como expresión del chispeante y satírico carácter del país".¹

"Hace algunos años, para los críticos, la pintura había llegado a su meta, no había ya más allá. Para Fortuny, únicamente existía éste; él conoció la necesidad del pasado para inspirarse en el espíritu de los genios que en él existieron, y así, mejor comprender la naturaleza para el porvenir del arte.

Mirando a Goya, que era para él ayer, fue derecho a la luz, al mañana. Rosales, inspirándose en Holbein, creó su famoso Testamento. ¿Y quién duda de la influencia de Rosales y Fortuny en la marcha progresiva del arte moderno iniciado en Francia por Meissonier?

Dígalo, por ejemplo, el cuadro de Fortuny La Playa de Portici, con su luz incomparable. El mismo Ferrándiz con sus epigramáticos cuadros de costumbres, da prueba de esa influencia provechosa como expresión del chispeante y satírico carácter del país".¹

Joaquín Agrasot. Un pintor internacional

Sovint, l'escassetat d'estudis historicoartístics que transcendisquen l'àmbit local –a excepció d'algunes figures clau de l'anomenada escola valenciana, com Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, que tenen a la seua esquena una bibliografia nodrida i rigorosa– no ha fet més, en el millor dels casos, que menysprear altres pinzells quan no els ha difuminats de la historiografia de l'art, relegant-los, sobre la base de consideracions equívokes o teories falsejades, mogudes, tal vegada pel desconeixement, a la categoria d'artistes de segona classe, apel·latiu que, en molts casos, caldria bandejar. Els prejudicis implantats en el mateix si de la comunitat científica i investigadora impedeixen apreciar o avaluar amb claredat els valors intrínsecs de molts d'aquests artistes, alguns dels quals, com és el cas de l'oriolà Joaquín Agrasot, van transcendir a l'àmbit local, per a convertir-se en artistes que participen plenament en el corrent artístic internacional de la segona meitat del segle XIX.

L'exposició "Joaquín Agrasot. Un pintor internacional" –títol encertat– trenca una llança en favor de l'artista per a bandejar l'equivocada consideració del seu art, emmarcada fins hui en el que s'ha definit –amb una certa connotació pejorativa– com un realisme regionalista de maneres costumistes estereotipades. Mal servei a la seua figura que va comportar, de manera gradual i silenciosa, un demèrit per part de la crítica enfront d'uns altres dels seus contemporanis i col·le-

Joaquín Agrasot. Un pintor internacional

A menudo, la escasez de estudios histórico-artísticos que trasciendan el ámbito de lo local, –a excepción de algunas figuras claves de la llamada escuela valenciana, como Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, que cuentan a sus espaldas con una nutrida y rigurosa bibliografía–, no ha hecho sino, en el mejor de los casos, desdeñar a otros pinceles cuando no los ha difuminado de la historiografía del arte, relegándolos, en base a consideraciones equívocas o teorías falseadas, movidas tal vez por el desconocimiento, a la categoría de artistas de segunda clase, apelativo que, en muchos casos, habría que desterrar. Los perjuicios implantados en el mismo seno de la comunidad científica e investigadora impiden apreciar o evaluar con claridad los valores intrínsecos de muchos de estos artistas, algunos de los cuales, como es el caso del oriolano Joaquín Agrasot, trascendieron al ámbito de lo local, para convertirse en artistas que participan plenamente de la corriente artística internacional de la segunda mitad del siglo XIX.

La exposición *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional*, –certero título– rompe una lanza en favor del artista para desterrar la equivocada consideración de su arte, enmarcada hasta la fecha en lo que se ha venido definiendo –con cierta connotación pejorativa– como un realismo regionalista de formas costumbrista estereotipadas. Flaco favor a su figura que conllevó, de forma paulatina y silenciosa, un demérito por parte de la crítica frente a otros de sus contemporáneos

1 PINAZO, 1915, p. 24-35.

1 PINAZO, 1915, p. 24-35.



Fig. 1 Félix Thorigny. *Salón de exposición de pinturas de MM. Goupil*, 1860. *Le Monde Illustré*, 12 maig | mayo 1860, p. 320. The British Museum [Inv. nº 2010,7033.10].

gues espanyols i valencians, situació que no fa sinó que agreujar-se, si s'estudia la seua figura en el context de l'anomenada Escola de Roma. Encara amb tot això, reconegut i apreciat entre estudiosos i àvids col·leccionistes, especialment de la geografia alacantina, la mostra i catàleg que ens ocupa servirà d'estímul per a posicionar en el merescut context no sols la seua obra, sinó també la seua personalitat artística. Una nova oportunitat de redescobrir, gràcies al treball exhaustiu dels comissaris, i en contra de la generalitzada creença, un artista plenament integrat en el modern corrent artístic internacional de la segona meitat del segle XIX.

Les nostres investigacions, entorn de qui pot ser considerat com un dels grans pròcers del comerç artístic internacional del segle XIX, l'editor i marxant Adolphe Goupil (1806-1893), fundador de la reconeguda galeria d'art i editorial *Maison Goupil & C^{ie}*, ens ha permès constatar no sols que Agrasot participa en aquest corrent internacional, al capdavant del qual es trobaven, entre altres, el vell mestre francès Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) i la jove promesa Marià Fortuny i Marsal (1838-1874), sinó que, a més, va formar part de l'àmbit més pròxim del pintor català, que va gaudir no sols del reconeixement dels seus més reunits, sinó també del públic i de la crítica internacional de la seua època.

És a través de l'estudi de la societat *Goupil & C^{ie}* com a fil conductor que se'ns presenta l'oportunitat d'aprofundir no sols en la figura de Joaquín Agrasot, sinó també en molts altres que, com ell, esperen que noves investigacions per part de la comunitat científica i exposicions de molta importància com aquesta llancin una nova llum, i que contribuïsqen amb això no sols a redimir aquests artistes, sinó a enriquir i acreixer-ne el llegat.

De sòlida formació acadèmica però moguts per la cerca d'un art més sincer, artistes com Joaquín Agrasot, Bernardo Ferrandis o Antonio Gisbert –per limitar la nòmina d'artistes valencians amb els quals va treballar Goupil– van tindre l'oportunitat, gràcies a les pensions atorgades per l'Estat i les diputacions provincials, d'abandonar un mitjà hostil i indiferent als seus estímuls a la recerca de nous horitzons.

L'absència completa a la capital del Tàrrida d'una infraestructura expositiva al marge de la imperant Acadèmia –recordem que el Cercle de Belles Arts no es crea fins a l'any 1894, i precisament un dels socis fundadors i president honorari, fins que va morir, va ser el mateix Joaquín Agrasot– va forçar els artistes a emprendre, en molts casos, un involuntari èxode a les ciutats veïnes de Madrid i Barcelona atrets per les oportunitats que aquestes els brindaven. Mentrestant, els qui es quedaven a València es consolaven amb el

y colegas españoles y valencianos, situación que no hace sino agravarse, si se estudia su figura en el contexto de la llamada escuela de Roma. Aún con todo ello, reconocido y apreciado entre estudiosos y ávidos coleccionistas, especialmente de la geografía alacantina, la muestra y catálogo que nos ocupa servirá de estímulo para posicionar en el merecido contexto, no solo su obra, sino también su personalidad artística. Una nueva oportunidad de redescubrir, gracias al exhaustivo trabajo de los comisarios, y en contra de la generalizada creencia, un artista plenamente integrado en la moderna corriente artística internacional de la segunda mitad del siglo XIX.

Nuestras investigaciones, en torno al que puede ser considerado como uno de los grandes próceres del comercio artístico internacional del siglo XIX, el editor y marchante Adolphe Goupil (1806-1893), fundador de la reconocida galería de arte y editorial *Maison Goupil & C^{ie}*, nos ha permitido constatar, no solo que Agrasot participa de esta corriente internacional, al frente de la cual se hallaban, entre otros, el viejo maestro francés Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) y la joven promesa Marià Fortuny y Marsal (1838-1874), sino que además formó parte del ámbito más cercano del pintor catalán, gozando no solo del reconocimiento de sus más allegados, sino también del público y de la crítica internacional de su época.

Es a través del estudio de la sociedad *Goupil & C^{ie}* como hilo conductor, que se nos presenta la oportunidad de profundizar, no solo en la figura de Joaquín Agrasot, sino también a muchos otros que, como él, aguardan que nuevas investigaciones por parte de la comunidad científica y exposiciones de calado como la presente, arrojen nueva luz, contribuyendo con ello, no solo a redimir a estos artistas, sino a enriquecer y acrecentar su legado.

De sòlida formació acadèmica però movidos por la búsqueda de un arte más sincero, artistas como Joaquín Agrasot, Bernardo Ferrándiz o Antonio Gisbert –por limitar la nòmina de artistas valencianos con los que trabajó Goupil– tuvieron la oportunidad, gracias a las pensiones otorgadas por el Estado y las Diputaciones Provinciales, de abandonar un medio hostil e indiferente a sus estímulos en busca de nuevos horizontes.

La completa ausencia en la capital del Turia de una infraestructura expositiva al margen de la imperante Academia, –recordemos que el Círculo de Bellas Artes no se creará hasta el año 1894, siendo precisamente uno de los socios fundadores y presidente honorario hasta su muerte el mismo Joaquín Agrasot– forzó a los artistas a emprender, en muchos casos, un involuntario éxodo a las vecinas ciudades de Madrid y Barcelona atraídos por las oportunidades que éstas les brindaban. En tanto, los que quedaban en Valen-

mer fet d'aconseguir exposar una de les seues obres en els aparadors dels diferents basars que flanquejaven el desaparegut carrer Saragossa, enfront del Micalet. Aparadors convertits en galeries d'art improvisades en què, envoltades de trastos, menudències i *souvenirs*, els artistes donaven a conèixer el seu últim treball, i l'ocasió era suficient per a la premsa local per a vanagloriar-los en les cròniques periodístiques –sense escatimar en adjectius petulants– sobre els dots i l'excel·lència d'un artista tan eximi, i es mesurava, en la majoria dels casos, el mèrit de l'obra pel nombre de visitants que, moguts per la curiositat, s'havien acostat al local per a contemplar una creació tan bella.

Destí o fat, es diga com es vulga, pocs d'ells ni tan sols van entreveure en somnis que algun dia les seues obres gaudirien del reconeixement internacional i les penjarien en els aparadors i els salons de les principals galeries d'art d'Europa. Encara els més ingenus, sota els efectes de les més febrils febres, van imaginar que la seua obra creuaria l'oceà Atlàntic camí d'Amèrica del Nord a bord d'un vapor requerida per algunes de les galeries d'art més importants de Broadway per a concloure el viatge decorant el menjador o el despatx en la mansió d'un milionari magnat a la Cinquena Avinguda, en ple cor de Manhattan. El geni de la llàntia, capaç de satisfer totes les pretensions d'aquests artistes, vestia una levita i un barret de copa i responia al nom de *monsieur* Adolphe Goupil.

cia, se consolaban con en el mero hecho de lograr exponer una de sus obras en los escaparates de los diferentes bazares que flanqueaban la desaparecida calle Zaragoza frente al Miguelete. Escaparates convertidos en improvisadas galerías de arte en las que, rodeadas de cachivaches, baratijas y *suvenires* daban a conocer los artistas su último trabajo, bastando la ocasión a la prensa local para vanagloriarse en las crónicas periodísticas –sin escatimar en petulantes adjetivos–, sobre las dotes y excelencia de tan eximio artista, midiendo, en la mayoría de los casos, el mérito de la obra por el número de visitantes que, movidos por la curiosidad se habían acercado al local para contemplar tan bella creación.

Destino o hado, llámese como se quiera, pocos de ellos siquiera atisbaron en sueños que algún día sus obras gozarían del reconocimiento internacional y colgarían en los escaparates y salones de las principales galerías de arte de Europa. Aún los más ingenuos, bajo los efectos de las más febriles calenturas, imaginaron que su obra cruzaría el océano Atlántico camino de Norteamérica a bordo de un vapor requerida por algunas de las galerías de arte más importes de Broadway para concluir su viaje decorando el comedor o el despacho en la mansión de un millonario magnate en la Quinta Avenida, en pleno corazón de Manhattan. El genio de la lámpara capaz de satisfacer todas las pretensiones de estos artistas vestía levita y sombrero de copa y respondía al nombre de *Monsieur* Adolphe Goupil.

La Maison Goupil. El secret d'un èxit

Hui en dia, la figura d'Adolphe Goupil és més que coneguda entre estudiosos i especialistes en el món de l'art. La repercussió i l'assoliment a escala mundial al llarg del segle XIX li ha merescut un dels llocs d'honor en el que s'ha denominat literatura del mercat de l'art. Ben conegut a Espanya pels experts i els interessats en l'obra de Fortuny, no tant per ser-ne el descobridor, però sí el marxant que va aconseguir comercialitzar la immensa majoria de la producció desenvolupada pel català en els seus trenta-sis anys de breu, però fructífera, trajectòria. Convergent i inseparable, la història d'Adolphe Goupil i de la Maison Goupil resumeix la gènesi de l'èxit del mercat internacional de l'art, encoratjat ja no per l'empara oficial, com succeïa a través de beques i pensions, sinó a

La Maison Goupil. El secreto de un éxito

A día de hoy, la figura de Adolphe Goupil es más que conocida entre estudiosos y especialistas en el mundo del arte. Su repercusión y alcance a nivel mundial a lo largo del siglo XIX, le ha merecido uno de los puestos de honor en lo que se ha venido denominando literatura del mercado del arte. Bien conocido en España por los expertos e interesados en al obra de Fortuny, no tanto por ser su descubridor, pero sí el marchante que logró comercializar la inmensa mayoría de la producción desarrollada por el catalán en sus treinta y seis años de breve, pero fructífera trayectoria. Convergente e inseparable, la historia de Adolphe Goupil y de la *Maison Goupil*, resumen la génesis del éxito del mercado internacional del arte, alentado, ya no por el amparo oficial, como venía sucediendo a través de be-

base de talonari, per iniciativa privada del seu avesat protagonista.²

Amb la creació de la societat en 1829 per Adolphe Goupil (1806-1893) i el comerciant alemany Joseph-Henry Rittner (1802-1840) –que poc després va contraure matrimoni amb la germana del francès en 1834–, s’inicia una de les trajectòries més reeixides del mercat de l’art mundial. Fundada sota la raó social Rittner & Goupil, l’empresa va basar el seu model de negoci inicial exclusivament en la venda i l’estampació de gravats i litografies en què es reproduïen les obres mestres de l’art antic i contemporànies que anualment es donaven a conèixer als salons de París, un negoci lucratiu en un moment en què la fotografia donava els primers balbotejos.

La mort prematura de Rittner en 1840, tan sols 11 anys després de constituir-se l’empresa, va portar a Goupil a associar-se amb Théodore Vivert (1816-1850), que va passar a dir-se llavors Goupil & Vibert i poc després, a partir de 1846, Goupil, Vibert & C^{ie}, que va coincidir amb l’arribada d’un nou soci, Alfred Mainguet (1850-1856). És a partir de la dècada de 1850 quan la companyia introdueix uns canvis importants en el model de negoci no sols quan incorpora en el seu catàleg la venda d’obres originals d’una cartera incipient de pintors –segons les fonts consultades i els registres conservats, limitada a poc més d’un centenar d’artistes, amb molts dels quals signaria els seus famosos contractes d’exclusivitat–, sinó empenent una expansió sense precedents fins hui, que l’anava a situar estratègicament a les places principals de l’art del vell continent.³

Visionari i àvid per als negocis, una vegada conquistada París, Goupil posà el seu punt de mira en la veïna Anglaterra. La primera de les filials fora del territori

cas y pensiones, sino a base de talonario, por iniciativa privada de su avezado protagonista.²

Con la creación de la sociedad en 1829 por Adolphe Goupil (1806-1893) y el comerciante alemán Joseph-Henry Rittner (1802-1840), –que poco después contraería matrimonio con la hermana del francés en 1834– se inicia una de las trayectorias más exitosas del mercado del arte mundial. Fundada bajo la razón social *Rittner & Goupil*, la empresa basó su modelo de negocio inicial exclusivamente en la venta y estampación de grabados y litografías en las que se reproducían las obras maestras del arte antiguo y contemporáneas que anualmente se daban a conocer en los Salones de París, lucrativo negocio en un momento en el que la fotografía daba sus primeros balbuceos. La prematura muerte de Rittner en 1840, tan solo 11 años después de constituirse la empresa, llevó a Goupil a asociarse con Théodore Vivert (1816-1850), pasando a llamarse entonces *Goupil & Vibert* y, y poco después, a partir de 1846, *Goupil, Vibert & C^{ie}*, coincidiendo con la llegada de un nuevo socio, Alfred Mainguet (1850-1856). Será a partir de la década de 1850 cuando la compañía introduce importantes cambios en su modelo de negocio, no solo al incorporar en su catálogo la venta de obras originales de una incipiente cartera de pintores –según las fuentes consultadas y los registros conservados limitada a poco más de un centenar de artistas, con muchos de los cuales firmaría sus famosos contratos de exclusividad–, sino emprendiendo una expansión sin precedentes hasta la fecha, que la iba a situar estratégicamente en las principales plazas del arte del viejo continente.³

Visionario y ávido para los negocios, una vez conquistada París, Goupil pone su punto de mira en la vecina Inglaterra. La primera de las filiales fuera del

2 Entre 1829 i 1919 l’empresa Goupil va passar per diferents fases i, consegüentment, adoptà diversos noms: Henry Rittner (1829-1831); Rittner & Goupil (1831-1840); Goupil & Vibert (1841-1846); Goupil, Vibert & Cie (1846-1850); Goupil & Cie (1850-1884); Boussod, Valadon & Cie (1884-1919); Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie (1900-1917). Malgrat això, i seguint l’exemple d’altres investigadors, emprarem com a terme genèric “Maison Goupil”, en favor de més claredat.

3 El seu *modus operandi* consistia a oferir als artistes contractes d’exclusivitat, tal com van fer també Paul Durand-Ruel amb molts dels artistes de l’escola de Barbizon, o Martin Henry Colnaghi, de qui, fins i tot, se sap que va signar en 1879 un d’aquests contractes amb el valencià José Benlliure. Aquests contractes es traduïen en una espècie de monopoli sobre les vendes de l’artista, ja que es compromet amb el galerista pràcticament tota la producció anual. D’altra banda, la signatura d’aquests contractes donaven als artistes una –aparent i fràgil– seguretat a curt termini, si bé, quedaven subjectes al client.

2 Entre 1829 y 1919 la empresa Goupil pasa por distintas fases, y como tal, adopta diversos nombres: *Henry Rittner* (1829-1831); *Rittner & Goupil* (1831-1840); *Goupil & Vibert* (1841-1846); *Goupil, Vibert & C^{ie}*, (1846-1850); *Goupil & C^{ie}*, (1850-1884); *Boussod, Valadon & C^{ie}*, (1884-1919); *Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}*, (1900-1917). A pesar de ello, y siguiendo el ejemplo de otros investigadores, emplearemos como término genérico “Maison Goupil”, en favor de una mayor claridad.

3 Su *modus operandi* consistía en ofrecer a los artistas contratos de exclusividad, tal y como hicieron también Paul Durand-Ruel con muchos de los artistas de la Escuela de Barbizon, o Martin Henry Colnaghi, del que incluso se sabe firmó en 1879 uno de estos contratos con el valenciano José Benlliure. Estos contratos se traducían en una especie de monopolio sobre la ventas del artista, al comprometer con el galerista prácticamente toda la producción anual. Por otro lado, la firma de estos contratos daban a los artistas una –aparente y frágil– seguridad a corto plazo, si bien, quedaban sujetos al cliente.



Fig. 2 Vista de la Maison Goupil & C° Editeurs. Sucursal de la Plaza de la Ópera, (1870-1884). Burdeos, Musée Goupil.

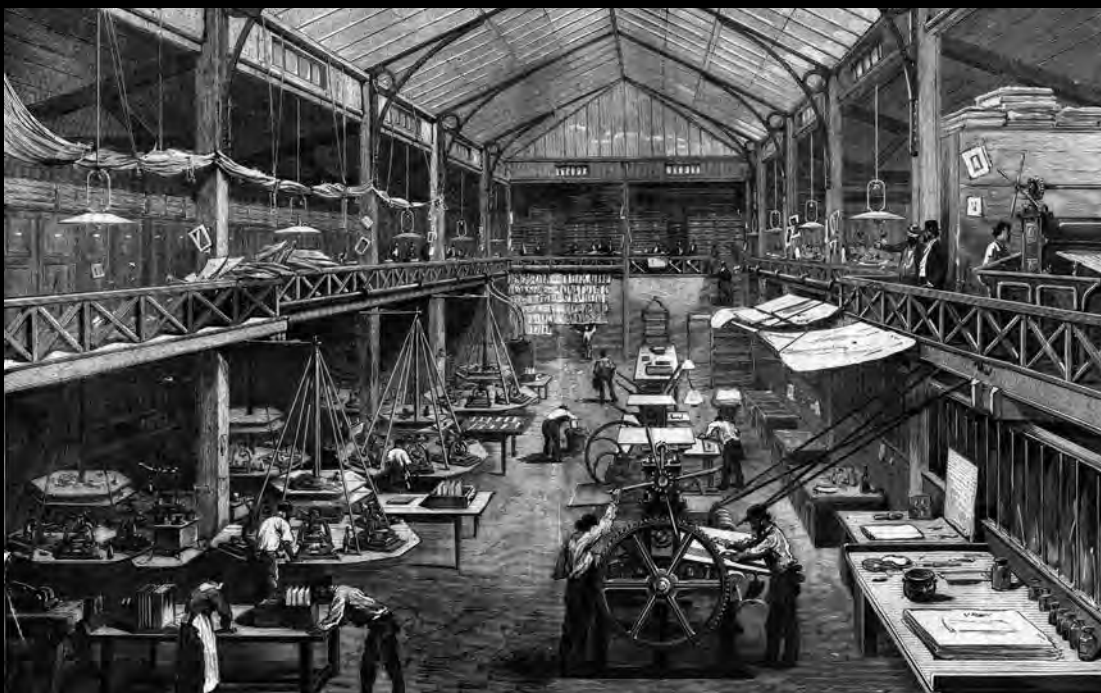


Fig. 3 H. Dutheil. Vista del establecimiento fotográfico de Goupil & C° en Asnières, 1873. Fotogravat | Fotograbado de *L'illustration, Journal Universel*, nº 1.572, vol. LXI, 12 d'abril | de abril de 1873. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milán.

francés serà la seu londinenca, l'activitat de la qual es va iniciar en 1841.⁴ A la vista de l'èxit que va suposar aquesta primera escaramussa, el marxant va prendre prompte consciència de la necessitat d'ampliar el mercat més enllà del continent europeu. Conquistades les places de París i Londres, va centrar la seua atenció en terres nord-americanes. Això comportava aventurar-se en una empresa complicada, però si es complien les seues optimistes prediccions, suposaria un abans i un després en la trajectòria i la puixança de la firma. En l'intent de minimitzar riscos, en lloc de buscar un soci americà, el francès despachà a terres americanes els seus dos consignataris més fidels: Théodore Vibert i el seu fill León. La seua comesa no era una altra que integrar-se en el mercat americà, fins hui desconegut per a Goupil. País d'oportunitats, l'obertura de la seua seu novaïorquesa al 289 de Broadway, en ple cor de Manhattan, la convertien en l'epicentre des del qual s'exportava el gust francès a terres americanes, en què una emergent burgesia industrial enriquida assimilava complaguda la moda i l'estil de vida europeu amb passes de gegant.

La mort de Vibert en 1850, seguida poc després de la del seu fill León en 1855 –tenia tan sols vint-i-cinc anys–, va obligar a Goupil a posar al capdavant d'aquesta l'alemany Michael Knoedler (1823-1878), bon coneixedor del funcionament de la companyia, perquè havia treballat a la seu de París des de 1844, que va assumir les regnes de la sucursal novaïorquesa

territorio francès será la sede londinense, cuya actividad se inicia en 1841.⁴ A la vista del éxito que supuso esta primera escaramuza, el marchante toma pronto consciència de la necesidad de ampliar el mercado más allá del continente europeo. Conquistadas las plazas de París y Londres, centra su atención en tierras norteamericanas. Ello entrañaba aventurarse en una complicada empresa, pero de cumplirse sus optimistas predicciones, supondría un antes y un después en la trayectoria y pujanza de la firma. En su intento de minimizar riesgos, en lugar de buscar un socio americano, el francès despacha a tierras americanas a sus dos más fieles consignatarios: Théodore Vibert y su hijo León. Su cometido no era otro que integrarse en el mercado americano, hasta la fecha desconocido para Goupil. País de oportunidades, la apertura de su sede neoyorquina en el 289 de Broadway, en pleno corazón de Manhattan, la convertían en el epicentro desde el que se exportaba el gusto francès a tierras americanas, en las que una emergente burguesía industrial enriquecida, asimilaba complacida la moda y el estilo de vida europeo a pasos agigantados.

La muerte de Vibert en 1850, seguida poco después de la de su hijo León en 1855 –contaba tan solo veinticinco años–, obliga a Goupil a poner al frente de la misma al alemán Michael Knoedler, (1823-1878), buen conocedor del funcionamiento de la compañía, pues habría trabajado en la sede de París desde 1844, quien asume las riendas de la sucursal neoyorquina

4 La primera seu originària se situava al núm. de 12 Boulevard Montmartre, activa entre 1831 i 1834. Quan va morir Rittner, en 1840 la firma es traslladà al núm. 15 de la mateixa avinguda, i poc després, al núm. 19, on es té documentada la seua activitat entre 1849 i 1873. La segona oficina, amb el nom ja de Goupil & Vibert et Cie, es va establir primer a la rue de Lancry núm. 17 a partir de 1841, però tan sols un any més tard va tornar al 19 de Boulevard Montmartre, i va obrir una nova botiga al 12 de la rue d'Enghien. Després d'assumir la direcció de l'empresa León Boussod en 1866 sota el nom de "Goupil & Cie - successeurs de Boussod, Valadon & Cie", el negoci es va expandir a un local més espaiós al núm. 9 de la rue Chaptal, en què es va crear un saló d'exposicions i s'hi va establir la impremta i l'editorial. L'última a obrir va ser la de la plaça de l'Òpera al 24 del Boulevard des Capucines, mentre la seu principal, la del Boulevard Montmartre, romania també activa.

4 La primera sede originaria se ubicaba en el nº de 12 Boulevard Montmartre, activa entre 1831 y 1834. A la muerte de Rittner, en 1840 la firma se traslada al nº 15 de la misma avenida, y poco después al nº 19, donde se tiene documentada su actividad entre 1849 y 1873. La segunda oficina, con el nombre ya de "Goupil & Vibert et Cie" se establece, primero en Rue de Lancry nº 17 a partir de 1841, pero tan solo un año más tarde regresa al 19 de Boulevard Montmartre, y abre nueva tienda en el 12 Rue d'Enghien. Tras asumir la dirección de la empresa León Boussod en 1866 bajo el nombre de "Goupil & Cie - Sucesores de Boussod, Valadon & Cie", el negocio se expande a un local más espacioso en el nº 9 de la rue Chaptal, en la que se crea un salón de exposiciones y se establece la imprenta y editorial. La última en abrir será la de la plaza de la Ópera en el 24 del Boulevard des Capucines, mientras la sede principal, la de Boulevard Montmartre permanecía también activa.

en 1852.⁵ Tal va ser l'èxit de la nova marxa que, traduït en xifres, la firma francesa va passar, en només un sexenni, d'una facturació anual de 140.000 francs en 1848 als 569.000 en 1854.⁶

En 1862 el pintor Jean-León Gérôme (1824-1904) va contraure nupcies amb Marie, la filla d'Adolphe Goupil, i passà a convertir-se des de llavors en un dels valors més sòlids de la companyia no sols a través de la venda de les seues obres, ben pagades, sinó també de l'activitat de reproducció d'aquestes a tot el món. La relació va ser enormement beneficiosa per a les dues parts: mentre que l'artista veia així augmentada la seua fama, el festeig va brindar al marxant un accés directe amb la comunitat d'artistes no només de París, sinó també de Roma, molts dels quals prompte van passar a convertir-se en actius de l'empresa. Va ser llavors quan va canviar el nom de l'entitat per "Goupil & C^{ie}. Commerce de tableaux et de dessins, édition d'estampes", i amb això evidència el seu nou vessant en què no centrava ja el seu model de negoci únicament en la seua activitat editorial, sinó també en la comercialització d'obra original, els coneguts *tableautins* o *quadrettos*. En 1861 va obrir la nova sucursal a la Haia, aquesta vegada associat amb el marxant d'art holandès Vincent van Gogh, oncle del famós pintor postimpressionista, sota les ordres del qual va treballar Albert Goupil (1840-1884), el fill d'Adolphe, que va morir prematurament. A aquesta la van seguir

en 1852.⁵ Tal fue el éxito de la nueva andadura que, traducido en cifras, la firma francesa pasaría en apenas un sexenio de una facturación anual de 140.000 francos en 1848, a los 569.000 en 1854.⁶

En 1862 el pintor Jean-León Gérôme (1824-1904) contrae nupcias con María, la hija de Adolphe Goupil, pasando a convertirse desde entonces en uno de los valores más sólidos de la compañía, no solo a través de la venta de sus obras, bien pagadas, sino también de la actividad de reproducción de éstas en todo el mundo. La relación fue enormemente beneficiosa para ambas partes: mientras que el artista veía así acrecentada su fama, al marchante, el noviazgo le brindó acceso directo con la comunidad de artistas, no solo de París sino también de Roma, muchos de los cuales pronto pasarían a convertirse en activos de la empresa. Será entonces cuando cambia el nombre de la entidad por "*Goupil & C^{ie}. Commerce de tableaux et de dessins, édition d'estampes*" evidenciando con ello su nueva vertiente en la que no centraba ya su modelo de negocio únicamente en su actividad editorial, sino también en la comercialización de obra original, los conocidos *tableautins* o *quadrettos*. En 1861 abre su nueva sucursal en la Haya, esta vez asociado con el marchante de arte holandés Vincent van Gogh, tío del famoso pintor postimpresionista, bajo cuyas órdenes trabajaría Albert Goupil (1840-1884), el hijo de Adolphe, muerto prematuramente. A ésta le seguirán las

5 Després d'anys com a filial de Goupil & Cie, Knoedler comprà la branca estatunidenca en 1857. Al negoci es van unir poc després els seus fills Roland (1856-1932), Edmond i Charles, i el primogènit va quedar al capdavant de la galeria després de la mort del seu pare en 1878. Si bé les trajectòries de Knoedler i Goupil van emprendre camins diferents, la relació comercial entre els dos es va mantindre intacta durant dècades, i bona part de les obres que l'alemany assentat als Estats Units venia als seus clients nord-americans procedien de la cartera de pintors del mateix Goupil. Així ho demostren els llibres comptables de les dues empreses, amb dades de compravenda que sovint es creuen.

A diferència de Goupil, l'interès del qual es va decantar més per la dels artistes contemporanis –si bé no deixava escapar l'oportunitat de comercialitzar també obres antigues–, Knoedler, associat ara amb el comerciant Charles Carstairs, preferia els antics, conjuntura que li va servir per a convertir-se en una de les màximes referències dels vells mestres. Entre els seus clients principals els llibres comptables recullen les transaccions efectuades amb col·leccionistes de la talla de William Rockefeller, Cornelius Vanderbilt, Collis P. Huntington, Henry O. Havemeyer, Walter P. Chrysler Jr., a més dels principals museus com el Louvre de París, la Tate Gallery londinenca o el Museu Metropolità de Nova York.

6 SERAFINI., 2013, p. 18-19.

5 Tras años como filial de Goupil & C^{ie}, Knoedler compra la rama estadounidense en 1857. Al negocio se unieron poco después sus hijos Roland (1856-1932), Edmond y Charles, quedando el primogénito al frente de la galería tras la muerte de su padre en 1878. Si bien las trayectorias de Knoedler y Goupil emprenden caminos distintos, la relación comercial entre ambos se mantuvo intacta durante décadas, y buena parte de las obras que el alemán asentado en Estados Unidos vendía a sus clientes norteamericanos, procedían de la cartera de pintores del propio Goupil. Así lo demuestran los libros contables de ambas empresas, con datos de compraventa que a menudo se cruzan.

A diferencia de Goupil, cuyo interés se decantó más por la de los artistas contemporáneos, –si bien no dejaba escapar la oportunidad de comercializar también obras antiguas–, Knoedler, asociado ahora con el comerciante Charles Carstairs, prefiere los antiguos, coyuntura que le sirvió para convertirse en una de las máximas referencias de los viejos maestros. Entre sus principales clientes, los libros contables recogen las transacciones efectuadas con coleccionistas de la talla de William Rockefeller, Cornelius Vanderbilt, Collis P. Huntington, Henry O. Havemeyer, Walter P. Chrysler Jr. además de los principales museos como el Louvre de París, la Tate Gallery londinense o el Museo Metropolitano de Nueva York.

6 SERAFINI., 2013, p. 18-19.



Fig. 4 Àlbum fotogràfic amb CDV | Àlbum fotográfico con CDV de Goupil & C^o. Col. particular, València.



Fig. 5 Eduardo Zamacois (1841-1871). *El favorito del rey* [*Le favori du Roi*], 1867, N° 103. CDV por Goupil & C^o Editeurs, Rue Chaptal 9, París. 100 x 60 mm. Col. particular, València.



Fig. 6 Eduardo Zamacois (1841-1871). *Rien dans les mains*, [*Nothing in my hands*], N° 103. CDV por Goupil & C^o Editeurs, Rue Chaptal 9, París. 100 x 60 mm. Col. particular, València.

les filials a Berlín (1861), Viena (activa ja en 1860) i Brussel·les (1866).

L'èxit i la consideració internacional d'Adolphe Goupil van créixer com l'espuma. En 1850 va rebre la distinció de cavaller de la legió d'honor de la República Francesa, coincidint amb el moment en què la firma adoptà la raó social Goupil & C^{ie}, nom que es va mantindre fins a 1884, any en què Adolphe va transferir l'empresa als seus nous socis, i es va convertir en Boussod, Valadon & C^{ie}, successors de Goupil et C^{ie}. Una de les últimes distincions la va rebre en 1877, quan va ser guardonat per la seua contribució a difondre a França i a l'estranger l'amor per l'art i els valors morals de la societat francesa.

Com ja s'ha avançat, en 1884 Adolphe Goupil va abandonar la direcció de l'empresa i la va cedir als seus associats, que van mantindre el negoci fins ben entrat el segle XX, concretament fins al 1919, any en què definitivament va cessar en la seua activitat, mentre que un altre dels ramals en els quals s'havia dividit la firma, aquesta amb la denominació de Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}, successors de Goupil & C^{ie}, ramificació fundada en 1897, va prosseguir l'activitat de l'empresa a través de la venda de reproduccions. Gràcies al treball de Michel Manzi (1849-1915), vell amic d'Edgar Degas i expert impressor que va treballar en el negoci des de 1884, s'hi van introduir millores industrials importants com la tècnica del gravat fotogràfic a l'aiguatinta o el fotogravat. Aquestes aportacions es van traduir en l'edició de diverses joies bibliogràfiques, llibres il·lustrats i revistes, que no en va li van valdre en 1886 la Medalla d'Or de part de la Societat de Foment de la Indústria Nacional.

filiales en Berlín (1861) y Viena (activa ya en 1860) y Bruselas (1866).

El éxito y la consideración internacional de Adolphe Goupil crece como la espuma. En 1850 recibe la distinción de Caballero de la Legión de Honor de la República Francesa, coincidiendo con el momento en el que la firma adopta la razón social *Goupil & C^{ie}*, nombre que se mantuvo hasta 1884, año en el que Adolphe transfiere la empresa a sus nuevos socios, convirtiéndose en *Boussod, Valadon & C^{ie}, sucesores de Goupil et C^{ie}*. Una de las últimas distinciones la recibe en 1877 al ser galardonado por su contribución a difundir en Francia y en el extranjero el amor por el arte y los valores morales de la sociedad francesa.

Como ya se ha adelantado, en 1884 Adolphe Goupil abandonó la dirección de la empresa cediéndola a sus asociados, que mantuvieron el negocio hasta bien entrado el siglo XX, concretamente hasta 1919, año en que definitivamente, cesó su actividad, en tanto otro de los ramales en los que se había dividido la firma, ésta bajo la denominación de *Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}*, sucesores de *Goupil & C^{ie}*, ramificación fundada en 1897, prosiguió la actividad de la empresa a través de la venta de reproducciones. Gracias al trabajo de Michel Manzi (1849-1915), viejo amigo de Edgar Degas, y experto impresor que trabajó en el negocio desde 1884 se introdujeron importantes mejoras industriales como la técnica del grabado fotográfico a la aguatinta o el fotogravado. Estas aportaciones se tradujeron en la edición de diversas joyas bibliográficas, libros ilustrados y revistas, que no en vano, le valieron en 1886 la medalla de oro de parte de la Sociedad de Fomento de la Industria Nacional.

La Maison Goupil. Un oasi en el desèrtic mercant artístic nacional

Que Espanya mai va ser un àmbit especialment procliu per a les arts és ben sabut. Al marge de l'emparrà oficial que suposaven la celebració de les exposicions nacionals de belles arts, la vida i el comerç

La Maison Goupil. Un oasis en el desértico mercado artístic nacional

Que España nunca fue un ámbito especialmente proclive para las artes es bien sabido. Al margen del amparo oficial que suponían la celebración de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, la vida y comercio artístico

790	Applique de la Cour	18	18	18	240				
791	en relief	18	18	18	240				
792	en relief	18	18	18	240				
793	en relief	18	18	18	240				
794	en relief	18	18	18	240				
795	en relief	18	18	18	240				
796	en relief	18	18	18	240				
797	en relief	18	18	18	240				
798	en relief	18	18	18	240				
799	en relief	18	18	18	240				
800	en relief	18	18	18	240				
801	en relief	18	18	18	240				
802	en relief	18	18	18	240				
803	en relief	18	18	18	240				
804	en relief	18	18	18	240				
805	en relief	18	18	18	240				
806	en relief	18	18	18	240				
807	en relief	18	18	18	240				
808	en relief	18	18	18	240				
809	en relief	18	18	18	240				
810	en relief	18	18	18	240				

10 Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1886). Getty Research Institute, Los Ángeles, Estados Unidos. Joaquín Agrasot, *L'Escamoteur*. Libro 6, p. 190, fila 9, nº de registro 7.940.



Fig. 7 Vista de l'interior de l'establiment de M. Knoedler & Co. Succ. de Goupil & Co. en el 170 de la Quinta Avenida de Nueva York.

artístic emmalaltia de qualsevol manteniment.⁷ La recent conjuntura històrica, en un moment en què el sistema imperant de mecenatge, basat encara en premisses pròpies de l'Antic Règim feia aigües, no era gens encoratjadora; d'un costat, el clergat perdia la preponderància com a principal clientela arran de les desamortitzacions, primer de Mendizábal (1836-1837) i més tard de Madoz (1854-1856). També minvava la puixança, i amb això la capacitat adquisitiva d'una rància i anquilosada aristocràcia, aferrada encara a glòries passades, i poc donada a les novetats a les quals s'enfrontaven les arts a partir de la segona meitat del segle XIX, especialment amb la irrupció d'uns certs moviments a França com l'Escola de Barbizon o Pont-Aven. Caiguts aquests dos pilars en desgràcia, tan sols l'emergent burgesia industrial enriquida, congregada principalment al nord d'Espanya i Catalunya, podien actuar d'estímul per al mercat artístic nacional, abocat a un inhòspit escenari, donada la feblesa d'aquest entramat mercantil a Espanya si es compara amb altres potències europees com França, Alemanya o el Regne Unit. Prompte els artistes començaren a patir les conseqüències de la generalitzada baixa dels valors públics. El mercat artístic a Espanya, ja per si mateix endèmic, va patir un nou colp, especialment el que es referia als mobles rics i als objectes antics, però que va afectar especialment la pintura i l'escultura, la qual cosa es va traduir, *de facto*, en un descens important de les vendes a la fi del segle XIX, que va afectar de manera més cruenta una de les principals places de moviment borsari: Barcelona. La nova situació no feia més que inquietar profundament galeristes i crítics, però especialment els artistes pintors i escultors que subsistien del seu art.⁸ Es dibuixava un negre futur per als interessos professionals de tots ells.

El debat entorn de la feblesa del mercat artístic local i el seu efecte en les belles arts va arribar, fins i tot, a una acalorada disputa per part d'alguns diputats en les Corts de Madrid amb motiu de la discussió dels pressupostos de Foment en ple mes d'agost de 1896. Els greus problemes econòmics que afligien la pe-

adolecia de qualquier sustento.⁷ La reciente coyuntura histórica, en un momento en el que el imperante sistema de mecenazgo, basado aún en premisas propias del Antiguo Régimen hacía aguas, no era nada alentadora; de un lado, el clero perdía su preponderancia como principal clientela a raíz de las desamortizaciones, primero de Mendizábal (1836-1837) y más tarde de Madoz (1854-1856). También menguaba la pujanza, y con ello, la capacidad adquisitiva de una rancia y anquilosada aristocracia, aferrada aún a glorias pasadas, y poco dada a las novedades a las que se enfrentaban las artes a partir de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente con la irrupción de ciertos movimientos en Francia como la Escuela de Barbizon o Pont-Aven. Caídos estos dos pilares en desgracia, tan solo la emergente burguesía industrial enriquecida, congregada principalmente en el Norte de España y Cataluña, podían actuar de acicate para el mercado artístico nacional, abocado a un inhóspito escenario, dada la debilidad de este entramado mercantil en España si se compara con otras potencias europeas como Francia, Alemania o Reino Unido. Pronto los artistas comienzan a sufrir las consecuencias de la generalizada baja de los valores públicos. El mercado artístico en España, ya de por sí endémico, sufre un nuevo golpe, especialmente, aquel que se refería a los muebles ricos y los objetos antiguos, pero que afectaría especialmente a la pintura y la escultura, lo que se tradujo, *de facto*, en un importante descenso de las ventas a finales del siglo XIX, que afectó de forma más cruenta a una de las principales plazas de movimiento bursátil, Barcelona. La nueva situación no hacía sino inquietar profundamente a galeristas y críticos, pero especialmente, a los artistas pintores y escultores que subsistían de su arte.⁸ Se dibujaba un negro futuro para los intereses profesionales de todos ellos.

El debate en torno a la debilidad del mercado artístico local y su efecto en las Bellas Artes llegó incluso a una acalorada disputa por parte de algunos diputados en las Cortes de Madrid con motivo de la discusión de los presupuestos de Fomento en pleno mes de agosto de 1896. Los graves problemas económicos que afli-

7 La primera edició de l'Exposició Nacional de Belles Arts a Espanya es va celebrar a Madrid en 1858. Instituits pel Reial decret d'Isabel II el 28 de desembre de 1853, com a revulsiu contra la mediocritat del mercat artístic local. De caràcter bianual –a vegades triennal–, van ser considerades com la major mostra celebrada a Espanya a la qual concorrien artistes vius en les diverses disciplines de pintura, escultura, gravat, arquitectura i arts decoratives.

8 ANÒNIM [Sr. Director d'El Comercio]. "Cartas Catalanas. Barcelona, 10 de marzo de 1882". *El Comercio*: Cádiz, 14-III-1882, pàg. 2.

7 La primera edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes en España se celebró en Madrid en 1858. Instituidos por Real Decreto de Isabel II el 28 de diciembre de 1853, como revulsivo frente a la mediocridad del mercado artístico local. De carácter bianual, –en ocasiones trienal– fueron consideradas como la mayor muestra celebrada en España a la que concurrían artistas vivos en las diversas disciplinas de Pintura, Escultura, Grabado, Arquitectura y Artes decorativas.

8 ANÓNIMO, [Sr. Director de *El Comercio*]. "Cartas Catalanas. Barcelona, 10 de marzo de 1882". *El Comercio*: Cádiz, 14-III-1882, p. 2.



Fig. 8 Joaquín Agrasot (1836-1919). *Los perros sabios* [*Les Chiens Savants*]. Oli sobre tela [en parador desconegut] | Óleo sobre lienzo [en parador desconegut | en paradero desconocido]. Fotogratat reproduït | Fotograbado reproducido en *La Ilustración Artística*, 1892, número 549, p. 425.



Fig. 9 Joaquín Agrasot (1836-1919). *Un prestidigitador en 1800 o El charlatán* [*L'escamoteur*] Oli sobre tela [en parador desconegut] | Óleo sobre lienzo [en paradero desconocido]. Fotogratat | Fotograbado. Reproduït | reproducido en *La Ilustración Artística*, 1892, número 549, p. 424.

nínsula, agreujats encara més, si era possible, pels conflictes bèl·lics de final del segle XIX, i especialment per l'inevitable desenllaç del conflicte de l'illa de Cuba, van acabar per convertir una quimera en una calamitat.

"Parlar d'art al present a Espanya és alguna cosa així com anar a un camp de batalla a cantar el duo d'amor de Lohengrin. Ni que ressuscitara Gayarre! No hi ha tenor possible".⁹

La nova conjuntura no va fer més que evidenciar l'enfrontament entre els qui pensaven que era una succinta ximpleria allò de la protecció de les belles arts, perquè consideraven "diners a l'aigua" que es destinara una partida dels pressupostos generals a la compra de pintures i escultures dels salons de Madrid, que s'invertira en els ensenyaments artístics o, pitjor encara, en les subvencions o les pensions que possibilitaven viatjar a l'estranger als artistes, i s'arribava a qüestionar, fins i tot, les grans campanyes arqueològiques que en els dies es desenvolupaven en tot Europa, inclosa la "misèrrima Itàlia", al·legant en la defensa d'aquesta que es tractava d'un horror –cit. textual– que es malgastaren els diners de les arques públiques, recurs tan necessari en uns moments en què prevalia socórrer el seu exèrcit a Cuba, i es va arribar a assemblejar el mer fet d'atendre les arts com una de les prioritats en la defensa i l'empara estatal, a un crim de guerra. Inclusive es va arribar a qüestionar sobre què és l'art? Què significa? I es va titllar de prova concloent de la decadència dels pobles: el símptoma de la mort d'una raça, inepta per a la vida positiva moderna, conclouia. Per a un altre sector de la cambra les arts representaven la necessitat espiritual que tots els febles senten de fugir de les realitats per a bressolar-se en l'infinit i indeterminat món del somni, mentre que, per als seus acèrrims defensors, els qui advocaven per la defensa i l'empara institucional de les belles arts, aquestes representaven el mitjà més ferm i segur de portar la humanitat a un grau superior de cultura, seguint l'exemple implantat per les veïnes França, Anglaterra, Alemanya, Itàlia o Àustria, on la promoció i la defensa de les arts els reportaven beneficis abundants. D'aquesta manera, ironitzava el crític Rafael Balsa de la Vega sobre la situació a Espanya en comparació amb la resta de les potències europees:

gían a la península, agravados aún más si cabe por los conflictos bélicos de finales del siglo XIX, y especialmente por el inevitable desenlace del conflicto de la isla de Cuba, acabaron por convertir una quimera en una calamidad.

"Hablar de arte al presente en España, es algo así como ir a un campo de batalla a cantar el dúo de amor de Lohengrin. ¡Ni que resucitarse Gayarre! No hay tenor posible".⁹

La nueva coyuntura no hizo sino evidenciar el enfrentamiento entre los que pensaban que era una somera tontería aquello de la protección de las Bellas Artes, al considerar "dinero al agua" el que se destinase una partida de los presupuestos generales a la compra de pinturas y esculturas de los salones de Madrid, se invirtiese en las enseñanzas artísticas, o peor aún, en las subvenciones o pensiones que posibilitaba viajar al extranjero a los artistas, llegando a cuestionar incluso las grandes campañas arqueológicas que por entonces se estaban desarrollando en toda Europa, incluida la "misèrrima Italia", alegando en su defensa que se trataba de un horror –cit. textual– que se desperdiciara el dinero de las arcas públicas, recurso tan necesario en unos momentos en que primaba socorrer a su ejército en Cuba, llegando a asemejar el mero hecho de atender a las artes como una de las prioridades en la defensa y amparo estatal, a un crimen de guerra. Inclusive se llegó a cuestionar sobre ¿qué es el arte? ¿qué significa?, tildándola de concluyente prueba de la decadencia de los pueblos: el síntoma de la muerte de una raza, inepta para la vida positiva moderna, concluían. Para otro sector de la cámara, las artes representaban la necesidad espiritual que todos los débiles sienten de huir las realidades para mecerse en el infinito e indeterminado mundo del ensueño, mientras que, para sus acérrimos defensores, aquellos que abogaban por la defensa y el amparo institucional de las Bellas Artes, éstas representaban el medio más firme y seguro de llevar a la humanidad a un superior grado de cultura, siguiendo el ejemplo implantado por las vecinas Francia, Inglaterra, Alemania, Italia o Austria, en las que la promoción y defensa de las artes, les reportaban pingües beneficios. De este modo ironizaba el crítico Rafael Balsa de la Vega sobre la situación en España en comparación con el resto de las potencias europeas:

9 Balsa de la Vega, Rafael. "Madrid. De arte". El diario de Murcia, 8-VIII-1896, pàg. 1. Vegeu també: Balsa de la Vega, Rafael. "Madrid. De arte". Heraldo de Baleares, 14-VIII-1896, pàg. 1.

9 Balsa de la Vega, Rafael. "Madrid. De arte". El diario de Murcia, 8-VIII-1896, p. 1. Véase también: Balsa de la Vega, Rafael. "Madrid. De arte". Heraldo de Baleares, 14-VIII-1896, p. 1.

"Cert és que nosaltres no hem de témer aqueixes competències. A les nostres arts sumptuàries i a la nostra indústria artística els ocorre el que al rei Sr. Juan, als infants d'Aragó i a les dames i les seues riques vestidures de què parla Jorge Manrique. Què es van fer?..."¹⁰

"Ciert es que nosotros no debemos temer á esas competencias. A nuestras artes suntuarias y nuestra industria artística les sucede lo que al rey D. Juan, á los infantes de Aragón y á las damas y sus ricas vestiduras de que habla Jorge Manrique. ¿Qué se hicieron?..."¹⁰

Bon vent i barca nova

"El día 21 de noviembre de 1874 [amb trenta-sis anys], vespra de la festivitat de Santa Cecília, va morir a Roma Marià Fortuny, el més famós dels nostres pintors contemporanis. Es va apagar aquell astre que brillava radiant, que prestava llum, calor i vida a multitud de satèl·lits envoltats en la magnètica esfera de la seua atracció."¹¹

El 31 d'octubre la família Fortuny va emprendre el viatge de tornada a Roma des de Portici, on s'havia refugiat dels dies d'estiu de l'urbs.¹² Aquell estiu Marià donava els últims tocs al seu darrer quadre *Platja de*

A rey muerto, rey puesto

"El día 21 de noviembre de 1874 [con treinta y seis años], víspera de la festividad de Santa Cecilia, murió en Roma, Marià Fortuny, el más famoso de nuestros pintores contemporáneos. Se apagó aquel astro que radiante brillaba, prestando luz, calor y vida á multitud de satélites envueltos en la magnética esfera de su atracción."¹¹

El 31 de octubre la familia Fortuny emprende el viaje de regreso a Roma desde Portici donde se había refugiado de los estíos días de la urbe.¹² Aquel verano, Marià daba los últimos toques a su postrer cuadro

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ MOJA Y BOLÍVAR, Federico. "Recuerdos artísticos de Roma". *La Academia: revista de cultura hispano-portuguesa, latino-americana*, 1878, núm. 20, pàg. 314.

¹² Hi ha discrepàncies sobre la data de la seua tornada a Roma. Alguns estudiosos, entre ells Walther Fol (1832-1890) o el baró Charles Davillier (1823-1883), situen la seua tornada el 6 de novembre. Uns altres, com Folch i Torres, retarden la data al dia 7, mentre que Ciervo la situa el 9 del mateix mes. Segons un testimoniatge més plausible, per la seua proximitat –d'aquí ve que li donem crèdit–, Fortuny tornà a Roma el 31 d'octubre, segons s'extrau de la correspondència de Ricardo de Madrazo, Joaquín García Parreño, Apel·les Mestres i Oñós o el valencià Bernardo Ferrándiz y Badenes, que va acudir a acomiadar-lo a l'estació de ferrocarril de Nàpols. Vid. CANO DÍAS, , 2018, núm. 009, 20 de juny de 2018, pàg. s/p.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ MOJA Y BOLÍVAR, Federico. "Recuerdos artísticos de Roma". *La Academia: revista de cultura hispano-portuguesa, latino-Americana*, 1878, n° 20, p. 314.

¹² Existen discrepancias sobre la fecha de su regreso a Roma. Algunos estudiosos, entre ellos Walther Fol (1832-1890) o el barón Charles Davillier (1823-1883) sitúan su regreso el 6 de noviembre. Otros, como Folch i Torres, retrasa la fecha al día 7, mientras que Ciervo la ubica el 9 del mismo mes. Según testimonio más plausible, dada su proximidad –de ahí que le demos crédito–, Fortuny regresa a Roma el 31 de octubre, según se extrae de la correspondencia de Ricardo de Madrazo, Joaquín García Parreño, Apel·les Mestres y Oñós o el valenciano Bernardo Ferrándiz y Badenes, que acude a despedirlo a la estación de ferrocarril de Nápoles. Vid. CANO DÍAS, , 2018, núm. 009, 20 de juny de 2018, pàg. s/p.



Fig. 10 Joaquín Agrasot (1836-1919). *Los consejos.* [¿Mauvais conseils?] En parador desconegut | En paradero desconocido, ca. 1872.

Anònim. Albúmina sobre paper fotogràfic | Anónimo. Albúmina sobre papel fotográfico, 163 x 208 mm.
Biblioteca Nacional de España (Inv. N° 17/11/90)



Fig. 11 Eduardo Zamacois (1841-1871). *La visita inoportuna*, 1868. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla 23 x 29,5 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao (Inv. n° 69/247). Adquirit | Adquirido en 1931.

Portici, a la badia de Nàpols.¹³ A penes dues setmanes més tard l'artista que va aconseguir amb la seua impol·luta tècnica i el prodigi de la llum i del color establir les bases per a l'emancipació de la pintura i la irrupció de l'art modern, i un dels principals valedors de la firma Goupil, va caure vençut al carrer Flaminia, pròxim a Vila Martinori, la seua residència romana. Segons els seus afins, com Ricardo Madrazo, el pernicios costum de xuplar el pinzell amb el qual executava les aquarel·les va acabar per provocar-li una úlcera pèptica greu en l'estómac degut als productes verinosos i corrosius que contienien les tintes, tot això agreujat per la dosi de quinina que se li va administrar a causa d'"una febra perniciosa" provocada per la malària –ja n'havia patit prèviament un episodi en 1869. Enfront d'aquesta creença generalitzada, uns estudis recents semblen atribuir la causa de la mort –segons els resultats de l'autòpsia– a una tuberculosi mal curada, agreujada encara més, si era possible, per l'hemorràgia digestiva.¹⁴

En l'últim viatge que va fer el van acompanyar els seus col·legues més afins: el pintor italià Giuseppe Ferrari, que portava el portaestandart, seguit del seguici format per familiars i amics, com l'escultor Jerónimo Suñol o els pintors Ramón Tusquets; José Villegas; Bernardo Ferrandis; Vallés y Álvarez; junt amb Domenico Morelli, cap de l'escola napolitana i l'iniciador de la Itàlia moderna, que sempre va manifestar respecte cap al pintor espanyol; Prosper d'Épinay, en representació de l'Acadèmia Francesa de Belles Arts, o Casado del Alisal, director de l'Espanyola, junt amb més de mig miler d'artistes. Amb raó, un cert noticiari va afirmar que, per un dia, a la ciutat de Roma "a penes es va moure ni un pinzell, ni un burí".

La notícia va caure com un llamp entre els cercles artístics de la ciutat eterna, i encara va viatjar com la pólvora fins a París, on el tràgic succés, com es podia esperar, va causar un fort estupor i desconcert a Goupil. Amb la mort de l'artista català el marxant va perdre un dels seus màxims valors. L'escola que s'havia creat entorn de la seua figura, a base de ta-

Playa de Portici, en la bahía de Nápoles.¹³ Apenas dos semanas más tarde, el artista que logró con su impol·luta técnica y el prodigio de la luz y del color sentar las bases para la emancipación de la pintura y la irrupción del arte moderno, y uno de los principales valedores de la firma Goupil, cae vencido en la calle Flaminia, próxima a Villa Martinori, su residencia romana. Según sus más allegados, como Ricardo Madrazo, la pernicios costumbre de chupar el pincel con el que ejecutaba sus acuarelas, terminaron por provocarle una grave úlcera péptica en el estómago debido a los productos venenosos y corrosivos que contenían las tintas, todo ello agravado por la dosis de quinina que se le administró a causa de "una calentura perniciosa" provocada por la malaria –ya había sufrido previamente un episodio en 1869–. Frente a esta creencia generalizada, estudios recientes parecen achacar la causa de su muerte –a tenor de los resultados de la autopsia– a una tuberculosis mal curada, agravada aún más si cabe por la hemorragia digestiva.¹⁴

En su último viaje le acompañaron sus más allegados colegas: El pintor italiano Giuseppe Ferrari, llevando el portaestandarte, seguido del séquito formado por familiares y amigos como el escultor Jerónimo Suñol, o los pintores Ramón Tusquets, José Villegas, Bernardo Ferrándiz, Vallés y Álvarez, junto a Domenico Morelli, jefe de la escuela napolitana y el iniciador de la Italia moderna que siempre manifestó sus respetos hacia el pintor español, Prosper d'Épinay, en representación de la Academia Francesa de Bellas Artes o Casado del Alisal, director de la Española, junto a más de medio millar de artistas. Con razón, cierto noticiario afirmó que, por un día, en la ciudad de Roma, "*apenas se movió ni un pincel, ni un buril*".

La noticia cayó como un rayo entre los círculos artísticos de la Ciudad Eterna, y aún viajó como la pólvora hasta París, donde el trágico suceso, como era de esperar, causó fuerte estupor y desconcierto a Goupil. Con la muerte del artista catalán, el marchante perdía a uno de sus máximos valores. La escuela que se había creado en torno a su figura, a base de talonario

13 La pintura *Playa de Portici* és l'última obra inacabada de Marià Fortuny quan el va sorprendre la mort en 1874. La tela va ser adquirida pel destacat col·leccionista novaiorqués Alexander Turney Stewart en 1875. Després de més d'un segle en la seua col·lecció, el Meadows Museum de Dallas anunciava l'adquisició de la pintura als seus hereus el 18 de gener de 2018. Alexander Turney Stewart posseïa ja en la seua col·lecció –sens dubte, una de les més destacades d'Amèrica del Nord– la millor representació d'obres del català, col·lecció que hauria aconseguit pastar al llarg dels anys amb contínues compres tant a Goupil com a Knoedler.

14 CANO DÍAS, Emiliano, 2018, pàg. s/p.

13 La pintura *Playa de Portici*, será la última obra inacabada de Marià Fortuny cuando le sorprende la muerte en 1874. La tela fue adquirida por el destacado coleccionista neoyorquino Alexander Turney Stewart en 1875. Tras más de un siglo en su colección, el Meadows Museum de Dallas anunciaba la adquisición de la pintura a sus herederos el 18 de enero de 2018. Alexander Turney Stewart poseía ya en su colección –sin duda una de las más destacadas de Norteamérica– la mejor representación de obras del catalán, colección que habría logrado amasar a lo largo de los años con continuas compras tanto a Goupil como a Knoedler.

14 CANO DÍAS, Emiliano, 2018, p. s/p.

lonari del francès, s'enfonsava pas a pas. La multitud de joves pintors que va seguir les seues petjades, que va proclamar-lo rei del realisme, es desbandava com un eixam de papallones que, per diversos camins, buscaven el calze de la substanciosa libació, com va assenyalar el crític Moja y Bolívar. El dolç nèctar esperava al bulliciós Boulevard Montmartre de París, a la galeria regentada per Adolphe Goupil.

*"Acabada l'elegant fantasia de Fortuny, es va acabar el seu vertader estil, encara que pretenguen seguir-lo de prop els qui concedisquen tota la importància de l'art a la brillantor del colorit, a allò just del dibuix, a la cosa gràfica de l'expressió, a l'absoluta manca de pensament..."*¹⁵

Fortuny va crear escola no sols entre els compatriotes, sinó de tota Europa. Com va criticar Moja y Bolívar enfront de la proliferació no de seguidors, sinó d'imitadors, si el pintor de Reus pintava un moro en un carrer del nord d'Àfrica, els seus acòlits pintaven un moro, encara que això significara que mai havien vist de prop un moro legítim; en aquest cas, el pintava manxec, i punt. Uns altres més agosarats s'atreuen a plagiar de manera descarada i sense embuts el personatge morú del mestre, tirant pel dret, que era portar la imitació a l'últim grau de veritat.¹⁶

Si bé la seua pèrdua va ser irreparable i va suposar un abans i un després en el panorama artístic espanyol de l'època, el refrany "bon vent i barca nova" poques vegades va ser tan encertat com quan va morir Marià Fortuny. No existint escola com a tal, com sí que va existir amb Joaquín Sorolla anys més tard, mort el geni que la sostenia, el que era natural, lògic, la qual cosa va continuar succeint en els anys immediatament següents a la mort del pintor, va ser que es mantinguera una gran reacció mercantil pel gènere. La demanda creixia imparable, els preus del difunt mestre aconseguien xifres exorbitades, només a l'abast de carteres poderoses, i a Goupil no li va quedar una altra opció que buscar un nou pretendent al tron. Artistes francesos, italians, anglosaxons, germànics arribats de tots els racons d'Europa, i entre ells, és clar, també d'Espanya, desfilaven, com un galanteig cortesà, per la Maison Goupil, omplint de xicotets quadradets els vastos magatzems de la seua mansió. La seua galeria era considerada com l'Olimp dels artistes terrenals, amb obres de Claude Joseph Vernet (1714-1789), Claude-Marie-Paul Dubufe (1790-1864), Andreas Achenbach (1815-1910) o Jean-León Gérôme (1824-

del francès, se desmoronaba paso a paso. La turba de jóvenes pintores que siguió sus huellas, proclamándole rey del realismo, se desbandaba como enjambre de mariposas que, por diversos caminos, buscaban el cáliz de la sustanciosa libación, como señaló el crítico Moja y Bolívar. El dulce néctar aguardaba en el bullicioso Boulevard Montmartre de París, en la galería regentada por Adolphe Goupil.

*"Acabada la elegante fantasía de Fortuny, se acabó su verdadero estilo, aunque pretendan seguirle de cerca los que concedan toda la importancia del arte a la brillantez del colorido, a lo justo del dibujo, a lo gráfico de la expresión, a la absoluta carencia de pensamiento..."*¹⁵

Fortuny creó escuela, no solo entre sus compatriotas, sino en artistas de toda Europa. Como criticó Moja y Bolívar frente a la proliferación, no de seguidores, sino de imitadores, si el pintor de Reus pintaba un moro en una calle del norte de África, sus acólitos pintaban un moro, aunque eso significara que jamás había visto de cerca un moro legítimo; de ser así, lo pintaba manchego, y punto. Otros más osados se atrevían a plagiar de forma descarada y sin tapujos el personaje moruno del maestro, sin reparar en pelillos, que era llevar la imitación al último grado de verdad.¹⁶

Si bien su pérdida fue irreparable, y supuso un antes y un después en el panorama artístico español de la época, el refrán de "A rey muerto, rey puesto" pocas veces fue tan certero como a la muerte de Marià Fortuny. No existiendo escuela como tal, como sí la existió con Joaquín Sorolla años más tarde, muerto el genio que la sostenía, lo natural, lo lógico, lo que siguió sucediendo en los años inmediatamente siguientes a la muerte del pintor, fue que se mantuviera una gran reacción mercantil por el género. La demanda crecía imparable, los precios del finado maestro alcanzaban cifras exorbitadas, solo al alcance de potentadas billetes, y a Goupil no le quedó otra opción que buscar un nuevo pretendiente al trono. Artistas franceses, italianos, anglosajones, germanos llegados de todos los rincones de Europa, y entre ellos, como no, también de España, desfilaban, cual galanteo cortesano, por la Maison Goupil, llenando de pequeños cuadritos los vastos almacenes de su mansión. Su galería estaba considerada como el olimpo de los artistas terrenales, con obras de Claude Joseph Vernet (1714-1789), Claude-Marie-Paul Dubufe (1790-1864), Andreas Achenbach (1815-1910), o Jean-León Gérôme (1824-

15 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, pàg. 314.

16 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, pàg. 314.

15 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, p. 314.

16 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, p. 314.

Fig. 12 Eduardo Zamacois (1841-1871). *Bufones jugando al "cochonnet"*, 1868.
 Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla, 46 x 35,6 cm
 © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao. Adquirir | Adquirido en 2003.



Fig. 13 Eduardo Zamacois (1841-1871). *El favorito del rey* [*Le favori du Roi*], 1867. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla, 56 x 45 cm
 Frankel Family Trust Collection, Dallas, Estados Unidos.





Fig. 14 Eduardo Zamacois (1841-1871). *Jaque al Rey*, 1867. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo 50,5 x 61 cm. Museo de Bellas Artes de Álava, [Inv. nº 3412].

1904), mentre que molts dels artistes espanyols de l'Escola de Roma pretenien aconseguir el tron vacant a la recerca del bàlsam a tots els seus mals. Com encertadament va advertir Federico Moja, *monsieur Goupil* va ser considerat pels artistes del *ciclo Fortuny* com Júpiter podia ser-ho per Dànae. El marxant s'apareixia en somni a les esbojarrades imaginacions dels pintors espanyols a Roma, amb un sac ple de llüisos en cada mà.¹⁷ Pocs artistes del moment estaven acostumats al luxe. Tots menjaven modestament i vivien amb una pobresa decorosa. Més encara, molts d'ells malvivien després d'una falsa façana d'estabilitat econòmica, concorde al seu estatus, que no sempre es corresponia amb la realitat. Cap d'ells havia imaginat, quan van emprendre l'espinesa senda de l'art, a ser potentat protegit sota l'empareda del màxim mandatari del mercat artístic internacional. Però l'infortuni que va suposar la mort en plena maduresa artística de Marià Fortuny es va tornar en fortuna, en una nova oportunitat per a molts dels seus coreligionaris i condeixebles.

Els assoliments i la reeixida estratègia mercantil de Goupil no sols acaparaven titulars en els principals noticiaris espanyols, sinó per tot el món. El conegut editor de làmines, convertit a ell mateix en el màxim representant del col·leccionisme i del mercat internacional de l'art, capaç de dictar les modes alhora que educava el gust de la seua principal clientela entre els qui figuraven potentats com Guillem II de Württemberg, el baró Rothschild, Albert de Saxònia o la mateixa reina Victòria d'Anglaterra. El mercader de quadres acabava de vendre al banquer Oppenheim una aquarel·la de Fortuny en la qual representava un àrab fent oració per 20.000 francs. "L'èxit material de la venda

1904) mientras muchos de los artistas españoles de la escuela de Roma, pretendían al trono vacante en busca del bálsamo a todos sus males.

Como acertadamente advirtió Federico Moja, *Monsieur Goupil* fue considerado por los artistas del *ciclo Fortuny*, como Júpiter pudiera serlo por Dánae. El marchante se aparecía en sueños a las calenturientas imaginaciones de los pintores españoles en Roma, con un saco lleno de *luis*es en cada mano.¹⁷ Pocos artistas del momento estaban acostumbrados al lujo. Todos comían modestamente, y vivían con decorosa pobreza. Mas aún, muchos de ellos malvivían tras una falsa fachada de estabilidad económica, acorde a su estatus, que no siempre se correspondía con la realidad. Ninguno había imaginado, al emprender la espinesa senda del arte, en ser potentado protegido bajo el amparo del máximo mandatario del mercado artístico internacional. Más el infortunio que supuso la muerte en plena madurez artística de Marià Fortuny, se tornó en fortuna, en una nueva oportunidad para muchos de sus correligionarios y condiscípulos.

Los logros y exitosa estrategia mercantil de Goupil no solo acaparaban titulares en los principales noticieros españoles, sino en todo el mundo. El conocido editor de láminas, convertido a sí mismo en el máximo representante del coleccionismo y del mercado internacional del arte, capaz de dictar las modas a la vez que, de educar el gusto de su principal clientela entre los que figuraban potentados como Guillermo II de Wurtemberg, el Barón Rothschild, Alberto de Sajonia o la mismísima reina Victoria de Inglaterra. El mercader de cuadros acababa de vender al banquero Oppenheim una acuarela de Fortuny en la que representaba a un árabe haciendo oración por 20.000 francos. "El éxito

17 El mot llüisos, en francès *louis d'or*, es refereix a monedes d'or encunyades a França a partir del regnat de Lluís XIII, conegudes amb aquest nom per representar l'efígie del monarca en el seu anvers, tipologia que va perdurar encara, de manera limitada, durant el regnat de Lluís XVIII. L'equivalència d'un llüis era de 20 francs, moneda oficial de França. Després de la Revolució Francesa i la decapitació de Lluís XVI es va adoptar de nou el franc com a moneda oficial, i més tard, el napoleó, durant el regnat de Napoleó III. Si bé Goupil emprava el franc en les transaccions que feia, el terme llüisos va perdurar popularment per a denominar la moneda en or encara ben entrat el segle XX.

17 *Luis*es, en francès *louis d'or*, se refereix a una moneda de oro acuñada en Francia a partir del reinado de Luís XIII, conocidos con este nombre por representar la efígie del monarca en su anverso, tipología que perduró aún, de forma limitada, durante el reinado de Luis XVIII, cuya equivalencia era de 20 francos, moneda oficial de Francia. Tras la revolución francesa y la decapitación de Luis XVI, se adoptó de nuevo el franco como moneda oficial, y más tarde el Napoleón, durante el reinado de Napoleón III. Si bien Goupil empleaba en sus transacciones el franco, el término *Luis*es perduró popularmente para denominar a la moneda en oro aún bien entrado el siglo XX.

tancada per l'obra *La vicaria*¹⁸ va enlluernar; el preu que Fortuny va obtenir després per altres obres va canviar, i l'elevada quantitat que algú que no era Fortuny va poder cobrar per un llenç del gènere en voga va produir vertigens en la colònia d'artistes espanyols assentats a París i Roma, aliens al fet que el gènere vivia de la influència protectora d'un sol a l'ocàs del qual havia de morir".¹⁹

És ben sabut que tot negoci es basa en l'oferta i la demanda. Els profunds canvis experimentats en les últimes dècades quant al gust estètic, la irrupció dels impressionistes, com a reacció al clima de malestar enfront dels salons parisencs a l'empara i sota la norma de l'acadèmia francesa, coincidint en 1874 amb la mort de Fortuny, i les cada vegada més feroços crítiques a l'anomenada pintura de gènere o casaca, encoratjada des de la *Maison Goupil* i exportada a través de Knoedler a tothom, va derivar en una crisi del gènere sense precedents. Els pitjors presagis de molts dels artistes que combregaven amb el vell corrent prompte es van confirmar produint-se una devaluació del mercat, seguit del menyspreu i, fins i tot, l'animadversió en el món de l'art per la pintura de gènere.

"Just càstig als qui, donant una puntada de peu a la musa, se'n van anar després del comerciant del boulevard. Estranya manera de discórrer la d'aquests pigmeus que es creien engrandits per imitar un colós". Va sentenciar Moja y Bolívar al capdavant de la Revista Europea".²⁰

Els canvis sorgits en el si de la pintura van acabar per transformar, potser per transfigurar, la concepció de les belles arts. Tan sols unes dècades arrere es premiaven per la crítica els grans quadres d'història, mentre grans llenços decoraven les parets de temples i esglésies per a *glòria de Déu*. Només en una

material de la venta cerrada por la obra *La vicaría*,¹⁸ deslumbró; el precio que Fortuny obtuvo después por otras obras mareó; y la alzada cantidad que alguno que no era Fortuny pudo cobrar por un lienzo del género en boga, produjo vértigos en la colonia de artistas españoles asentados en París y Roma, ajenos a que el género vivía de la influencia protectora de un sol á cuyo ocaso tenía que morir".¹⁹

Es bien sabido que todo negocio se basa en la oferta y la demanda. Los profundos cambios experimentados en las últimas décadas en cuanto al gusto estético, la irrupción de los impresionistas, como reacción al clima de malestar frente a los parisinos salones al amparo y bajo la norma de la academia francesa, coincidiendo en 1874 con la muerte de Fortuny, y las cada vez mas feroces críticas a la llamada pintura de género o *casacón*, alentada desde la *Maison Goupil* y exportada a través de Knoedler a todo el mundo, derivó en una crisis del género sin precedentes. Los peores presagios de muchos de los artistas que comulgaban con la vieja corriente pronto se confirmaron produciéndose una devaluación del mercado, seguido del desprecio, e incluso animadversión en el mundo del arte por la pintura de género.

"Justo castigo a los que, dando un puntapié a la musa, se fueron tras el comerciante del bulevar. Extraña manera de discurrir la de estos pigmeos que se creían agrandados por imitar a un coloso". Sentenció Moja y Bolívar al frente de la Revista Europea".²⁰

Los cambios surgidos en el seno mismo de la pintura acabaron por transformar, quizás por transfigurar la concepción de las Bellas Artes. Tan solo unas décadas atrás, se premiaban por la crítica los grandes cuadros de historia, mientras grandes lienzos decoraban las paredes de templos e iglesias para *gloria de Dios*. En

18 Sens dubte, una de les obres més destacades i reconegudes de Fortuny és *La vicaria*. Obra mestra de la pintura preciosista, l'anomenada pintura de casacades o catracòliques. L'obra va ser adquirida el 14 de març de 1870 per Goupil, que la ressenya en el llibre cinqué, pàgina 68, amb el títol *Un mariage au XVIII siècle dans la Vicarie à Madrid* –podria tractar-se d'una visió fictícia de l'església de Sant Sebastià de Madrid–, per 25.000 francs, per a vendre-la poc després, el 8 d'abril del mateix any, per la suma de 70.000 francs a una col·leccionista francesa [mlle. Delapin?], la venda de la qual li va donar abundants beneficis. Anys més tard la pintura va ser adquirida per subscripció pública en 1922, i hui es conserva en l'MNAC de Catalunya (núm. inv. 010698-000).

19 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, pàg. 314.

20 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, pàg. 314.

18 Sin duda, una de las obras más destacadas y reconocidas de Fortuny es *La vicaría*. Obra cumbre de la pintura preciosista, la llamada pintura de casacas o casacón. La obra fue adquirida el 14 de marzo de 1870 por Goupil que la reseña en el libro quinto, página 68 con el título *"Un mariage au XVIII siècle dans la Vicarie à Madrid"* –podría tratarse de una visión ficticia de la Iglesia de San Sebastián de Madrid– por 25.000 francos para venderla poco después, el 8 de abril del mismo año por la suma de 70.000 francos a una coleccionista francesa, [Mlle. ¿Delapin?], cuya venta le reportó pingües beneficios. Años más tarde, la pintura fue adquirida por suscripción pública en 1922, conservándose hoy en el MNAC de Catalunya [nº inv. 010698-000].

19 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, p. 314.

20 MOJA Y BOLÍVAR, Federico, 1878, p. 314.



Fig. 15 Eduardo Zamacois (1841-1871). *L'education d'un prince.*, ca. 1870-1871. Goupil & C^{ie}. Fotogravat | Fotgrabado. Col. particular.



Fig. 16 Eduardo Zamacois (1841-1871). *Une partie sur l'herbe o partida de cartas sobre la hierba*, 1867. Goupil & Co. Albúmina sobre papel fotogràfic | Albúmina sobre papel fotográfico, 140 x 260 mm. Museo Sorolla, Madrid, [Inv. n° 82480]

dècada, i després de les aportacions d'artistes com Meissonier, Jean-León Gérôme, o el mateix Marià Fortuny, va aparèixer el minvament del llenç d'altar o el quadre d'història per als salons d'un museu. Tan sols els quadres d'exaltació de monarques i glòries passades que decoraven les cambres i les pomposes galeries de palaus van aconseguir sortejar l'envist. La nova moda imposava quadres de temes afables, *capritxos d'artista* tocats d'una paleta rica de matisos cromàtics i colors vibrants, que, amb el seu format reduït, els confereix l'aspecte de joies diminutes: l'adorn d'un gabinet xic, o d'una sala rococó: "Si algun crític reprova la pintura xicoteta i sense alé, se'l crema en efígie el Dia de la Cervara, o Carnestoltes dels artistes, i negoci conclòs", va sentenciar el crític Federico Moja. Ara, el mèrit d'una obra no es mesurava per la grandària ni de la tela, ni de l'assumpte. Xicotetes pintures, d'assumpte banal –*els anomenats temes blans*– adornaven el gabinet del negociant enriquit, de la dona alegre elevada pel vici al faust, convertits en el cres modern.²¹

apenas una década, y tras las aportaciones de artistas como Meissonier, Jean-León Gérôme, o el mismo Marià Fortuny, supuso la merma del lienzo de altar o el cuadro de historia para los salones de un Museo. Si quiera los cuadros de exaltación de monarcas y glorias pasadas que decoraban las cámaras y las pomposas galerías de palacios, logró sortear el embiste. La nueva moda imponía cuadros de temas afables, *caprichos de artista* tocados de una rica paleta de matices cromáticos y colores vibrantes, que, con su reducido formato, les confiere el aspecto de diminutas joyas: el adorno de un gabinete *chic*, o de una sala rococó: "Si algún crítico reprueba la pintura pequeña y sin aliento. Se le quema en efígie el día de la Cervara, ó Carnaval de los artistas, y negocio concluido", sentenció el crítico Federico Moja. Ahora, el mérito de una obra no se medía por su tamaño ni de la tela, ni del asunto. Pequeñas pinturas, de asunto banal –*los llamados temas blandos*– adornaban el gabinete del negociante enriquecido, de la mujer alegre elevada por el vicio al fausto, convertidos en el creso moderno.²¹

Un fons documental, testimoniatge d'una època

Quan es va tancar en 1919, després de quasi un segle d'activitat, els fons conservats en els seus magatzems per la firma Goupil i els successors són alienats i venuts a parts. Per a desentrañar les claus d'aquest negoci internacional en el qual es van veure, directament o indirectament, involucrats els artistes que passarem a estudiar, resulta indispensable investigar, d'una banda, els extensos fons compostos per milers de gravats, estampes i fotogravats que atesora el Musée Goupil de Bordeus i, d'una altra, els llibres comptables generats al llarg dels més de noranta anys d'activitat de la firma Goupil & C^{ie}. El Museu Goupil, creat en 1991 a Bordeus, conserva en els seus fons bona part del romanent de la reconeguda saga d'editors que van regentar el negoci des del 1827 fins al 1919, moment en què va cessar definitivament. El marxant bordelés Vincent Imberti va

Un fondo documental, testimonio de una época.

A su cierre en 1919, tras casi un siglo de actividad, los fondos conservados en sus almacenes por la firma Goupil y sus sucesores son enajenados y vendidos a partes. Para desentrañar las claves de este negocio internacional en el que se vieron, directa o indirectamente involucrados los artistas que pasaremos a estudiar, resulta indispensable investigar de un lado, los extensos fondos compuestos por miles de grabados, estampas y fotograbados que atesora el Musée Goupil de Burdeos, y de otro, los libros contables generados a lo largo de los más de noventa años de actividad de la firma Goupil & C^{ie}. El Museo Goupil creado en 1991 en Burdeos conserva en sus fondos buena parte del remanente de la reconocida saga de editores que regentaron el negocio desde 1827 a 1919, momento de su cese definitivo. El marchante bordelés Vincent Imberti adquiere el fondo

21 MOJA Y BOLÍVAR, Federico. "Recuerdos artísticos de Roma. Marià Fortuny. Conclusión". *La Academia: revista de cultura hispano-portuguesa, latino-americana*, 1878, núm. 22, pàgs. 342-343.

21 MOJA Y BOLÍVAR, Federico. "Recuerdos artísticos de Roma. Marià Fortuny. Conclusión". *La Academia: revista de cultura hispano-portuguesa, latino-Americana*, 1878, nº 22, p. 342-343.



Fig. 17 Antonio Gisbert (1834- 1901). *La artista en su estudio*, ca. 1894. Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla. 46 x 37,5 cm. Col. particular.



Fig. 18 Eduardo Zamacois (1841-1871). *La educación de un príncipe*, 1870. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 63,5 x 100,3 cm Col. particular.



Fig. 19 Marià Fortuny, (1838-1874). *El jardín de los poetas o Repetición en el jardín*, ca. 1871-74. Jean Laurent (1816-1886), a partir de fotografía de Goupil & C^o. Albúmina sobre papel fotogràfic | Albúmina sobre papel fotográfico, 139 x 245 mm. Museo Nacional del Prado

adquirir el fons gràfic i documental –milers de fotografies, gravats, estampes i planxes– de l'extinta firma per a traslladar-los, més tard, a la capital d'Aquitània. Quan va morir, el seu net, Guy Imberti, va donar una part de la col·lecció a la ciutat –la referent a la col·lecció fotogràfica–, mentre que la resta del conjunt, format per estampes, planxes de coure gravades i pedres litogràfiques, serà venut al mateix museu en 1920 pels hereus d'Imberti.²²

Tal era el volum de transaccions efectuades per la companyia que resultava impossible confiar el funcionament del negoci i l'administració i la tresoreria a la memòria humana. Al repertori documental del Musée Goupil de Bordeus s'uneix un altre document únic i testimonial: els llibres de comptes o registres comptables de l'activitat de la Maison Goupil al llarg de setanta-tres anys d'activitat. La posada en pràctica de veritables llibres comptables, en un treball rigorós en què va quedar registrat, amb summe detall, cadascuna de les transaccions efectuades a través de les seues diferents seus de la firma, va donar com a resultat aquest singular arxiu. Una prova documental única que, com bé han assenyalat els investigadors Christian Huemer i Agnès Penot, constitueix una veritable excepció, en un àmbit en què el secretisme i l'anonimat comportaven que a penes quedara cap constància de les transaccions, com ho prova el fet que no es conserve cap altre registre de característiques similars dels principals competidors de Goupil com Charles Sedelmeyer, Louis Martinet o Georges Petit –els salons del qual van acollir en 1906 la gran exposició de Joaquín Sorolla a París–, que potser s'han perdut irremeiablement per sempre, si és que en algun moment van existir. Uns altres, com els de Durand-Ruel, si bé han perdurat, es conserven gelosament custodiats i esquius a l'estudi dels investigadors pels seus hereus.²³

Mentre que Vincent Imberti va obtindre en 1919 la col·lecció de fotografies, estampes i matrius, l'estudiós Jean Dieterle (1881-1972), director de la galeria Le Roy, i motivat en l'afany investigador de l'obra de Camille Corot (1796-1875), va adquirir els quinze llibres comptables de Goupil. Aquest document, *a priori*

gráfico y documental –miles de fotografías, grabados, estampas y planchas– de la extinta firma para trasladarlos más tarde a la capital de la Aquitania. A su muerte, su nieto, Guy Imberti dona parte de la colección a la ciudad, –aquella referente a la colección fotogràfica–, mientras el resto del conjunto, formado por estampas, planchas de cobre grabadas y piedras litográficas será vendido al mismo museo en 1920 por los herederos de Imberti.²²

Tal era el volumen de transacciones efectuadas por la compañía, que resultaría imposible confiar el funcionamiento del negocio y la administración y tesorería a la memoria humana. Al repertorio documental del Musée Goupil de Burdeos se une otro documento único y testimonial: los libros de cuentas o registros contables de la actividad de la *Maison Goupil* a lo largo de setenta y tres años de actividad. La puesta en práctica de verdaderos libros contables, en un trabajo riguroso en el que quedó registrado, con sumo detalle, cada una de las transacciones efectuadas a través de sus distintas sedes de la firma, dio como resultado este singular archivo. Una prueba documental única, que como bien han señalado los investigadores Christian Huemer y Agnès Penot constituye una verdadera excepción, en un ámbito en el que el secretismo y anonimato, conllevaba que apenas quedara constancia alguna de las transacciones, como lo prueba el hecho de que no se conserve ningún otro registro de similares características de los principales competidores de Goupil como Charles Sedelmeyer, Louis Martinet o Georges Petit –cuyos salones acogieron en 1906 la gran exposición de Joaquín Sorolla en París– habiéndose quizás perdido irremediamente para siempre si es que en algún momento existieron. Otros, como los de Durand-Ruel, si bien han perdurado, se conservan celosamente custodiados y esquivos al estudio de los investigadores por sus herederos.²³

Mientras que Vincent Imberti se hace en 1919 con la colección de fotografías, estampas y matrices, el estudioso Jean Dieterle (1881-1972) director de la Galería Le Roy, y motivado en su afán investigador de la obra de Camille Corot (1796-1875) adquiere los quince libros contables de Goupil. Este documento, *a priori* carente

22 L'inventari de l'actual col·lecció es conforma per 70.000 fotografies, 46.000 estampes, 7.200 matrius, entre planxes de coure gravades, pedres litogràfiques, tacs de tipograt i cromotipograt o plaques de vidre fotogràfiques, a més d'un miler de llibres i revistes il·lustrades, i prop de quinze metres lineals de material d'arxiu divers. Tot això ocupa l'edifici industrial conegut com Cour du Médoc, que hui s'integra en el Musée de l'Aquitaine.

23 HUEMER; PENOT, 2013, p. 69.

22 El inventario de la actual colección se conforma por 70.000 fotografías, 46.000 estampas, 7.200 matrices, entre planchas de cobre grabadas, piedras litográficas, tacos de tipograbado y cromotipograbado o placas de vidrio fotogràfiques, además de más de un millar de libros y revistas ilustradas, y cerca de quince metros lineales de material de archivo diverso. Todo ello ocupa el edificio industrial conocido como *Cour du Médoc*, que hoy se integra en el *Musée de l'Aquitaine*.

23 HUEMER; PENOT, 2013, p. 69.

mancat d'interés, va suposar per a Dieterle una font indispensable per a la perícia de les obres del pintor francès, màxim representant de l'Escola de Barbizon, i va satisfer les necessitats de l'estudiós.

En els quinze volums de què es conforma aquest llegat, amb 31.277 obres inventariades aproximadament, quedaven indicades totes les transaccions efectuades per la galeria, principalment de pintures, aquarel·les i, en algun cas aïllat, també d'alguna peça escultòrica. Mirant els fulls d'aquests llibres –veraders *vademécums*– es revela que no hi havia artista que gaudira d'una certa notorietat en l'Europa del segle XIX el nom del qual no apareguera rubricat en les seues pàgines. Això ens pot donar una idea molt encertada no sols del volum de vendes de la galeria, sinó del nivell qualitatiu dels artistes amb els quals treballava el marxant. Segons ha revelat l'estudi de Huemer i Penot, aproximadament un vint per cent de les obres del catàleg Goupil trobaven un comprador en tan sols un mes, mentre que un quaranta-tres per cent restant ho feia al llarg del mateix any.²⁴

En 1989, els hereus de Dieterle van decidir vendre el conjunt format pels quinze volums, amb el títol *Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986)* al Getty Research Institute de Los Angeles. Posats al servei d'investigadors de tot el món, entre 2008 i 2009 la institució va prendre la determinació de digitalitzar el conjunt amb la finalitat d'evitar-ne la deterioració.²⁵ Hui dia els llibres de comptes o registres de la Maison Goupil són clau per a desentranyar l'entramat comerç

de interés, supondría para Dieterle una fuente indispensable para la pericia de las obras del pintor francés, máximo representante de la Escuela de Barbizon, satisfaciendo las necesidades del estuudio.

En los quince volúmenes de que se conforma este legado, con cerca de 31.277 obras inventariadas, quedaban reseñadas todas las transacciones efectuadas por la galería, principalmente de pinturas, acuarelas y en algún caso aislado, también de alguna pieza escultórica. Ojear las hojas de estos libros –verdaderos *vademécums*– desvelan que no había artista que gozara de cierta notoriedad en la Europa del siglo XIX, cuyo nombre no aparezca rubricado en sus páginas. Ello nos puede dar una idea muy acertada, no solo del volumen de ventas de la galería, sino del nivel cualitativo de los artistas con los que trabajaba el marchante. Según ha revelado el estudio de Huemer y Penot, aproximadamente un veinte por ciento de las obras del catálogo Goupil encontraban comprador en tan solo un mes, mientras que un cuarenta y tres por ciento restante lo hacía a lo largo del mismo año.²⁴

En 1989, los herederos de Dieterle deciden vender el conjunto formado por los quince volúmenes, bajo el título de *Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986)* al Getty Research Institute de Los Ángeles. Puestos al servicio de investigadores de todo el mundo, entre 2008 y 2009 la institución tomó la determinación de digitalizar el conjunto con el fin de evitar su deterioro.²⁵ A día de hoy, los libros de cuentas o registros de la Maison Goupil son claves para desen

24 HUEMER; PENOT. 2013, pàg. 74.

25 Cal reconèixer la labor infatigable que des de llavors du a terme la fundació no sols quan posa aquest material a la disposició del públic, sinó també al continu treball d'actualització i millora de les bases de dades.

24 HUEMER; PENOT. 2013, pàg. 74.

25 Es de reconocer la infatigable labor que desde entonces lleva a cabo la fundación, no solo al poner este material a disposición del público, sino también al continuo trabajo de actualización y mejora de las bases de datos.

internacional d'art al llarg de la segona meitat del segle XIX, i encara en el primer quart del segle XX.²⁶ Si analitzem detingudament una de les pàgines dels llibres comptables de Goupil, descobrirem el nivell de rigorositat que es va aconseguir. Cadascuna de les seues pàgines es divideix en dotze –tretze en alguns casos– columnes: d'esquerra a dreta, la segona columna recull el número d'inventari que Goupil assigna a cadascuna de les obres. En les següents i en ordre: el tipus d'objecte o tècnica emprada –principalment pintures i aquarel·les, a excepció d'alguna escultura–, el nom de l'artista, en general el cognom, la data en què es duia a terme la transacció, el preu d'adquisició i de venda, i, en alguns casos, no tots, el nom del comprador. Les dues últimes columnes a la dreta es reservaven, una per a notes o observacions, com ara la procedència, la sucursal en la qual es conservava o on s'havia tancat la transacció, i l'última per a la

trañar el entramado comercio internacional de arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y aún en el primer cuarto del siglo XX.²⁶

Si analizamos detenidamente una de las páginas de los libros contables de Goupil, descubriremos el nivel de rigurosidad que se alcanzó. Cada una de sus páginas se divide en doce –trece en algunos casos– columnas: de izquierda a derecha, la segunda columna recoge el número de inventario que Goupil asigna a cada una de las obras. En las siguientes y en orden: el tipo de objeto o técnica empleada –principalmente pinturas y acuarelas, a excepción de alguna escultura–, el nombre del artista, por lo general su apellido, la fecha en la que se lleva a cabo la transacción, su precio de adquisición y de venta, y en algunos casos, no todos, el nombre del comprador. Las dos últimas columnas a la derecha se reservaban, la una para notas u observaciones, tales como su procedencia, la sucursal en la que se conservaba o dónde se había cerrado la transacción, y

26 Convé aclarir que quan parlem en valors numèrics, ho fem sobre la base dels registres o les entrades, i no del nombre d'obres pròpiament dit. Per a parlar d'obres seria necessari un estudi més detallat i exhaustiu que no seria possible abordar en aquest estudi. Això es deu al fet que, com hem pogut comprovar, una vegada emplenat cadascun dels llibres, el material restant, o que no s'havia aconseguit vendre fins hui, era transferit al nou llibre de comptes, sempre sota el mateix número d'inventari. Això explica que algunes de les obres o registres es repetisquen en diversos dels volums, la qual cosa pot generar una certa confusió si es pren com a referència de les estadístiques el nombre de registres o entrades, i no els títols de les obres, perquè algunes poden aparèixer per duplicat i, fins i tot, per triplicat. Serveixen com a exemple les dades aportades per Huemer i Penot: en els llibres de la Maison Goupil hi ha 47.300 entrades, que es correspondrien amb aproximadament 31.277 peces diferents. Vid. HUEMER i PENOT, pàg. 69.

26 Conviene aclarar que cuando hablamos en valores numéricos, lo hacemos en base a los registros o entradas, y no al número de obras propiamente dicho. Para hablar de obras sería necesario un estudio más detallado y exhaustivo que no sería posible abordar en el presente estudio. Ello se debe a que, como hemos podido comprobar, una vez cumplimentado cada uno de los libros, el material restante o que no se había conseguido vender hasta la fecha, era transferido al nuevo libro de cuentas, siempre bajo el mismo número de inventario. Ello explica que algunas de las obras o registros se repitan en varios de los volúmenes, lo que puede generar cierta confusión, si se toma como referencia de las estadísticas el número de registros o entradas, y no los títulos de las obras, pues algunas pueden aparecer por duplicado, e incluso por triplicado. Sirva como ejemplo los datos aportados por Huemer y Penot: en los libros de la Maison Goupil existen 47.300 entradas, que se corresponderían con aproximadamente 31.277 piezas diferentes. Vid. HUEMER y PENOT, p. 69.

data de venda.²⁷ Al final de cada llibre es reservaven uns plecsc a manera d'índex onomàstic. En aquest es detallaven, per ordre alfabètic, els artistes que contenia cada volum, així com la referència a la pàgina que recull el registre corresponent.²⁸

la última para la fecha de venta.²⁷ Al final de cada libro, se reservan unos pliegos a modo de índice onomástico. En éste se detallaban, por orden alfabético los artistas contenidos en cada volumen, así como la referencia a la página en la que se recoge el correspondiente registro.²⁸

27 Pocs documents de l'època i registres recullen els preus de venda de les obres. Entorn d'aquest assumpte, i encara en els nostres dies, hi ha hagut i hi ha un cert hermetisme per part del galerista, per la qual cosa sovint es recorre o bé a l'omissió d'aquesta dada o bé, com és el cas, a l'ús de codis xifrats o codificats. En aquest cas es tracta d'una simple codificació alfanumèrica, un rudimentari però eficient sistema amb el qual el galerista intentava ocultar els quantiosos beneficis que algunes de les obres li haurien reportat. Coneixem aquests codis xifrats i l'equivalència que tenen gràcies a les anotacions efectuades en les primeres pàgines per Jean Dieterle. Conversió dels codis usats per la Maison Goupil: "AMONSIEURX": A=1; M=2; O=3; N=4; S=5; I=6; E=7; U=8; R=9; X=0; Z=0; a partir de maig de 1875 s'usa un nou codi: "PRECAUTIONXZ": P=1; R=2; E=3; C=4; A=5; U=6; T=7; I=8; O=9; N=0; X=0; Z=0; Y=0. *The Goupil & Cie. / Boussod, Valadon & Cie. Stock Books, The Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986)*, Getty Research Institute, Los Angeles, els Estats Units.

28 Segons la classificació que els assigna el Getty Research Institute, la col·lecció es divideix en dues sèries: la sèrie I abasta de 1846 a 1875, i queda recollida en els llibres 1 al 7, i la meitat del huitè llibre, d'acord amb la següent cronologia: llibre núm. 1 (1846-1861), llibre núm. 2 (1861-1865), llibre núm. 3 (1866-1868), llibre núm. 4 (1868-1870), llibre núm. 5 (1870-1872), llibre núm. 6 (1872-1873), llibre núm. 7 (1873-1875), primera meitat del llibre núm. 8 (1875-1876). La segona sèrie abasta l'etapa compresa entre 1875 i 1919, moment de cessament de l'activitat de la firma Goupil. Es tracta del període comprés amb la denominació de la Galeria Boussod & Valadon. Consta dels següents volums, llibre núm. 8 (1875-1876), llibre núm. 9 (1876-1879), llibre núm. 10 (1877-1882), llibre núm. 11 (1882-1887), llibre núm. 12 (1887-1891), llibre núm. 13 (1891-1895), llibre núm. 14 (1895-1901) i llibre núm. 15 (1901-1918).

27 Pocos documentos de la época y registros recogen los precios de venta de las obras. En torno a este asunto, y aún en nuestros días, ha existido y existe cierto hermetismo por parte del galerista, por lo que a menudo se recurre o bien a la omisión de este dato, o como es el caso, al empleo de códigos cifrados o codificados. En este caso se trata de una simple codificación alfanumérica, un rudimentario pero eficiente sistema con el que el galerista intentaba ocultar los cuantiosos beneficios que algunas de las obras le habrían reportado. Conocemos estos códigos cifrados y su equivalencia gracias a las anotaciones efectuadas en las primeras páginas por Jean Dieterle. Conversión de los códigos usados por la Maison Goupil: "AMONSIEURX": A=1; M=2; O=3; N=4; S=5; I=6; E=7; U=8; R=9; X=0; Z=0; A partir de mayo de 1875, se emplea un nuevo código: "PRECAUTIONXZ": P=1; R=2; E=3; C=4; A=5; U=6; T=7; I=8; O=9; N=0; X=0; Z=0; Y=0. *The Goupil & Cie. / Boussod, Valadon & Cie. Stock Books, The Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986)*, Getty Research Institute, Los Angeles Estados Unidos.

28 Según la clasificación que les asigna el Getty Research Institute, la colección se divide en dos series: La serie I abarca de 1846 a 1875, y queda recogida en los libros 1 al 7, y la mitad del octavo libro, de acuerdo a la siguiente cronología: Libro nº 1, (1846-1861); Libro nº 2, (1861-1865); Libro nº 3, (1866-1868); Libro nº 4, (1868-1870); Libro nº 5, (1870-1872); Libro nº 6, (1872-1873); Libro nº 7, (1873-1875); primera mitad del libro nº 8, (1875-1876). La segunda serie abarca la etapa comprendido entre 1875 y 1919, momento de cese de la actividad de la firma Goupil. Se trata del periodo comprendido bajo la denominación de la Galería Boussod & Valadon. Consta de los siguientes volúmenes; Libro nº 8, (1875-1876); Libro nº 9, (1876-1879); Libro nº 10, (1877-1882); Libro nº 11, (1882-1887); Libro nº 12, (1887-1891); Libro nº 13, (1891-1895); Libro nº 14, (1895-1901) y Libro nº 15, (1901-1918).

El cas Agrasot i la seua relació amb la Maison Goupil

Joaquín Agrasot es traslladà a Roma en 1861 gràcies a la pensió que li va concedir la Diputació Provincial d'Alacant, dotada amb 1.200 escuts anuals, i amb una duració de quatre anys. En el moment que hi va arribar tenia 24 anys. A Roma, i entre anades i tornades a París, Anglaterra, però, sobretot, a València, Alacant i Orihuela, va aconseguir prolongar la seua estada durant deu anys. Sembla més que probable que quan va arribar a la ciutat eterna fou Bernardo Ferrandis, l'antic company i condeixeble a les aules de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, l'encarregat d'introduir-lo en el nou ambient romà. Les animades i fumejants tertúlies al Café Greco de la via Condotti amaneixien amb les sessions del natural a les quals acudia en l'Acadèmia Giggi a la via Margutta. En aquest context Agrasot va entaular amistat amb un bon nombre dels artistes espanyols residents allí, els qui conformaven l'anomenada Escola de Roma, entre els quals es trobaven l'escultor Jerónimo Suñol i els pintors Eduardo Rosales –abans de morir prematurament en 1873–, Vicente Palmaroli, Martín Rico, Alejo Vera, Dióscoro de la Puebla, Luís Álvarez, José Villegas o Casado del Alisal. Però d'entre tots ells, va despertar una simpatia especial en l'oriolà Marià Fortuny, tan sols un any menor que Agrasot i, com ell, pensionat, en el seu cas per la Diputació Provincial de Barcelona. L'estreta amistat que va unir els dos fins a la mort del català ràpidament es va fer també extensible a les respectives esposes: María Leandra Zaragoza Cubero –coneguda afectuosament com Emma–, amb qui Agrasot va contraure matrimoni el 16 d'octubre de 1872 a la parròquia alacantina de Sant Nicolás de Bari, i Cecilia Madrazo, esposa de Fortuny, pertanyent a la saga dels Madrazo.²⁹

Marià Fortuny es va convertir per a Agrasot no sols en un dels seus camarades d'ofici, sinó en un vertader cabal inspirador, a més de convertir-se en un dels seus màxims defensors. Així ho prova el fet que, segons ha indicat J. L. Díez, el de Reus fins i tot va arribar a mediar primer en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1864, en la qual Agrasot va obtindre una tercera medalla amb *Bugadera de la Scarpa* –també coneguda

El caso Agrasot y su relación con la Maison Goupil

Joaquín Agrasot se traslada a Roma en 1861 gracias a la pensión que le concede la Diputación Provincial de Alicante, dotada con 1.200 escudos anuales, y con una duración de cuatro años. Al momento de su llegada contaba 24 años. En Roma, y entre idas y venidas a París, Inglaterra, pero, sobre todo, a Valencia, Alicante y Orihuela, logra prolongar su estancia por diez años. Parece más que probable que a su llegada a la Ciudad Eterna, será Bernardo Ferrándiz, el antiguo compañero y condiscípulo en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el encargado de introducirlo en el nuevo ambiente romano. Las animadas y humeantes tertulias en el Café Greco de la vía Condotti, se aderezan con las sesiones del natural a las que acude en la Academia Giggi en la Vía Margutta. En este contexto, Agrasot entablará amistad con buen número de los artistas españoles allí residentes, los que conformaban la llamada escuela de Roma, entre los que se hallaban el escultor Jerónimo Suñol y los pintores Eduardo Rosales –antes de su prematura muerte en 1873–, Vicente Palmaroli, Martín Rico, Alejo Vera, Dióscoro de la Puebla, Luís Álvarez, José Villegas o Casado del Alisal. Pero de entre todos ellos, despertó especial simpatía en el oriolano Marià Fortuny, tan solo un año menor que Agrasot, y como él, pensionado, en su caso por la Diputación Provincial de Barcelona. La estrecha amistad que unió a ambos hasta la muerte del catalán pronto se hace también extensible a sus respectivas esposas: María Leandra Zaragoza Cubero –conocida afectuosamente como Emma– con la que Agrasot. contrae matrimonio el 16 de octubre de 1872 en la Parroquia Alicantina de San Nicolás de Bari y Cecilia Madrazo, esposa de Fortuny, perteneciente a la saga de los Madrazo.²⁹

Marià Fortuny se convierte para Agrasot, no solo en uno de sus camaradas de oficio, sino en un verdadero caudal inspirador, además de en uno de sus mayores defensores. Así lo prueba el hecho de que, según ha apuntado J. L. Díez, el de Reus incluso llegaría a mediar, primero en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 en la que Agrasot obtiene una tercera medalla con *Lavandera de la Scarpa* –también conocida como

29 La relació entre la família dels Fortuny i els Agrasot es troba ben estudiada en: PÁRRAGA CAMPOS; SÁNCHEZ MATEOS, 2019, p. 37-39.

29 La relación entre la familia de los Fortuny y los Agrasot se halla bien estudiada en: PÁRRAGA CAMPOS; SÁNCHEZ MATEOS, 2019, p. 37-39.

com *Bugadera napolitana*–, i, més tard, en l'obtenció de la segona medalla amb la qual va ser distingit en l'Exposició Nacional de 1867 per l'obra *Dues amigues*, adquirida per l'Estat amb destinació a les col·leccions del Museu del Prado. En aquest punt no es pot estranyar, doncs, que fora el mateix Marià Fortuny qui va introduir a Agrasot en l'òrbita d'Adolphe Goupil.

El primer registre d'una obra d'Agrasot ressenyat en els llibres de comptes del marxant francès correspon a l'obra titulada *Un champ de Foire à Valence* ["Un recinte firal de València" o "Fira de València"], pintat en un moment en què el pintor alternava les anades i les tornades entre la seua terra natal i la ciutat d'adopció. L'obra va ser adquirida pel marxant el gener de 1870 per la irrisòria quantitat de 400 francs, que va tantejar, tal vegada, l'acolliment del jove pintor entre la seua clientela. Després de romandre en la galeria mig any, Goupil la va vendre al galerista M. Thomas McLean, editor i un dels principals comerciants d'art londinencs establert al barri de Haymarket, al districte de St. James de Westminster des de 1865, per 1.000 francs. No era la primera vegada que una obra de l'oriolà viatjava a Anglaterra, ja que, al marge de la seua relació comercial amb la Maison Goupil, la signatura d'Agrasot era ja coneguda en l'ambient anglosaxó, i un dels primers a introduir-lo entre la burgesia anglesa va ser el marxant Thomas J. Gullick, i va aconseguir una bona acceptació i el favor de la crítica i el públic. La segona transacció entre el marxant i Agrasot es tancà el 9 d'agost de 1871. Es tracta de l'obra titulada *Le duo*³⁰ ["El duo"], com de costum, una xicoteta pintura de gènere, el cost de la qual va ascendir a 1.000 francs. No va romandre molt de temps a la venda perquè a penes un mes més tard, el 15 de setembre, Goupil la va despachar per 1.700 francs, i va ser adquirida per M. Martin, sigles que molt probablement corresponen al marxant mr. Martin Colnaghi, que sempre va manifestar interès pels pintors espanyols, i que en 1879 va arribar a signar un contracte d'exclusivitat amb el jove José Benlliure Gil, pel qual es comprometia a adquirir la seua producció sencera al llarg d'un any.

No sempre la venda va ser tan immediata, ni va reportar beneficis per al francès. És el que va succeir amb l'obra titulada *Mauvais conseils* ["Mal consell" o "Mals consells"] adquirida per Goupil el 3 d'abril de 1872 i que va romandre en els seus magatzems durant més de dos anys.³¹ L'estratègia mercantil practicada pel marxant consistia a renovar constantment el seu

Lavandera napolitana– y más tarde en la obtención de la segunda medalla con la que fue distinguido en la Exposición Nacional de 1867 por la obra *Dos amigas*, adquirida por el Estado con destino a las colecciones del Museo del Prado. A este punto, no es de extrañar pues que fuera el mismo Marià Fortuny quien introduce a Agrasot en la órbita de Adolphe Goupil.

El primer registro de una obra d'Agrasot reseñado en los libros de cuentas del marchante francés corresponde a la obra titulada *Un champ de Foire à Valence* [*Un recinto ferial de Valencia o Feria de Valencia*], pintado en un momento en el que el pintor alternaba las idas y venidas entre su tierra natal y su ciudad de adopción. La obra fue adquirida por el marchante en enero de 1870 por la irrisoria cantidad de 400 francos, tanteando tal vez la acogida del joven pintor entre su clientela. Tras permanecer en la galería medio año, Goupil la vendería al galerista M. Thomas McLean, editor y uno de los principales comerciantes de arte londinenses establecido en el barrio de Haymarket en el distrito de St. James de Westminster desde 1865, por 1.000 francos. No era la primera vez que una obra del oriolano viajaba a Inglaterra, pues al margen de su relación comercial con la Maison Goupil, la firma de Agrasot era ya conocida en el ambiente anglosajón, siendo uno de los primeros en introducirle entre la burguesía inglesa el marchante Thomas J. Gullick, logrando una buena aceptación, y el favor de la crítica y el público.

La segunda transacción entre el marchante y Agrasot se cierra el 9 de agosto de 1871. Se trata de la obra titulada *Le duo*³⁰ [*El dúo*], como de costumbre, pequeña pintura de género cuyo coste ascendió a 1.000 francos. No permanecerá mucho tiempo a la venta, pues apenas un mes más tarde, el 15 de septiembre Goupil la despachaba por 1.700 francos siendo adquirida por M. Martin, siglas que muy probablemente correspondan al marchante Mr. Martin Colnaghi, quien siempre manifestó interés por los pintores españoles, llegando en 1879 a firmar un contrato de exclusividad con el joven José Benlliure Gil, por el que se comprometía a adquirir su entera producción a lo largo de un año.

No siempre la venta fue tan inmediata, ni reportó beneficios para el francés. Es lo que sucedió con la obra titulada *Mauvais conseils* [*Mal consejo o Malos consejos*] adquirida por Goupil el 3 de abril de 1872 y que permaneció en sus almacenes por más de dos años.³¹ La estrategia mercantil practicada por el marchante consistía en renovar constantemente su

30 Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986). Getty Research Institute, Los Angeles, els Estats Units. Goupil Stock Book 5, pàg. 144, fila 5, núm. inv. 5.648.

31 *Ibid.*, Goupil Stock Book 7, pàg. 21, fila 7, núm. inv. 6.331.

30 Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986). Getty Research Institute, Los Angeles, Estados Unidos. Goupil Stock Book 5, página 144, fila 5, N° Inv. 5.648.

31 *Ibid.*, Goupil Stock Book 7, página 21, fila 7, N° Inv. 6.331.

catàleg, encara que això suposara afrontar pèrdues xicotetes, perquè aquestes entraven dins dels seus plans. Si bé Adolphe Goupil va pagar 1.850 francs per aquesta, la venda no sols no li va reportar beneficis, sinó que li va implicar, més aviat, pèrdues quan va tancar el tracte de venda d'aquesta amb la firma londinenca Everard & Co. el 5 de març 1874, que va passar a engrossir l'estoc de la botiga del comerciant anglès per tan sols 1.000 francs.³² Amb aquesta transacció s'obria una nova via per a Agrasot que establia les bases del que anava a ser una fructífera relació entre ell i el marxant anglès, que va adquirir amb posterioritat altres obres d'Agrasot a través del marxant francès, entre aquestes el *quadretto* titulat *Un buveur* ["bevedor"], que el galerista havia adquirit, no com de costum, directament a l'artista, sinó al també comerciant Cugini a Roma.

Gradualment, Joaquín Agrasot va aconseguir fer-se un buit entre els proveïdors del *marchand* francès que cada vegada apostava més fortament en les seues adquisicions, per a la tranquil·litat i l'assossec del pintor. El 9 de maig de 1873 els dos tanquen la venda de *L'escamoteur*, obra sobre la qual hi ha dubtes sobre la identificació i, fins i tot, ha generat una certa confusió. El títol de l'obra al·ludeix, sens dubte, a una escena de gènere amb un xarraire o escamotejador com a protagonista. Bé podria tractar-se, atenent no sols l'assumpte, sinó també la cronologia que té, de l'obra coneguda amb el títol *El xarraire*, el gravat de la qual va ser reproduït en 1892 en les pàgines de *La Il·lustración Artística*.³³ L'escena es desenvolupa en un espai a l'aire lliure, probablement la plaça d'algun poble o el pati interior d'un casalici. Un personatge singular, sobre un taulat o una tarima abillats amb la seua *levité* a la moda del díhuít, enlluerna al so del redoblament de tambor a un improvisat públic amb el seu astut i hàbil joc de mans.

No hi ha dubte que el suposat *xarraire* és en realitat un mag, un prestidigitador o il·lusionista en plena funció, que fa gala de les seues suposades habilitats a canvi d'unes monedes –vegeu enfront d'ell, sobre una catifa, la patena per a recollir les almoines– i així ho evidencien els diversos instruments i trastos propis del seu ofici als peus d'ell, al costat del seu fidel company de viatges i tramoies. Tot això ens porta a concloure que, si bé alguns estudiosos han manifestat que *El xarraire* i *El prestidigitador* responen a dues obres diferents, i s'aventuren, fins i tot, a situar la primera en 1873 i la

catálogo, aunque ello supusiera afrontar pequeñas pérdidas, pues éstas entraban dentro de sus planes. Si bien Adolphe Goupil pagó por ella 1.850 francos, la venta de ésta no solo no le reportó beneficios, sino que le acarreó más bien pérdidas cuando cerró el trato de venta de ésta con la firma londinense Everard & Co. el 5 de marzo 1874, pasando a engrosar el stock de la tienda del comerciante inglés por tan solo 1.000 francos.³² Con esta transacción se abría una nueva vía para Agrasot que sentaría las bases de lo que iba a ser una fructífera relación entre él y el marchante inglés que adquirirá con posterioridad otras obras de Agrasot a través del marchante francés, entre ellas el *quadretto* titulado *Un buveur* [bebedor], que el galerista había adquirido, no como de costumbre, directamente al artista, sino al también comerciante Cugini en Roma.

Paulatinamente, Joaquín Agrasot logra hacerse un hueco entre los proveedores del *marchand* francés que cada vez apuesta más fuerte en sus adquisiciones, para tranquilidad y sosiego del pintor. El 9 de mayo de 1873 ambos cierran la venta de *L'escamoteur*, obra sobre la que existen dudas sobre su identificación, e incluso ha generado cierta confusión. El título de la obra alude, sin duda, a una escena de género con un charlatán o escamoteador como protagonista. Bien podría tratarse, atendiendo no solo al asunto, sino también a su cronología, a la obra conocida con el título de *El charlatán*, cuyo grabado fue reproducido en 1892 en las páginas de la *Ilustración Artística*.³³ La escena se desarrolla en un espacio al aire libre, probablemente la plaza de algún pueblo o el patio interior de una casona. Un singular personaje, sobre un tablado o tarima ataviado con su *levité* a la moda dieciochesca, encandila al son del redoble de tambor a un improvisado público con su ladino y habilidoso juego de manos.

No hay duda de que el supuesto *charlatán* es en realidad un mago, un prestidigitador o ilusionista en plena función, haciendo gala de sus supuestas habilidades a cambio de unas monedas –véase frente a él, sobre una alfombra la patena para recoger las limosnas– y así lo evidencian los diversos instrumentos y cachivaches propios de su oficio a sus pies, junto a su fiel compañero de viajes y tramoyas. Todo ello nos lleva a concluir que, si bien algunos estudiosos han manifestado que *El charlatán* y *El prestidigitador* responderían a dos obras distintas, aventurándose incluso a situar

32 *Ibid.*, Goupil Stock Book 6, pàg. 88, fila 7, núm. inv. 6.913.

33 GARCÍA LLANSÓ, Antonio. "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna". *La Ilustración Artística*, 1892, núm. 549, pàgs. 418-420 [pintura *El xarraire*, reproduïda en la pàg. 424].

32 *Ibid.*, Goupil Stock Book 6, página 88, fila 7, N° Inv. 6.913.

33 GARCÍA LLANSÓ, Antonio. "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna". *La Ilustración Artística*, 1892, n° 549, p. 418-420. [Pintura *El charlatán*, reproducida en la p. 424].

segona, en 1874. Al nostre entendre, les dues es corresponen a la que Goupil recull en els inventaris com *L'escamoteur*, i la confusió generada entorn d'aquesta respon, en gran manera, al fet que es rebatejara en la premsa espanyola, segons la font consultada, bé com *El xarraire*, i amb aquest títol la va donar a conèixer *La Ilustración Artística*, o bé *Un prestidigitador en 1800*, segons es va reproduir en les pàgines de *La Esfera* anys més tard, en 1917, i, consegüentment, la va donar també a conèixer el professor Lorenzo Hernández Guardiola.³⁴ Aclarida aquesta confusió, i donant per vàlids els dos títols, l'obra va suposar un abans i un després en les cotitzacions –a l'alça– de l'obra de Joaquín Agrasot. Adquirida segons els registres per Goupil en 10.200 francs³⁵ amb data 9 de maig de 1873, prompte va captar l'atenció de nou d'Everard, que la va adquirir a Londres el 26 de maig de 1873 per 12.200 francs. Aquesta és l'última notícia que es té sobre el destí d'aquesta, perquè en l'actualitat l'obra es troba, lamentablement, en parador desconegut.³⁶ Però, sens dubte, la transacció més profitosa per a Goupil i Agrasot va ser la venda de *Les Chiens Savants* ["Els gossos savis"], també hui en parador desconegut, que Goupil recull en el llibre setè amb el número de registre 9.634 –rubricat *Agrasot*–.³⁷ La pintura, hui en parador desconegut, va ser adquirida per Adolphe Goupil el 4 de febrer de 1875 per 12.150 francs, la cotització més alta fins hui, i una suma gens menyspreable si es compara amb la d'altres contemporanis i compatriotes seus com Ferrándis o Gisbert, els preus dels quals es troben allunyats de les rematades que

la primera en 1873 y la segunda de 1874, a nuestro entender, ambas se corresponderían a la que Goupil recoge en sus inventarios como *L'escamoteur*, y la confusión generada en torno a ella responde en gran medida a que ésta se rebautizara en la prensa española, según la fuente consultada, bien como *El charlatán*, con cuyo título la da a conocer la *Ilustración Artística* o *Un Prestidigitador en el año 1800*, según se reproduce en las páginas de *La Esfera* años más tarde, en 1917, y como tal, la da también a conocer el profesor Lorenzo Hernández Guardiola.³⁴ Aclarada está confusión, y dando por válidos ambos títulos, la obra supuso un antes y un después en las cotizaciones –al alza– de la obra de Joaquín Agrasot. Adquirida según los registros por Goupil en 10.200 francos³⁵ con fecha 9 de mayo de 1873 pronto captó la atención de nuevo de Everard, que la adquiere en Londres el 26 de mayo de 1873 por 12.200 francos. Ésta será la última noticia que se tiene sobre su destino, pues en la actualidad, la obra se halla, lamentablemente, en paradero desconocido.³⁶ Pero sin duda, la transacción más provechosa para Goupil y Agrasot fue la venta de *Les Chiens Savants*, [*Los perros sabios*], también hoy en paradero desconocido, que Goupil recoge en el libro séptimo con el número de registro 9.634, –rubricado *Agrasot*–.³⁷ La pintura, hoy en paradero desconocido, fue adquirida por la Adolphe Goupil el 4 de febrero de 1875 por 12.150 francos, su mayor cotización hasta la fecha, y una suma nada desdeñable si se compara con la de otros contemporáneos y compatriotas suyos como Ferrándis o Gisbert, cuyos precios se encuentran ale-

34 LAGO, Silvio [FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO, José]. "Artistas contemporáneos. Joaquín Agrasot". *La Esfera: Ilustración mundial*, 1917, núm. 189, pàg. s/p [l'article reproduceix la mateixa pintura amb el títol *El prestidigitador*]. Vid. també: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002. Vid. també: PÁRRAGA CAMPOS, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Mari Carmen (com.), 2019, p. 37.

35 Preu anotat també en lires italianes. Si bé Goupil anotava els preus normalment en francs francesos, hi ha alguns casos com aquest en què s'anotava el preu de compra en lires italianes. Això es deu al fet que, molt probablement, l'obra va ser adquirida pel marxant francès en un dels freqüents viatges de negocis que va fer a Roma a la cerca de nous talents, i on residien molts dels pintors en nòmina, entre ells, Joaquín Agrasot.

36 Goupil Stock Book 6, pàg. 190, fila 9, núm. inv. 7.940.

37 Goupil Stock Book 7, pàg. 207, fila 4, núm. inv. 9.634.

34 LAGO, Silvio, [FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO, José]. "Artistas contemporáneos. Joaquín Agrasot". *La Esfera: Ilustración mundial*, 1917, n° 189, p. s/p. [el artículo reproduce la misma pintura con el título *El prestidigitador*]. Vid. también: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2002. Vid. también: PÁRRAGA CAMPOS, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Mari Carmen (com.), 2019, p. 37.

35 Precio anotado también en liras italianas. Si bien Goupil anota los precios normalmente en francos franceses, existen algunos casos como este en el que anota el precio de compra en liras italianas. Ello se debe a que, muy probablemente la obra sería adquirida por el marchante francés en uno de sus frecuentes viajes de negocios a Roma a la búsqueda de nuevos talentos, y en la que residían muchos de los pintores en nómina, entre ellos, Joaquín Agrasot.

36 Goupil Stock Book 6, Página 190, fila 9, N° Inv. 7.940.

37 Goupil Stock Book 7, Página 207, fila 4, N° Inv. 9.634.

va obtindre Agrasot.³⁸ Tan sols un mes més tard l'hàbil marxant va aconseguir vendre-la per 25.000 francs en la seua filial londinenca, molt probablement, i encara que no s'indica, al galerista P. E. Everard & Co., que, com hem vist, havia adquirit ja amb anterioritat altres tres obres d'Agrasot, a més de mitjançar en la venda de diverses obres que Goupil comercialitzava a Londres. La transacció d'aquesta operació va reportar a Goupil uns beneficis substancials que van ascendir a 12.850 francs, que van superar, inclusivament, els beneficis que li va reportar la venda a l'artista mateix. Heus ací el secret que va assegurar la prosperitat i la longevitat de la firma: uns folgats i profitosos marges de benefici, només possibles gràcies a l'extensa xarxa de sucursals que tenia, que li asseguraven el tracte directe amb els col·leccionistes i els compradors més destacats i acabats de l'època. Aquest gènere artístic va ser realitzat per Agrasot en alguna ocasió més com demostren les obres *Joglars* i *Clown envoltat de gossos de llana*, realitzats cap a 1880.

També Knoedler, l'antic soci americà de Goupil, va tancar algunes transaccions d'obres de Joaquín Agrasot, concretament cinc vendes. La primera va consistir en dues aquarel·les de les quals no s'aporta més informació, ni pel que fa a l'objecte ni quant al títol. Aquestes passaren a formar part del catàleg del galerista americà el 31 de desembre de 1872, junt amb una altra aquarel·la en què es representa una xica. Per les dues primeres Knoedler va desemborsar 77 dòlars, mentre que per la tercera va pagar 66 dòlars. En desconexem el preu de venda, perquè el comerciant no va indicar cap dada en el llibre de comptes. En la mateixa transacció de les aquarel·les esmentades s'inclou un xicotet oli titulat *Toreador* ["Un torero"], adquirit a Goupil & C^o. a París i, per tant, esmentades també en els registres del francès amb el número d'inventari 2.818, per la quantitat de 250 francs, i aquesta va quedar invenduda. Això ens fa suposar que probablement també les altres tres aquarel·les a les quals hem al·ludit van procedir del mateix Goupil, si bé no apareixen recollides en els seus llibres de comptes. Knoedler sí que va registrar la venda en 1873 de la obra *The drinker* ["El bevedor"], adquirida, com moltes de les anteriors, per Everard per 280 dòlars, si bé finalment aquesta va ser retornada al galerista sense que se'n conega la causa.

jados de los remates obtenidos por Agrasot.³⁸ Tan solo un mes más tarde, el hábil marchante logra venderla por 25.000 francos en su filial londinense, muy probablemente, y aunque no se reseña, al galerista P. E. Everard & Co., que como hemos visto habría adquirido ya con anterioridad otras tres obras de Agrasot, además de intermediar en la venta de diversas obras que Goupil comercializaba en Londres. La transacción de esta operación reportó a Goupil unos sustanciales beneficios que ascenderían a 12.850 francos, superando inclusive los beneficios que le reportó su venta al propio artista. He ahí el secreto que aseguraría la prosperidad y longevidad de la firma: unos holgados y provechosos márgenes de beneficio, solo posibles gracias a su extensa red de sucursales, que le aseguraban el trato directo con los más destacados y acaudalados coleccionistas y compradores de la época. Este género artístico sería realizado por Agrasot en alguna ocasión más como demuestran las obras *Juglares* y *Clown rodeado de perros de lana*, realizados hacia 1880.

También Knoedler, el antiguo socio americano de Goupil, cierra algunas transacciones de obras de Joaquín Agrasot, concretamente cinco ventas. La primera consistió en dos acuarelas de las que no se aporta más información, ni en cuanto a su objeto ni a su título. Estas pasan a formar parte del catálogo del galerista americano el 31 de diciembre de 1872 junto con otra acuarela en la que se representa a una muchacha. Por las dos primeras Knoedler desembolsó 77 dólares, mientras que por la tercera, pagó 66 dólares. Desconocemos el precio de venta, pues el comerciante no reseñó dato alguno en el libro de cuentas. En la misma transacción de las referidas acuarelas se incluye un pequeño óleo titulado *Toreador* [*Un torero*], adquirido a Goupil & C^o. en París, y por tanto reseñadas también en los registros del francés con el número de inventario 2.818, por la cantidad de 250 francos, quedando ésta invendida. Ello nos hace suponer que probablemente también las otras tres acuarelas a las que hemos aludido procederían del mismo Goupil, si bien no aparecen recogidas en sus libros de cuentas. Sí que registrará Knoedler la venta en 1873 de la obra *The drinker* [*El bebedor*], adquirida como muchas de las anteriores por Everard en 280 dólares, si bien finalmente ésta le fue devuelta al galerista sin que se conozca la causa.

38 Ha d'haver-hi un error de transcripció en la base de dades del Getty Research Institute, perquè en la fitxa de catàleg s'especifica com a data de compra el 4 de febrer de 1874, però els llibres de registre originals indiquen el 4 de febrer de 1875. Confíem, doncs, en les dades de la font original, per la qual cosa en situem l'entrada en 1875.

38 Debe de existir un error de transcripción en la base de datos del Getty Research Institute, pues en la ficha de catálogo se especifica como fecha de compra el 4 de febrero de 1874, si bien los libros de registro originales citan el 4 de febrero de 1875. Confiamos pues en los datos de la fuente original, por lo que ubicaríamos su entrada en 1875.

Amb la mort de Marià Fortuny en 1874, Joaquín Agrasot no sols va perdre un dels camarades més estrets, sinó també un dels estímuls per a prolongar la seua estada a Roma.³⁹ La defunció del de Reus no va fer sinó que agreujar la situació de molts artistes de la seua òrbita que, com Agrasot, es van beneficiar del deixant d'aquest encara en vida, i encara després de morir. Roma va viure temps millors per als acòlits de Fortuny. A la frenètica cerca d'obres del català per les quals es van pagar sumes exorbitades a partir de la fatídica data va seguir un gradual refredament en els col·leccionistes i els comerciants que havien animat la flama. D'altra banda, els canvis en la directiva de la *Maison Goupil* a partir del cessament d'Adolphe Goupil en 1884, i el seu relleu en la firma per Boussod, Valadon & C^{ie}, van afavorir l'interès cap a altres artistes. Això es va traduir, en certa manera, en el desinterès per la producció de l'oriolà, que, després de la mort de Fortuny, sembla perdre puixança, fet que podem constatar per l'absència completa de registres a partir de l'any 1875. L'embaràs de la seua esposa Emma, i la fi de la pensió de la qual gaudia, no van fer sinó que precipitar la seua tornada a Espanya, on es té documentada la presència d'aquest en 1875, que va coincidir amb el naixement del seu fill a Alacant.⁴⁰ En certa manera, el cas de Joaquín Agrasot guarda una semblança estreta amb la dels seus compatriotes Ignacio Pinazo i Camarlench o José Benlliure Gil; tres pintors que, conquistat el mercat internacional, sortejades les seues obres entre els més destacats col·leccionistes i comerciants del món de l'art, van decidir escriure un punt i a part en la seua biografia per a tornar de nou a la seua terra natal. Tal decisió, meditada sens dubte, potser ens ha privat conèixer les conseqüències últimes del seu geni.

Si bé Goupil va acabar per especialitzar-se, principalment, en artistes francesos, holandesos i italians segons s'extrau de l'estudi de Christian Huemer i Agnès Penot, la presència de pintors procedents de la península Ibèrica entre la seua cartera sempre va ser una constant, el percentatge de la qual variava segons l'època. Durant el període de 1851-1860, aquesta era bastant discreta –per darrere de francesos, alemanys, belgues i suïssos, Espanya se situava per davant de països com Itàlia, Àustria i Anglaterra. Gradualment van aconseguir ocupar un lloc més destacat, especialment entre 1872 i 1884, coincidint amb l'auge a Espanya de les pensions que permetia als artistes viatjar a l'estranger. Això va afavorir més visibilitat en

Con la muerte de Marià Fortuny en 1874, Joaquín Agrasot no solo pierde uno de sus más estrechos camaradas, sino también uno de los estímulos para prolongar su estancia en Roma.³⁹ El óbito del de Reus no hizo sino agravar la situación de muchos artistas de su órbita que, como Agrasot, se beneficiaron de la estela de éste aún en vida, y aún tras su muerte. Roma vivió tiempos mejores para los acólitos de Fortuny. A la frenética búsqueda de obras del catalán por las que se pagaron sumas exorbitadas a partir de la fatídica fecha, le siguió un paulatino enfriamiento en aquellos coleccionistas y comerciantes que habían alentado la llama. Por otro lado, los cambios en la directiva de la *Maison Goupil* a partir del cese de Adolphe Goupil en 1884, y su relevo en la firma por *Boussod, Valadon & C^{ie}* favorecieron el interés hacia otros artistas. Ello se tradujo, en cierta medida, en el desinterés por la producción del oriolano, que, tras la muerte de Fortuny, parece perder pujanza, hecho que podemos constatar por la completa ausencia de registros a partir del año 1875. El embarazo de su esposa Emma, y el fin de la pensión de la que disfrutaba, no hicieron sino precipitar su regreso a España, donde se tiene documentada su presencia en 1875, coincidiendo con el nacimiento de su hijo en Alicante.⁴⁰ En cierta medida, el caso de Joaquín Agrasot guarda estrecha semejanza con la de sus compatriotas Ignacio Pinazo Camarlench o José Benlliure Gil; tres pintores que, conquistado el mercado internacional, sorteadas sus obras entre los más destacados coleccionistas y comerciantes del mundo del arte, decidieron escribir un punto y a parte en su biografía, para regresar de nuevo a su tierra natal. Tal decisión, meditada sin duda, quizás nos haya privado de conocer las consecuencias últimas de su genio.

Si bien Goupil acabaría por especializarse, principalmente, en artistas franceses, holandeses e italianos según se extrae del estudio de Christian Huemer y Agnès Penot, la presencia de pintores procedentes de la península ibérica entre su cartera siempre fue una constante, cuyo porcentaje irá variando según la época. Durante el periodo de 1851-1860, ésta es bastante discreta –por detrás de franceses, alemanes, belgas y suizos, España se sitúa por delante de países como Italia, Austria e Inglaterra–. Paulatinamente logran ocupar un puesto más destacado, especialmente entre 1872 y 1884, coincidiendo con el auge en España de las pensiones que permitía a los artistas viajar al extranjero. Ello favoreció una mayor visibilidad en el

39 GARCÍA LLANSÓ, Antonio, 1892, p. 418-420.

40 PÁRRAGA CAMPOS, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Mari Carmen (com.). Op. cit. p. 39.

39 GARCÍA LLANSÓ, Antonio, 1892, pp. 418-420.

40 PÁRRAGA CAMPOS, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Mari Carmen (com.). Op. cit. p. 39.



Fig. 20 Marià Fortuny (1838-1874), *El coleccionista de estampas*, 1866. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo
52 x 66,7 cm. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. [Inv. n° 014560-000].
Donació dels | Donación de los Amigos de los Museos de Cataluña, 1936.



Fig. 21 Bernardo Ferrándiz (1835-1885), *L'écrivain public*, ca. 1870. Jean Laurent (1816-1886) Albúmina sobre paper fotogràfic | Albúmina sobre papel fotográfico, 242 x 204 mm. Biblioteca Nacional de España, (Inv. n° 17/5/47)

l'àmbit internacional, i va aconseguir posicionar-se com la tercera força –a la par amb els alemanys– entre els actius de la firma Goupil, tan sols per darrere de francesos i italians⁴¹

Els pintors espanyols recollits en els llibres de registre de Goupil són pocs més de quaranta. Entre ells, i atenent el nombre de registres extrets dels llibres de comptes de Goupil & C^{ie} i més tard en els de Bousod, Valadon & Co., es trobaven: Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871), Marià Fortuny (1838-1874) –recollit pel Getty Research Institute com Marià José María Bernardo Fortuny y Carbó, i no Marsal–, Federico de Madrazo i Kuntz (1815-1894), Eduardo León Garrido (1856-1949), Martín Rico Ortega (1833-1908), Vicente Palmaroli (1834-1896), Luís Jiménez Aranda (1845-1928), Romà Ribera (1848-1935), Bernardo Ferrándiz Badenes (1835-1885), Ignacio León y Escosura (1834- 1901), José Villegas Cordero (1844-1921), José García Ramos (1852-1912), Luís Ruipérez Bolt (1832-1867), Antoni Casanova Estorach (1847-1896), Lorenzo Vallés (1831-1910), Francisco Peralta del Campo (1837-1897), Joaquín Agrasot Juan (1836-1919), Manuel Jiménez Prieto (1848-1904), Ricardo Federico de Madrazo y Garreta (1852-1917), Enric Serra i Auqué⁴² (1859-1918), José María Casado del Alisal (1832-1886), Ramón Tusquets i Maignon (1837-1904), Antonio Gisbert i Pérez (1834-1902), Josep Tapiró i Baró (1836-1913), Luís Álvarez Catalá (1836-1901), Federico Corchón y Diaque (1853-1925), Joaquín María Herrer Rodríguez, Eugenio Lucas i Padilla, José Moreno Carbonero (1860-1942), Germán Álvarez Algeciras (1848 -1912), Joan Casals, Josep Masriera i Manovens (1841-1912), Tomàs Moragas i Torras (1837-1906), Modest Urgell i Inglada (1839-1919), Ramon Amado i Bernadet (1844-1888), Enrique Mélida y Alinari (1838-1892), José María Murillo Bracho (1827-1882), José Laguna y Pérez (1835-1883), Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923), Narciso Ruiz de Cáceres (1836-1903) i Gabriel Terrasa.

Sense cap dubte, el bilbaí Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871)⁴³ va gaudir de l'estima de Goupil i la seua clientela, que el van situar entre els principals actius de la firma, i aquesta va ser l'encarregada de comer-

àmbit internacional, logrando posicionarse como la tercera fuerza –a la par con los alemanes– entre los activos de la firma Goupil, tan solo por detrás de franceses e italianos.⁴¹

Los pintores españoles recogidos en los libros de registro de Goupil son poco más de cuarenta. Entre ellos, y atendiendo el número de registros extraídos de los libros de cuentas de *Goupil & C^{ie}*. y más tarde en los de *Boussod, Valadon & Co.* se hallaban: Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871), Marià Fortuny (1838-1874) –recogido por el Getty Research Institute como Marià José María Bernardo Fortuny y Carbó, y no Marsal–, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), Eduardo León Garrido (1856-1949), Martín Rico Ortega (1833-1908), Vicente Palmaroli (1834-1896), Luís Jiménez Aranda (1845-1928), Román Ribera (1848-1935), Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885), Ignacio de León y Escosura (1834- 1901), José Villegas y Cordero (1844-1921), José García y Ramos (1852-1912), Luís Ruipérez Bolt (1832-1867), Antonio Casanova y Estorach (1847-1896), Lorenzo Vallés (1831-1910), Francisco Peralta del Campo (1837-1897), Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919), Manuel Jiménez Prieto (1848-1904), Ricardo Federico de Madrazo y Garreta (1852-1917), Enrique Serra Auqué⁴² (1859-1918), José María Casado del Alisal (1832-1886), Ramón Tusquets Maignon (1837-1904), Antonio Gisbert Pérez (1834-1902), Josep Tapiró Baró (1836-1913), Luís Álvarez Catalá (1836-1901), Federico Corchón y Diaque (1853-1925), Joaquín María Herrer y Rodríguez, Eugenio Lucas y Padilla, José Moreno Carbonero (1860-1942), Germán Álvarez Algeciras (1848 -1912), Joan Casals, José Masriera y Manovens (1841-1912), Tomás Moragas y Torras (1837-1906), Modest Urgell Inglada (1839-1919), Ramón Amado y Bernadet (1844-1888), Enrique Mélida y Alinari (1838-1892), José María Murillo Bracho (1827-1882), José Laguna y Pérez (1835-1883), Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923), Narciso Ruiz de Cáceres (1836-1903) y Gabriel Terrasa. Sin lugar a dudas, el bilbaíno Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871)⁴³ gozó del aprecio de Goupil y su clientela, situándole entre los principales activos de la firma, siendo ésta la encargada de comercializar –al igual que sucedería con Fortuny– la mayor parte de

41 HUEMER, Christian; PENOT, Agnès, 2013, p. 69-75.

42 El Getty Research Institute esmenta un pintor espanyol de cognom J. Serra (sense identificar), de qui, segons recullen els llibres de registre de Goupil, va ser professor de l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Creiem que podria tractar-se d'Enric Serra i Auqué, documentat a partir de 1879 a la capital italiana, que va entrar en contacte, a través de l'Acadèmia Giggi, amb Marià Fortuny i altres pintors de l'anomenada Escola de Roma.

43 NOVO GONZÁLEZ, 2010, p. 99-147.

41 HUEMER, Christian; PENOT, Agnès, 2013, pp. 69-75.

42 El Getty Research Institute reseña a un pintor español de apellido J. Serra (sin identificar), del que, según recogen los libros de registro de Goupil, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Creemos que podría tratarse de Enrique Serra Auqué, documentado a partir de 1879 en la capital italiana, entrando en contacto a través de la Academia Giggi con Marià Fortuny y otros pintores de la llamada Escuela de Roma.

43 NOVO GONZÁLEZ, 2010, p. 99-147.

cialitzar –igual que va succeir amb Fortuny– la major part de la seua producció. Dels llibres de comptes del Getty Research Institute s'extrauen huitanta-huit registres, que corresponen a seixanta-tres obres diferents.⁴⁴ Zamacois mereix un estudi que excedeix els límits d'aquest estudi, per ser, en gran manera, el *cicerone* que va aconseguir introduir gran part dels artistes espanyols en l'òrbita de Goupil, i entre ells, també Marià Fortuny. Potser Fortuny hauria sigut l'artista que coneixem hui dia de no haver mediat entre ell i Goupil el pintor bilbaí?

Si bé és cert que les cotitzacions de Zamacois es trobaven lluny de les aconseguides per Fortuny –fins i tot Joaquín Agrasot va cotitzar alguna de les seues obres molt per damunt de les del basc–, el volum de transaccions i vendes recollit pel marxant ens revelen un prolífic artista. No hi ha dubte, doncs, que l'èxit del pintor bilbaí es deu, en gran manera, a la seua afortunada relació comercial amb Adolphe Goupil, i no a les medalles collides en els certàmens nacionals, perquè va ser un artista més apreciat a l'estranger que a la seua terra. Hi ha proves que ens porten a pensar que l'artista va signar un contracte d'exclusivitat amb el galerista en 1866, que hui es troba en parador desconegut. Un *modus operandi* idèntic va emprar Goupil amb Fortuny poc després, quan els dos van establir un concordat per valor de 24.000 francs d'or anuals, i el de Reus va passar a convertir-se en un dels seus actius més fructífers. Amb aquest Goupil s'assegurava comercialitzar la producció sencera de Zamacois primer, i més tard, de Fortuny, mentre que per a aquests suposava una seguretat fràgil, que els va possibilitar portar una vida esplaiada.

Zamacois estableix contacte amb el francès gràcies a la seua amistat amb el pintor gal Jehan Georges Vibert, que, des de feia un temps, assortia els magatzems del galerista. De fet hi ha un quadre titulat *L'Entrée de Toreros dans l'arène*, resultat d'una col·laboració entre els dos artistes, adquirit a Londres per Wallis & Son per 1.000 francs, i hui en la J. N. Bartfield Galleries de Nova York. La primera transacció fruit d'aquest contracte quedà registrada per Goupil el 31 de maig de 1866 –i no el 25 de juny del mateix any, com han assenyalat alguns investigadors– amb el títol

su producción. De los libros de cuentas del Getty Research Institute se extraen ochenta y ocho registros, que se corresponden a sesenta y tres obras distintas.⁴⁴ Zamacois, bien merece un estudio que excede los límites del presente estudio, por ser, en gran medida, el *cicerone* que lograría introducir a gran parte de los artistas españoles en la órbita de Goupil, y entre ellos, también a Marià Fortuny; ¿Acaso Fortuny hubiese sido el artista que conocemos a día de hoy de no haber mediado entre él y Goupil el pintor bilbaíno?

Si bien es cierto que las cotizaciones de Zamacois se hallaban lejos de las alcanzadas por Fortuny –incluso Joaquín Agrasot cotizó alguna de sus obras muy por encima de las del vasco–, el volumen de transacciones y ventas recogido por el marchante nos revelan a un prolífico artista. No hay duda pues de que el éxito del pintor bilbaíno se debe, en gran medida, a su afortunada relación comercial con Adolphe Goupil, y no a las medallas cosechadas en los certámenes nacionales, pues fue artista más apreciado en el extranjero que en su propia tierra. Existen pruebas que nos llevan a pensar que el artista firmaría un contrato de exclusividad con el galerista en 1866, hoy en paradero desconocido. Idéntico *modus operandi* empleará Goupil con Fortuny poco después, cuando ambos establecen un concordato por valor de 24.000 francos de oro anuales, pasando a convertirse el de Reus en uno de sus más fructíferos activos. Con éste, Goupil se aseguraba comercializar la entera producción de Zamacois primero, y más tarde de Fortuny, mientras que para éstos suponía una frágil seguridad, que les posibilitaría llevar una vida desahogada.

Zamacois establece contacto con el francés gracias a su amistad con el pintor galo Jehan Georges Vibert, que, desde hacía un tiempo, venía surtiendo los almacenes del galerista. Existe, de hecho un cuadro, titulado *L'Entrée de Toreros dans l'arène* resultado de una colaboración entre ambos artistas, adquirido en Londres por Wallis & Son por 1.000 francos, y hoy en la J.N. Bartfield Galleries de Nueva York. La primera transacción fruto de este contrato queda registrada por Goupil el 31 de mayo de 1866 –y no el 25 de junio del mismo año, como han señalado algunos investigadores– con el título *Leçon de chant* [*La lección de canto*], que sería

44 Com s'ha observat anteriorment, el nombre d'entrades no ha de coincidir amb el nombre de registres. Vid. nota 26. En el cas d'Eduardo Zamacois, les huitanta-huit entrades corresponen a seixanta-tres obres o números de registre. Les restants vint-i-cinc entrades corresponen a les obres no venudes: el número de registre 6.389, per exemple, corresponent a l'obra titulada *Soldat du temps de Louis XIII*, apareix duplicat huit vegades en els successius llibres de comptes (llibres 5, 6, 7, 8, 9, 10 i 11).

44 Como se ha observado anteriormente, el número de entradas no tiene porqué coincidir con el número de registros. Vid. Nota 26. En el caso de Eduardo Zamacois, las ochenta y ocho entradas corresponden a sesenta y tres obras o números de registro. Las restantes veinticinco entradas corresponden a las obras no vendidas: el número de registro 6.389, por ejemplo, correspondiente a la obra titulada *Soldat du temps de Louis XIII*, aparece duplicado ocho veces en los sucesivos libros de cuentas (Libros 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11).

Leçon de chant ["La lliçó de cant"], que la va adquirir el soci americà de Goupil, Knoedler, el 25 de febrer de 1867 per 1.200 francs.⁴⁵

De la mà de Goupil, Zamacois va passar a formar part del cercle més pròxim del seu gendre, el pintor Jean León Gérôme, i del pintor que en aquells dies dictava la moda a colp de pinzell durant la segona meitat del segle XIX, Jean-Louis-Ernest Meissonier. Si Fortuny va conquerir a Zamacois en l'àmbit artístic, que prompte va assimilar el preciosíssim pictòric del seu compatriota, el pintor basc va obrir les portes de la *Maison Goupil* a Fortuny per a convertir-lo en l'artista revelació del moment. Mentre que Meissonier representava el vell mestre, Fortuny va ser proclamat per la crítica com la nova promesa.

Entre la clientela de Zamacois figuraven potentats milionaris com els Vanderbilt o els Rockefeller, prínceps russos i burgesos enriquits de tot Europa i Amèrica del Nord, però és especialment destacable l'interès que van despertar el bilbaí, primer, i Fortuny, més tard, en el col·leccionista i magnat americà William H. Stewart, en aquells dies, establert a París, que va passar a convertir-se en un dels màxims valedors –a colp de taló– de la cartera de pintors espanyols comercialitzada per Goupil. Des de llavors, els fortunys i zamacois de la *Maison Goupil* van emprendre una llarga travessia cap a terres americanes requerides a Nova York per Knoedler & Co. Entre aquestes es trobaven algunes de les seues més importants –i cotitzades– pintures com *Una partida sobre l'herba*, *La petició de matrimoni*, o el paisatge titulat *El refectori dels trinitaris* ["*Le Refectoire des Trinitaires à Rome*"] –acabada per Zamacois en l'estudi romà de Fortuny. Amb aquesta última va participar el bilbaí al Saló de París de 1868. Poc després es va vendre per 5.000 francs al col·leccionista Lucius Tuckerman a Nova York.

Va tindre molt bon acolliment entre la seua clientela la simpàtica i atractiva sèrie de pintures de còmics i grotescos bufons –crítica encoberta del vici, la immoralitat i la corrupció de les decadents monarquies europees–, clarament influenciats per l'univers creatiu de Víctor Hugo i el seu drama romàntic *Le roi s'amuse* ["El rei es diverteix"], estrenat el 22 de novembre de 1832, que al seu torn va inspirar el guió de l'òpera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi en 1851. Zamacois va iniciar aquesta reeixida sèrie, en la qual representa els bufons de la cort d'Enric III de França (1551-1589) en diverses actituds, principalment centrades en l'oci i el joc: *El favorit del rei* (1867) –hui en

adquirida per el socio americano de Goupil, Knoedler, el 25 de febrer de 1867 en 1.200 francos.⁴⁵

De la mano de Goupil, Zamacois pasaria a formar parte del círculo más próximo de su yerno, el pintor Jean León Gérôme y del pintor que por entonces dictaba la moda a golpe de pincel durante la segunda mitad del siglo XIX, Jean-Louis-Ernest Meissonier. Si Fortuny conquistó en lo artístico a Zamacois, que pronto asimiló el preciosísimo pictórico de su compatriota, el pintor vasco abrió las puertas de la *Maison Goupil* a Fortuny para convertirlo en el artista revelación del momento. Mientras que Meissonier representaba al viejo maestro, Fortuny es proclamado por la crítica como la nueva promesa.

Entre la clientela de Zamacois figuran potentados millonarios como los Vanderbilt o los Rockefeller, príncipes rusos y burgueses enriquecidos de toda Europa y Norteamérica, pero será especialmente destacable el interés que despertaron, el bilbaíno primero, y más tarde Fortuny, en el coleccionista y magnate americano William H. Stewart, por entonces, afincado en París, pasando a convertirse en uno de los máximos valedores –a golpe de talón– de la cartera de pintores españoles comercializada por Goupil. Desde entonces, los Fortunys y Zamacois de la *Maison Goupil* emprenden una larga travesía hacia tierras americanas requeridas en Nueva York por Knoedler & Co. Entre ellas se hallaban algunas de sus más importantes –y cotizadas– pinturas como *Una partida sobre la hierba*, *La pedida en matrimonio*, o el paisaje titulado *El refectorio de los trinitarios*, [*Le Refectoire des Trinitaires à Rome*] –terminada por Zamacois en el estudio romano de Fortuny–. Con esta última participa el bilbaíno en el Salón de París de 1868. Poco después es vendida por 5.000 francos al coleccionista Lucius Tuckerman en Nueva York.

Muy buena acogida tuvo entre su clientela la simpática y atractiva serie de pinturas de cómicos y grotescos bufones –crítica encubierta del vicio, la inmoralidad y corrupción de las decadentes monarquías europeas–, claramente influenciados por el universo creativo de Víctor Hugo y su drama romántico *Le roi s'amuse* [*El rey se divierte*], estrenado el 22 de noviembre de 1832, que a su vez inspiró el guion de la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi en 1851. Zamacois inicia esta exitosa serie, en la que representa a los bufones de la corte de Enrique III de Francia (1551-1589) en diversas actitudes, principalmente centradas en el ocio y el juego: *El favorito del rey* (1867) –hoy en la Frankel Family Trust Collection de Dallas– ; *Jaque al rey* del Museo

45 La base de dades del Getty Research Institute estableix com a data de venda el 25 de febrer de 1866, si bé en els llibres de comptes s'anota el 25 de febrer de 1867, per la qual cosa hem pres aquesta última data com a vàlida.

45 La base de datos del Getty Research Institute, establece como fecha de venta el 25 de febrero de 1866, si bien en los libros de cuentas, se anota el 25 de febrero de 1867, por lo que hemos tomado esta última fecha como válida.

la Frankel Family Trust Collection de Dallas–; *Escac al rei* del Museu de Belles Arts d'Àlaba, també datat en 1867; *Partida de cartes sobre l'herba*, en parador desconegut, de la qual es conserva una albúmina al Museu Sorolla i una de les seues més reeixides creacions de la sèrie, la titulada *Bufons jugant al 'cochonnet'*, pintada en 1868, que Goupil va registrar amb el títol *Les Joueurs de Boule* ["Els jugadors de petanca"] hui en les col·leccions del Museu de Belles Arts de Bilbao, es troben, sens dubte, entre les millors creacions del pintor bilbaí.

En la mateixa línia que els seus bufons, i com una sàtira encoberta de la monarquia, concep la que pot ser considerada la seua obra mestra pòstuma *L'educació d'un príncep* ["*L'éducation d'un prince*"]. Com encertadament ha advertit Novo González, l'escena es desenvolupa en un interior palatí de la cort espanyola –s'endevina al fons a l'esquerra el quadre *Carles IV a cavall* de Goya– que amaga una crítica mordaz a l'educació dels alts mandataris i, especialment, a la dinastia imperial francesa, quasi com una premonició de la imminent guerra francoprussiana.⁴⁶ Amb aquesta va participar en el Saló de París de 1870 i va aconseguir l'anhelada Medalla d'Or. Poc després la tela va ser adquirida per 15.000 francs –el valor màxim dels registrats per Goupil per a una obra de Zamacois– per M. Kennedy a Nova York. Al mateix certamen va presentar també *Amor platònic*, venuda per 2.000 francs a Beugniet.

Consagrat per la crítica, i apreciat per marxants i col·leccionistes de tot el món, Zamacois va ser sorprès per la mort en 1871, a la primerenca edat de 29 anys. El mateix any, Goupil ret homenatge a l'artista a través d'una sèrie de fotografies de les seues pintures i, per ordre de la seua esposa, es va encarregar de liquidar les obres que encara quedaven en l'estudi parisenc del pintor. S'ha escrit molt sobre la pèrdua que va suposar per a l'art espanyol de la segona meitat del segle XIX la mort prematura d'Eduardo Rosales o Marià Fortuny, i com aquestes van suposar un revés seriós per a l'avenir de la moderna escola espanyola de pintura. Potser la pèrdua de Zamacois no ens va privar de conèixer el vertader abast, potser de conseqüències imprevisibles, d'un dels pioners espanyols a conquistar el mercat internacional?⁴⁷

Més coneguda és la relació de Goupil amb el mestre del preciosisme Marià Fortuny. Precisament va

de Belles Arts de Àlava, també fechat en 1867; *Partida de cartes sobre la hierba*, en paradero desconocido, de la que se conserva una albúmina en el Museo Sorolla y una de sus más logradas creaciones de la serie, la titulada *Bufones jugando al 'cochonnet'*, pintada en 1868, que Goupil registra con el título de *Les Joueurs de Boule* [*Los jugadores de petanca*] hoy en las colecciones del Museo de Belles Arts de Bilbao, se hallan sin duda, entre las mejores creaciones del pintor bilbaíno.

En la misma línea que sus bufones, y como una sátira encubierta de la monarquía, concibe la que puede ser considerada su obra maestra póstuma *La educación de un príncipe* [*L'éducation d'un prince*]. Como acertadamente ha advertido Novo González, la escena se desarrolla en un interior palaciego de la corte española –se adivina al fondo a la izquierda el cuadro *Carlos IV a caballo* de Goya– que esconde una crítica mordaz a la educación de los altos mandataris, y en especial a la dinastía imperial francesa, casi como una premonición de la inminente guerra franco-prusiana.⁴⁶ Con ella participa en el Salón de París de 1870 alcanzando la ansiada Medalla de Oro. Poco después, la tela es adquirida por 15.000 francos –el valor máximo de los registrados por Goupil para una obra de Zamacois– por M. Kennedy en Nueva York. Al mismo certamen presentó también *Amor Platónico* vendida por 2.000 francos a Beugniet.

Consagrado por la crítica, y apreciado por marchantes y coleccionistas de todo el mundo, Zamacois es sorprendido por la muerte en 1871, a la temprana edad de 29 años. El mismo año, Goupil rinde homenaje al artista a través de una serie de fotografías de sus pinturas, y, por orden de su esposa, se encargó de liquidar las obras que aún quedaban en el estudio parisino del pintor. Se ha escrito mucho sobre la pérdida que supuso para el arte español de la segunda mitad del siglo XIX la prematura muerte de Eduardo Rosales o Marià Fortuny, y como éstas supusieron un serio revés para el porvenir de la moderna escuela española de pintura. ¿Acaso la pérdida de Zamacois, no nos privó de conocer el verdadero alcance, quizás de consecuencias imprevisibles, de uno de los pioneros españoles en conquistar el mercado internacional?⁴⁷

Más conocida es la relación de Goupil con el maestro del preciosismo Marià Fortuny. Precisamente será Zamacois

46 NOVO GONZÁLEZ, 2010, p. 137.

47 La personalitat de Zamacois no va passar desapercibida per a un jove pintor postimpressionista, Vincent van Gogh, que va manifestar interès pel bilbaí en una de les cartes remesa al seu germà Theo el gener de 1874, que en aquells dies treballava per a la firma Goupil.

46 NOVO GONZÁLEZ., 2010, p. 137.

47 La personalidad de Zamacois no pasó desapercibida para un joven pintor postimpresionista, Vincent Van Gogh, que manifestó su interés por el bilbaíno en una de las cartas remitida a su hermano Theo en enero de 1874, que por aquel entonces trabajaba para la firma Goupil.

ser Zamacois qui el va introduir en 1866 en l'òrbita del marxant.⁴⁸ Si Zamacois mereix el títol de *cicerone*, Fortuny tenia el de capdavanter de Goupil. Ben estudiada la relació comercial que va unir-los per diversos estudiosos i investigadors de l'obra de Fortuny, no entrarem en més detalls. Tan sols apuntarem que hi ha huitanta-una entrades que corresponen a poc més de mig centenar d'obres diferents. Sens dubte, entre aquestes es troben les que més cotització van aconseguir en el mercat internacional per un pintor espanyol: d'entre aquestes, huit van ser adquirides per Alexander Turney Stewart, que va aconseguir obtenir la majoria de les obres del català. Unes altres, com *El jardí dels poetes* [Goupil: "*Jardin des poètes*"], venut en 1874, poc abans de la mort de l'artista, quan la seua obra es trobava en el millor moment, va ser adquirida per a M. Herren per la quantitat astronòmica de 90.000 francs.⁴⁹ Lamentablement, si bé es coneix per fotografies de Goupil i de Jean Laurent, l'obra original es troba en parador desconegut. *La vicaria* [Goupil, *Un mariage au XVIII siècle dans la Vicarie à Madrid*], de què ja hem parlat, per la qual es van pagar 70.000 francs, o *L'amateur de Gravures*, venut ja després de la mort del pintor, en 1892, per 60.000 francs a Trétiakoff, resumeixen una breu però reeixida carrera del pintor català.

Davant de la impossibilitat de tractar, un per un, tots els artistes espanyols amb els qui va treballar Goupil per excedir els límits d'aquest estudi, no volem passar per alt dos d'ells, atenent la proximitat geogràfica d'aquests: el valencià Bernardo Ferrandis i l'alcoià Antonio Gisbert.

Bernardo Ferrandis Badenes (1835-1885) va mantenir també contactes comercials estrets amb Goupil. La seua trajectòria es desenvolupà entre la seua València natal, París i Roma, i la seua Màlaga d'adopció. Considerat per la crítica com un dels renovadors de la pintura valenciana, és conegut pels seus quadres de temàtica costumista, d'entre els quals, sens dubte, el més conegut és *El tribunal de les aigües*, pintat en 1865 i del qual hi ha dues versions: una propietat de la Diputació Provincial de València i una altra, adquirida

quien le introduce en 1866 en la órbita del marchante.⁴⁸ Si Zamacois merece el título de *cicerone*, Fortuny ostenta el de adalid de Goupil. Bien estudiada la relación comercial que unió a ambos por diversos estudiosos e investigadores de la obra de Fortuny, no vamos a entrar en mayores detalles. Tan solo apuntaremos que existen ochenta y una entradas que se corresponden a poco más de medio centenar de obras distintas. Sin duda, entre ella se hayan las que mayor cotización alcanzaron en el mercado internacional por un pintor español: de entre ellas, ocho fueron adquiridas por Alexander Turney Stewart que logrará hacerse con la mayoría de las obras del catalán. Otras, como *El jardín de los poetas*, [Goupil: *Jardin des poètes*], vendido en 1874, poco antes de la muerte del artista, cuando su obra se hallaba en su mejor momento, sería adquirida por a M. Herren por la astronómica cantidad de 90.000 francos.⁴⁹ Lamentablemente, si bien se conoce por fotografías de Goupil y de Jean Laurent, la obra original se halla en paradero desconocido. *La vicaría*, [Goupil, *Un mariage au XVIII siècle dans la Vicarie à Madrid*] de la que ya hemos hablado, por la que se pagaron 70.000 francos o *L'amateur de Gravures*, vendido ya tras la muerte del pintor, en 1892, por 60.000 francos a Trétiakoff, resumen una breve, pero exitosa carrera del pintor catalán.

Ante la imposibilidad de tratar, uno por uno, todos los artistas españoles con los que trabajó Goupil por exceder los límites del presente estudio, no queremos pasar por alto a dos de ellos, atendiendo a su proximidad geográfica: el valenciano Bernardo Ferrándiz y el alcoyano Antonio Gisbert.

Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885) mantuvo también estrechos contactos comerciales con Goupil. Su trayectoria se desarrolla entre su Valencia natal, París y Roma, y su Málaga de adopción. Considerado por la crítica como uno de los renovadores de la pintura valenciana, es conocido por sus cuadros de temática costumbrista, de entre los cuales, sin duda, el más conocido es *El tribunal de las aguas*, pintado en 1865 y del que existen dos versiones: una propiedad de la Diputación Provincial de Valencia y otra, adquirida en

48 En aquells dies, i abans del 1866, Eduardo Zamacois va ser l'únic pintor espanyol que va treballar amb Goupil. El pintor bilbaí no sols va obrir les portes de la Maison Goupil a Marià Fortuny, sinó també a un bon nombre d'artistes italians com Attilio Simonetti, deixeble i amic de Fortuny.

49 Javier Barón, cap de Conservació de Pintura del Segle XIX del Museu Nacional del Prado i comissari de l'exposició "Fortuny (1838-1874)", recull l'obra en el seu estudi amb el títol Repetición en el jardín. Vid. BARO THAIDIGSMANN, 2017, p 45-47.

48 Por entonces, y con anterioridad a 1866, Eduardo Zamacois será el único pintor español en trabajar con Goupil. El pintor bilbaíno no solo abre las puertas de la Maison Goupil a Marià Fortuny, sino también a un buen número de artistas italianos como Attilio Simonetti, discípulo y amigo de Fortuny.

49 Javier Barón, Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado y comisario de la exposición Fortuny (1838-1874), recoge la obra en su estudio con el título Repetición en el jardín. Vid. BARO THAIDIGSMANN, 2017, pp. 45-47.



Fig. 22 Bernardo Ferrándiz (1835-1885). *La jura de la bandera*, 1871. Anònim | Anónimo. Albúmina sobre paper fotogràfic | Albúmina sobre papel fotográfico. 187 x 335 mm. Biblioteca Nacional de España (Inv. nº 17/11/124).



Fig. 23 Bernardo Ferrándiz (1835-1885). *La cruz de Mayo, ou le mois de Marie* ca. 1870. Jean Laurent (1816-1886). Albúmina sobre paper fotogràfic | Albúmina sobre papel fotográfico. 180 x 260 mm. Biblioteca Nacional de España (Inv. nº 17/5/42).

quan era el moment per Napoleó III, en el Museu de Belles Arts de Bordeus.

En 1859, Ferrandis viatjà a París –i potser va ser el primer artista valencià a transcendir en l'àmbit d'allò local durant la segona meitat del segle XIX– per a ampliar els seus estudis en l'Escola Imperial de la mà de Duret. Les bases de dades del Getty Research Institute va llançar vint-i-huit resultats relacionats amb Bernardo Ferrandis, que corresponen a vint-i-una obres diferents. La majoria d'aquestes –una dotzena– es recullen en el llibre de registres tercer, entre els anys 1866 i 1867, la qual cosa ens porta a pensar que, com va succeir amb Zamacois o Fortuny, hi podria haver hagut un contracte d'exclusivitat entre el pintor i el marxant. La primera transacció apareix datada el 5 de novembre de 1866, consistent en una pintura de gènere titulada *Un charetier* ["Un carreter"], que prompte va trobar un comprador, el 27 de desembre del mateix any, pel també comerciant i col·leccionista Hollender, a Brussel·les, per la irrisòria suma de 300 francs. Certament, sorprenen les baixes taxacions de les obres de Ferrandis si es comparen amb les d'altres artistes espanyols del moment; de totes aquestes, només una va superar els 2.000 francs: *Répétition d'une messe en musique*, mentre que la resta a penes es va taxar en uns pocs centenars, i molt poques van superar el miler de francs.

Una altra de les pintures que el valencià va comercialitzar a través de Goupil és la xicoteta tauleta *Caritat i Amor de Déu* (1871), que, sens dubte, correspon a *A la fontaine* –també va eixir a la venda en Durán, en 1995, amb el títol *El señor cura*– xicotet *tableautin* de gènere que Goupil va comprar al valencià el 6 de desembre de 1871, i la venda del qual va tancar el 4 de juny de 1872 per 1.100 francs, i el seu comprador va ser M. Avery en la seua sucursal de la plaça de l'Òpera de París. Segons les mateixes anotacions de Ferrandis, el quadre va ser «Pintado en 1871 y adquirido por Goupil. Es tal vez lo menos malo que he pintado como color».⁵⁰ La peça forma hui part de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza [CTB.1995.145] i s'exhibeix al Museu Carmen Thyssen de Màlaga. Aquestes imatges entre la sàtira i la crítica mordaç van ser freqüents en l'època, que no van ser estranyes Agrasot, que en les seues delicades aquarel·les *Cardenal i Cardenal llegint* no sols mostra la seua perícia tècnica i la qualitat envers el dibuix, sinó que fa gala d'una fina sornegueria mordaç. Mereix més interès *La jura*, obra en la qual Ferrandis va

su día por Napoleón III, en el Museo de Bellas Artes de Burdeos.

En 1859, Ferrándiz viaja a París – siendo quizás el primer artista valenciano en trascender al ámbito de lo local durante la segunda mitad del siglo XIX– para ampliar sus estudios en la Escuela Imperial de la mano de Duret. Las base de datos del Getty Research Institute arroja veintiocho resultados relacionadas con Bernardo Ferrándiz, los cuales se corresponden a veintiuna obras distintas. La mayoría de ellas –una docena– se recogen en el libro de registros tercero, entre los años 1866 y 1867, lo que nos lleva a pensar que como sucediera con Zamacois o Fortuny, podría haber existido un contrato de exclusividad entre el pintor y el marchante. La primera transacción aparece fechada en 5 de noviembre de 1866, consistente en una pintura de género titulada *Un charetier* [*Un carretero*], que pronto halló comprador, el 27 de diciembre del mismo año, por el también comerciante y coleccionista Hollender, en Bruselas, por la irrisoria suma de 300 francos. Ciertamente, sorprenden las bajas tasaciones de las obras de Ferrándiz si se comparan con las de otros artistas españoles del momento; de todas ellas, solo una, superó los 2.000 francos: *Répétition d'une messe en musique* mientras que el resto, apenas se tasaron en unos pocos cientos, y muy pocas superaron el millar de francos.

Otra de las pinturas que el valenciano comercializó a través de Goupil es la pequeña tablita *Caridad y Amor de Dios* (1871), que sin duda corresponde con *A la fontaine* – también salió a la venta en Durán, en 1995 con el título *El señor cura*– pequeño *tableautin* de género que Goupil compra al valenciano el 6 de diciembre de 1871, y cuya venta cerró el 4 de junio de 1872 por 1.100 francos, siendo su comprador M. Avery en su sucursal de la Plaza de la Ópera de París. Según las propias anotaciones de Ferrándiz, el cuadro fue «Pintado en 1871 y adquirido por Goupil. Es tal vez lo menos malo que he pintado como color».⁵⁰ La pieza forma hoy parte de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza [CTB.1995.145] y se exhibe en el Museo Carmen Thyssen Málaga. Estas imágenes entre la sátira y la crítica mordaz fueron frecuentes en la época, a lo que no fue extraño Agrasot, quien en sus delicadas acuarelas *Cardenal y Cardenal leyendo* no solo muestra su pericia técnica y su calidad para con el dibujo, sino que alardea de una fina socarronería mordaz.

Mayor interès mereix *La jura*, obra en la que Ferrándiz

50 SAURET GUERRERO, Teresa. "Bernardo Ferrándiz Badenes. Caridad y Amor de Dios. Ficha de catálogo del Museo Carmen Thyssen de Málaga". En: <https://www.carmen-thyssenmalaga.org/obra/caridad-y-amor-de-dios> (21-XI-2020).

50 SAURET GUERRERO, Teresa. "Bernardo Ferrándiz Badenes. Caridad y Amor de Dios. Ficha de catálogo del Museo Carmen Thyssen de Málaga". En: <https://www.carmen-thyssenmalaga.org/obra/caridad-y-amor-de-dios> (21-XI-2020).

escenificar –amb un cert toc entre la ironia i la sàtira– el solemne acte de la jura de la bandera, en el qual un grup de pilluelos rondadors abillats de militars prometen obediència i fidelitat en el servei de la pàtria dels entremaliats aspirants al faixí. Incorporada per Goupil al seu catàleg, molt probablement es tracta de *Le Serment au Drapeau* [“La jura de la bandera” o també coneguda com *Un planter de generals*], datada en 1870, amb la qual Ferrandis va participar en l’Exposició Nacional de Belles Arts de 1871, que va rebre un al·luvió de crítiques –el mateix Ferrandis es fa ressò d’ells quan afirma “aquest quadre, molt fred de color, va ser poc afortunat, degut, sens dubte, al que pica de la indirecta–, que el va obligar, com encertadament ha assenyalat la professora Sauret Guerrero, a retirar l’obra del certamen, que al·legà que “havia sigut comprada per un estranger, que marxava el 1 de desembre i volia emportar-se-la”. L’obra va ser adquirida el 29 de juny de 1872 per Goupil per 1.200 francs, per a ser despatxada el mateix dia per 1.800 francs –cosa que demostra que, certament, l’obra estava ja compromesa–, i el seu comprador va ser el *connoisseur* i comerciant novaiorqués Samuel Putnam Avery. Des de llavors, es troba en parador desconegut.⁵¹ Tampoc es coneix el destí d’*Un écrivain publie*, adquirida per Goupil el 5 de novembre de 1866, i que a penes es va vendre per 400 francs a M. de Lagranje. La fotografia que reproduïm correspon a Jean Laurent, i es conserva a la Biblioteca Nacional. Teresa Sauret la dona a conèixer en diverses publicacions, i entre aquestes en la seua tesi doctoral *El siglo XIX en la pintura malagueña*, en què reproduïx una fotografia conservada al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València, amb el títol *El memorialista*, que la va situar en la Col·lecció del Comte d’Oñate.⁵² Una altra de les obres perdudes de Ferrandis és *La creu de maig*, també titulada com *Le mois de Marie*. Igual que *Un écrivain publie*, coneixem l’obra a través de fotografies. Tot ens porta a pensar que molt probablement es

escenifica –con cierto toque entre lo irónico y satírico– el solemne acto la jura de la bandera, en el que un grupo de pilluelos callejeros ataviados de militares prometen obediencia y fidelidad en el servicio de la patria de los traviesos aspirantes al fajín. Incorporada por Goupil a su catálogo, muy probablemente se trate de *Le Serment au Drapeau* [La jura de la bandera o también conocida como *Un plantel de generales*], fechada en 1870 con la que Ferrándiz participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, recibiendo un aluvión de críticas –el mismo Ferrándiz se hace eco de ellos al afirmar “este cuadro, muy frío de color, fue poco afortunado, debido sin duda, a lo picante de la indirecta– obligándole, como acertadamente ha señalado la profesora Sauret Guerrero a retirar la obra del certamen, alegando que “había sido comprada por un extranjero, que se marchaba el 1 de diciembre y quería llevársela”. La obra es adquirida el 29 de junio de 1872 por Goupil en 1.200 francos, para despachada el mismo día por 1.800 francos –lo que demuestra que ciertamente, la obra estaba ya comprometida–, siendo su comprador el *connoisseur* y comerciante neoyorkino Samuel Putnam Avery. Desde entonces, se halla en paradero desconocido.⁵¹ Tampoco se conoce el destino de *Un écrivain publie*, adquirida por Goupil el 5 de noviembre de 1866, y que apenas se vendió por 400 francos a M. de Lagranje. La fotografía que reproducimos corresponde a Jean Laurent, y se conserva en la Biblioteca Nacional. Teresa Sauret la da a conocer en diversas publicaciones, y entre ella en su tesis doctoral *El siglo XIX en la pintura malagueña*, en la que reproduce una fotografía conservada en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, con el título *el memorialista*, situándola en la colección del Conde de Oñate.⁵² Otra de las obras perdidas de Ferrándiz es *La cruz de Mayo*, también titulada como *Le mois de Marie*. Al igual que *Un écrivain publie*, conocemos la obra a través de fotografías. Todo nos lleva a pensar que muy proba-

51 Sobre aquesta obra tracta la Dra. Sauret Guerrero en l’estudi *El siglo XIX en la pintura malagueña* (Universitat de Màlaga, 1987), així com en la monografia Bernardo Ferrándiz y Badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX. Segons els seus estudis, l’obra va ser venuda per 2.500, si bé en els llibres de comptes de la Maison Goupil es va anotar la quantitat de 1.200 francs per a comprar-la i 1.800 com a preu de venda. Sí que coincidim amb la investigadora que, després del fiasco que va suposar La Jura, Ferrandis va concebre un quadre de narrativa similar, on demostrar que allò caricaturesc, que havia sigut titllat de satírica al·legoria política, ben pintat, seria de l’acceptació i el grat de tots. Així va ser concebuda La Partida de la Tizne, en la col·lecció particular alacantina. Vid. SAURET GUERRERO, 1987.

52 SAURET GUERRERO. 1987, p. 464.

51 Sobre esta obra trata la Dra. Sauret Guerrero en su estudio *El siglo XIX en la pintura malagueña* (Universidad de Málaga, 1987), así como en la monografía Bernardo Ferrándiz y Badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX. Según sus estudios la obra fue vendida por 2.500 si bien en los libros de cuentas de la Maison Goupil se anota la cantidad de 1.200 francos para su compra y 1.800 como precio de su venta. Sí que coincidimos con la investigadora en que, tras el fiasco que supuso *La Jura*, Ferrándiz concibe un cuadro de similar narrativa, donde demostrar que lo caricaturesco, que había sido tachado de satírica alegoría política, bien pintado, sería de la aceptación y el agrado de todos. Así fue concebida “*La Partida de la Tizne*”, en colección particular alicantina. Vid. SAURET GUERRERO, 1987.

52 SAURET GUERREO. 1987, p. 464.

tracta de la que Goupil va anotar amb data 10 de gener de 1870 –i no l'1 de gener, com consta en la base de dades del Getty Research Institute– en els seus llibres de comptes amb el títol *Répétition d'une messe chez le curai* (inv. núm. 4.718). Hi ha dos detalls que ens interessin ara: un d'aquests és el preu de compra, 1.800 francs (AUX), i l'altre, sengles anotacions al marge en què es pot llegir "voir 4.745" [vegeu el número de registre 4.745] i "doublé emploi" [que podria traduir-se com empleat dues vegades].⁵³ El número d'inventari al qual al·ludeix el localitzem poc després en el mateix volum amb el títol *Répétition d'une Messe en Musique* –les similituds dels dos títols són innegables–, per la qual cosa estem en condicions d'afirmar que els dos registres corresponen a una mateixa obra, hipòtesi que pren encara més força si atenem el fet que el preu de compra de les dues va ser de 1.800 francs. Tan sols hi ha una dada que podria qüestionar la nostra teoria, i és que segons el registre, aquesta última va ser adquirida el 21 de gener de 1870, i no el 10 de gener. Tal vegada una reliscada del comptable, poc concloent?⁵⁴ En les dues ocasions l'obra va quedar invenduda, per la qual cosa s'esmenta de nou, aquesta vegada en el llibre cinqué, que va ser venuda, en aquesta ocasió sí, en la sucursal d'Òpera de París a Louis Boucheron per 2.200 francs.⁵⁵ Si bé és cert que els títols no corresponen als recollits en les fotografies de Laurent –ja hem estudiat un cas similar amb *L'Escamoteur* de Joaquín Agrasot–, la seua cronologia, i especialment l'assumpte representat, ens porta a concloure que es tracta de l'obra en qüestió reproduïda per Jean Laurent.

Amb el pintor alcoià Antonio Gisbert i Pérez (1834-1902) es tanca la reduïda nòmina d'artistes valencians amb els qui operà Goupil. Ben conegut per la seua producció de grans quadres d'història amb destinació als salons nacionals, com el *Afusellament de Torrijos i els seus companys en les platges de Màlaga* (Prado) o *El rei Amadeu I visitant el cadàver del general Prim*, encarregat pel monarca a Antonio Gisbert en 1871, que passaria a convertir-se en un dels pintors preferits pel recentment coronat rei, de qui Agrasot va fer el seu primer retrat, que no va poder evitar cedir als encants de les inflades carteres dels marxants francesos, i entre ells, com no, de Goupil.

Faceta menys coneguda de Gisbert, primer durant els seus anys de pensionat a Roma i, més tard, quan es va exiliar a París després de l'abdicació d'Amadeu I, on va morir en 1901, va desenvolupar una producció interessant de pintura de cavallet de temes o assumpte-

blement se trate de la que Goupil anota con fecha 10 de enero de 1870 –y no el 1 de enero como consta en la base de datos del Getty Research Institute– en sus libros de cuentas con el título *Répétition d'une messe chez le curai* [Inv. nº 4.718]. Hay dos detalles que nos interesan ahora: uno de ellos es el precio de compra, 1.800 francos (AUX), y el otro, sendas anotaciones al margen en el que se puede leer "voir 4.745" [ver número de registro 4.745] y "doublé emploi" [que podría traducirse como, empleado dos veces].⁵³ El número de inventario al que alude lo localizamos poco después en el mismo volumen con el título *Répétition d'une Messe en Musique* –las similitudes de ambos títulos son innegables–, por lo que estamos en condiciones de afirmar que ambos registros corresponden a una misma obra, hipótesis que toma aún más fuerza si atendemos a que el precio de compra de las dos fue de 1.800 francos. Tan solo hay un dato que podría cuestionar nuestra teoría, y es que según el registro, esta última es adquirida el 21 de enero de 1870, y no el 10 de enero, ¿Tal vez un desliz del contable, poco concluyente?⁵⁴ En ambas ocasiones, la obra quedó invendida, por lo que de nuevo se reseña, esta vez en el libro quinto, siendo vendida, en esta ocasión sí, en la sucursal de Ópera de París a Louis Boucheron por 2.200 francos.⁵⁵ Si bien es cierto que los títulos no corresponden con los recogidos en las fotografías de Laurent –ya hemos estudiado un caso similar con *L'Escamoteur* de Joaquín Agrasot–, su cronología, y especialmente el asunto representado, nos llevan a concluir que se trata de la obra en cuestión reproducida por Jean Laurent.

Con el pintor alcoyano Antonio Gisbert Pérez (1834-1902) se cierra la reducida nòmina de artistas valencianos con los que opera Goupil. Bien conocido por su producción de grandes cuadros de historia con destino a los salones nacionales, como el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (Prado), o *El rey Amadeo I visitando el cadáver del General Prim*, encargado por el monarca a Antonio Gisbert en 1871, que pasaría a convertirse en uno de los pintores preferidos por el recientemente coronado rey, del que Agrasot realizaría su primer retrato, quien no pudo evitar ceder a los encantos de las abultadas billeteras de los marchantes franceses, y entre ellos, como no, de Goupil.

Faceta menos conocida de Gisbert, primero durante sus años de pensionado en Roma y más tarde en su exilio en París tras la abdicación de Amadeo I, donde falleció en 1901, desarrolló una interesante producción de pintura de caballete de temas o asunto galante.

53 Goupil Stock Book 4, pàg. 191, fila 6, núm. inv. 4.718.

54 Goupil Stock Book 4, pàg. 194, fila 4, núm. inv. 4.745.

55 Goupil Stock Book 5, pàg. 60, fila 11, núm. inv. 4.745.

53 Goupil Stock Book 4, Página 191, fila 6, Nº Inv. 4.718.

54 Goupil Stock Book 4, Página 194, fila 4, Nº Inv. 4.745.

55 Goupil Stock Book 5, Página 60, fila 11, Nº Inv. 4.745.

te galant. Totes les seues obres traspuen un gust –a vegades, exagerat– per la moda del dihuít, en rics interiors entre el rococó i classicista, dels anomenats temes blans, en què la delicadesa, l'elegància, la sensualitat i la gràcia dels assumptes més trivials, va trobar fàcil venda entre l'adinerada clientela burgesa no sols de París, sinó, especialment, dels Estats Units. Resulta, per això, cridaner que la Maison Goupil només mediara en la compravenda de dues obres diferents del pintor. Es tracta de *Le duo*, adquirida per la firma francesa el 29 d'abril de 1875 per 2.000 francs, i que més tard es va vendre el 6 de desembre de 1876 a Knoedler en 2.250 francs. La pintura tornà a figurar anys més tard, el juny de 1879, en el catàleg de Goupil amb el número de registre 13.590, amb l'anotació “*ancien n° 11.091*” que al·ludia al número de registre anterior de la peça, per a ser venuda el 10 de maig 1880 per 2.250 francs a través de Knoedler a un tal Sala –molt probablement es tracta d'Emilio Sala Francés– a la seu de l'Òpera, al Boulevard des Capucines de París. El títol de la segona obra és un enigma, perquè resulta il·legible parcialment en els llibres de comptes, del qual només s'extrau: *Music lecture painting?* Que bé podria tractar-se d'una obra dins de l'estil galant que caracteritza la seua última producció parisina.⁵⁶ Després de passar a formar part del catàleg de Goupil el 15 de gener de 1895, que va desemborsar per aquesta 3.380 francs, trobà un comprador a través J. J. Hill a Nova York el mateix dia en què s'anota la venda d'aquest a París, per 750 dòlars, que va ser adquirit per T. P. Furnald.

Pel que sembla, l'actitud ingrata i poc respectuosa d'Antonio Gisbert quan va conèixer a París la notícia de la mort de José de Madrazo –que l'havia acollit en els seus anys de joventut com si fora un fill–, que va celebrar un festí en què es va mig emborratxar, va caure com un pitxer d'aigua freda en el si dels Madrazo. El mateix Federico va reprovar l'actitud del pintor d'Alcoi afirmant: “No escric les paraules que va pronunciar amb la copa a la mà perquè em causa fàstic... M'horroritza. No pot negar-se que existeixen ànimes i cors canallescos”.⁵⁷ Aquest seria el detonant que va tancar definitivament les portes de la Maison Goupil a Antonio Gisbert. Això explica que mentre que Goupil només va comercialitzar dues obres d'Antonio Gisbert de la seua última època parisina (1873-1901), Knoedler & Co. va concloure la venda de més de quaranta pintures del pintor. Molt probablement, i després de l'incident amb la família Madrazo, que va marcar un abans i

Todas sus obras rezuman un gusto –en ocasiones, exagerado– por la moda dieciochesca, en ricos interiores entre lo rococó y clasicista, de los llamados temas blandos, en los que la delicadeza, la elegancia, sensualidad y gracia de los asuntos más triviales, halló fácil venta entre la adinerada clientela burguesa no solo de París, sino, especialmente, de Estados Unidos. Resulta por ello llamativo que la *Maison Goupil* solo mediara en la compraventa de dos obras distintas del pintor. Se trata de *Le duo*, adquirida por la firma francesa el 29 de abril de 1875 por 2.000 francos, y que más tarde sería vendida el 6 de diciembre de 1876 a Knoedler en 2.250 francos. La pintura vuelve a figurar años más tarde, en junio de 1879, en el catálogo de Goupil con el número de registro 13.590, con la anotación “*ancien n° 11.091*” aludiendo al número de registro anterior de la pieza, para ser vendida el 10 de mayo 1880 por 2.250 francos a través de Knoedler a un tal Sala –muy probablemente se trate de Emilio Sala Francés– en la sede de la Ópera, en el Boulevard des Capulines de París. El título de la segunda obra es un enigma, pues resulta ilegible parcialmente en los libros de cuentas, del que solo se extrae ¿*Music lecture painting?* que bien podría tratarse de una obra dentro del estilo galante que caracteriza su última producción parisina.⁵⁶ Tras pasar a formar parte del catálogo de Goupil el 15 de enero de 1895, desembolsando por ella 3.380 francos, ésta halla comprador a través J. J. Hill en Nueva York el mismo día en que se anota su venta en París, por 750 dólares, siendo adquirido por T. P. Furnald.

Al parecer, la actitud ingrata y poco respetuosa de Antonio Gisbert al conocer en París la noticia de la muerte de José de Madrazo, –quien le había acogido en sus años de juventud como a un hijo–, celebrando un festín donde se medio emborrachó, cayó como un jarro de agua fría en el seno de los Madrazo. El mismo Federico, reprobó la actitud del pintor de Alcoy afirmando: “No escribo las palabras que pronunció con la copa en la mano porque me causa asco...me horroriza. No puede negarse que existen almas y corazones canallescos”.⁵⁷ Este sería el detonante que le cerró definitivamente las puertas de la *Maison Goupil* a Antonio Gisbert. Ello explica que mientras que Goupil solo comercializó dos obras de Antonio Gisbert de su última época parisina (1873-1901), Knoedler & Co. concluyó la venta de más de cuarenta pinturas del pintor. Muy probablemente, y tras el incidente con la familia Madrazo, que marcaría un antes y un después con las relaciones entre Goupil

56 PÉREZ VELARDE, 2017, p. 36.

57 GONZÁLEZ.; MARTÍ, 1994, p. 80; Vid. també: PÉREZ VELARDE, 2017, p. 36.

56 PÉREZ VELARDE, 2017, p. 36.

57 GONZÁLEZ.; MARTÍ, 1994, p. 80.; Vid. También: PÉREZ VELARDE, 2017, p. 36.

un després amb les relacions entre Goupil i Gisbert, Knoedler buscava noves vies de compra com la galeria del marxant alemany establert a París, Frédéric Reitlinger, o la firma d'impressors i comerciants d'art Bulla Frères et Jouy, les dues de París. També, en menys mesura, va aconseguir obtenir peces procedents de col·leccionistes estatunidencs com els novaiorquesos Frederick William Vanderbilt, Charles G. Wolf o Henry Jewett Furber. A partir de 1895 la principal via d'adquisició d'obres d'Antonio Gisbert per Knoedler es va dur a terme a través de les noves oficines que l'antic soci de Goupil inaugurà junt amb el seu nou associat, el marxant Charles Carstairs, a París. Això va suposar la seua definitiva independència de la firma Goupil.

No és una tasca fàcil atribuir algunes de les obres de Gisbert als noms que Knoedler va indicar en els seus llibres de compte, perquè aquests són, a vegades, molt genèrics. No succeeix el mateix amb l'obra titulada *The three graces* ["Les tres gràcies"]. Quadre de casaca ambientat, com era habitual en la seua producció, en un interior del segle d'època elegant i refinat. Gisbert representà un pintor davant del cavallet en una de les seues sessions de treball, enfront del qual posaven tres dames ben plantades que eren retratades per l'artista en el llenç. És molt probable que aquesta es corresponga amb el número d'inventari 3.609 de Knoedler, que el va adquirir el 23 de novembre de 1881 l'empresari sucrer i filantrop novaiorqués Robert Leighton Stuart per 2.000 dòlars, equivalents al canvi en l'època a uns 6.000 francs. La pintura es va vendre anys més tard, el 6 de desembre de 1892, pel mateix preu que Knoedler va pagar onze anys arrere, una prova tangible que el gènere es ressentia, i el comprador va ser Arthur G. Yates. Pérez Velarde recull la pintura en la seua tesi doctoral sobre Gisbert, a partir de les dades publicades en la *Cyclopedia of painters and paintings* editada a Nova York en 1886 amb el títol de *Modern Paris and Three Graces*, si bé la data en 1882, un any després que aquesta aparega registrada en els llibres de Knoedler. Segons l'investigador, la pintura es conserva hui en una col·lecció d'Alcoi, Alacant.⁵⁸

Acabem amb l'obra *La femme artiste* ["L'artista en el seu estudi"] –sí, també n'hi havia que eren dones– que Knoedler va adquirir el 28 d'agost de 1894 a través de la seua sucursal parisenca per 1.500 francs –300 dòlars al canvi–, i que es va vendre en 1902 a M. Thomas & Sons Auctioneers de Filadèlfia, que va aconseguir

y Gisbert, Knoedler busca nuevas vías de compra como la galería del marchante alemán establecido en París Frédéric Reitlinger o la firma de impresores y comerciantes de arte *Bulla Frères et Jouy*, ambas de París. También en menor medida, logró hacerse con piezas procedentes de coleccionistas estadounidenses como los neoyorkinos Frederick William Vanderbilt, Charles G. Wolf o Henry Jewett Furber. A partir de 1895 la principal vía de adquisición de obras de Antonio Gisbert por Knoedler se lleva a cabo a través de las nuevas oficinas que el antiguo socio de Goupil inaugura junto a su nuevo asociado, el marchante Charles Carstairs, en París. Ello supuso su definitiva independencia de la firma Goupil.

No es tarea fácil atribuir algunas de las obras de Gisbert a los nombres que Knoedler reseña en sus libros de cuenta, pues estos son, en ocasiones, muy genéricos. No sucede así con la obra titulada *The three graces* [*Las tres gracias*]. Cuadro de *casación* ambientado, como venía siendo habitual en su producción, en un interior dieciochesco elegante y refinado. Gisbert representa a un pintor frente al caballete en una de sus sesiones de trabajo, frente al cual posan tres apuestas damas que son retratadas por el artista en su lienzo. Es muy probable que ésta se corresponda con el número de inventario 3.609 de Knoedler, quien la adquiere el 23 de noviembre de 1881 al empresario azucarero y filántropo neoyorquino Robert Leighton Stuart por 2.000 dólares, equivalentes al cambio en la época, a unos 6.000 francos. La pintura será vendida años más tarde, el 6 de diciembre de 1892, por el mismo precio que Knoedler pagó once años atrás, prueba tangible de que el género se resentía, siendo su comprador Arthur G. Yates. Pérez Velarde recoge la pintura en su tesis doctoral sobre Gisbert, a partir de los datos publicados en la *Cyclopedia of painters and paintings* editada en Nueva York en 1886 con el título de *Modern Paris and Three Graces*, si bien la fecha en 1882, un año después de que ésta aparezca registrada en los libros de Knoedler. Según el investigador, la pintura se conserva hoy en una colección de Alcoy, Alicante.⁵⁸

Terminamos con la obra *La femme artiste* [*La artista en su estudio*] –sí, también las había mujeres– que Knoedler adquiere en el 28 de agosto de 1894 a través de su sucursal parisina en 1.500 francos, –300 dólares al cambio– y que sería vendida en 1902 a M. Thomas & Sons Auctioneers de Filadèlfia, que consigue su-

58 Com recull Pérez Velarde, la "Cyclopedia of painters and paintings" publicada per John Denison Champlin i Charles C. Perkins en 1886, vol. II, Nova York, 1886, pàg. 149, s'esmenta la pintura amb el títol *Modern Paris and Three Graces*. Vid. PÉREZ VELARDE, 2017, p. 252-253. Reprodueix la fotografia en la pàg. 570.

58 Como recoge Pérez Velarde, la "Cyclopedia of painters and paintings" publicada por John Denison Champlin y Charles C. Perkins en 1886, vol. II, Nueva York, 1886, p. 149, se menciona la pintura como *Modern Paris and Three Graces*. Vid. PÉREZ VELARDE, Luis Alberto, 2017, p. 252-253. Reproduce la fotografía en la p. 570.

subhastar-la per 210,40 dòlars, després de quedar en diverses ocasions invenduda. L'obra, un xicotet oli sobre taula, va eixir de nou al mercat en 2010, primer a l'abril, amb el títol *The fair artist* a la casa de subhastes Bonhams de Nova York – sessió *European Paintings*, del 21 d'abril de 2010, lot núm. 203– i es va vendre per 3.000 dòlars, molt per davall de l'estimació, que s'establí entre 6.000 i 8.000 dòlars. La peça va aparèixer indicada en el catàleg com a propietat del Woodmere Art Museum de Filadèlfia, Pennsilvània, venuda a benefici de Charles Knox Smith Art Acquisition Fund. Tan sols uns mesos després la tauleta va eixir novament al mercat, aquesta vegada a Madrid, a través de la casa de subhastes Ansorena –4 d'octubre de 2010, lot núm. 241–, que la va rematar en 14.000 euros.

Com hem pogut comprovar, els artistes arribats de tots els racons d'Espanya van quedar captivats per l'ambient parisenc de la segona meitat del segle XIX. En aquest van trobar un camp propici a través del qual desplegar tot el seu cabal creatiu, a l'empara del naixent i pròsper mercat internacional de l'art impulsat, entre altres, per la Maison Goupil. La seua obra va transcendir no sols a la geografia del que és local, sinó també a les fronteres europees, i va ser requerida per marxants i col·leccionistes de mig món, que van escriure algunes de les pàgines més notables i suggestives de la història de l'art a Espanya.

Només hem pogut estudiar ací, per raons de guió, una part mínima dels artistes que participen en aquest procés d'internalització de la pintura espanyola durant la segona meitat del segle XIX. Encara així, creiem que aquests són suficients per a prendre consciència de, fins a quin punt, gran part d'aquest llegat artístic i intel·lectual continua sent un gran desconegut, ja no sols pel públic general, sinó també per part de la comunitat científica a Espanya.

Després de més d'un segle moltes de les obres d'aquests artistes romanen encara en parador desconegut. Animem, doncs, les institucions i els òrgans competents, en la seua comesa de fomentar el coneixement i la sensibilització per les arts, a incentivar polítiques, dins dels plans d'adquisicions, que permeten, amb això, créixer el nostre patrimoni, per a gaudir i disfrutar de les generacions esdevenidores.

bastarla por 210,40 dólares, tras quedar en diversas ocasiones invendida. La obra, un pequeño óleo sobre tabla, salió de nuevo al mercado en 2010, primero en abril, con el título *The fair artist* en la casa de subastas Bonhams de Nueva York – Sesión *European Paintings*, del 21 de abril de 2010, lote nº 203– vendiéndose por 3.000 dólares, muy por debajo de su estimación que se establecía entre 6.000 y 8.000 dólares. La pieza aparecía reseñada en el catálogo como propiedad del *Woodmere Art Museum* de Filadelfia, Pensilvania, vendida a beneficio de *Charles Knox Smith Art Acquisition Fund*. Tan solo unos meses después, la tablita sale nuevamente al mercado, esta vez en Madrid, a través de la casa de subastas Ansorena, –4 de octubre de 2010, lote nº 241– que la remató en 14.000 euros.

Como hemos podido comprobar, los artistas llegados de todos los rincones de España quedaron cautivados por el ambiente parisino de la segunda mitad del siglo XIX. En él hallarían un campo propicio a través del cual desplegar todo su caudal creativo, al amparo del naciente y próspero mercado internacional del arte impulsado, entre otros, por la Maison Goupil. Su obra trascendió, no solo a la geografía de lo local, sino también a las fronteras europeas, siendo requerida por marchantes y coleccionistas de medio mundo, escribiendo algunas de las páginas más notables y sugestivas de la historia del arte en España.

Solo hemos podido estudiar aquí, por razones de guion, una mínima parte de los artistas que participan de este proceso de internalización de la pintura española durante la segunda mitad del siglo XIX. Aún así, creemos que éstos bastan para tomar consciencia de, hasta que punto, gran parte de este legado artístico e intelectual, sigue siendo un gran desconocido, ya no solo por el público general, sino también por parte de la comunidad científica en España.

Tras más de un siglo, muchas de las obras de estos artistas permanecen aún en paradero desconocido. Animamos pues a las instituciones y órganos competentes, en su cometido de fomentar el conocimiento y la sensibilización por las artes, a incentivar políticas, dentro de los planes de adquisiciones, que permitan con ello acrecentar nuestro patrimonio, para goce y disfrute de las generaciones venideras.

Bibliografia · Bibliografía

BARO THAIDIGSMANN, Javier (com.). *Fortuny (1838-1874)*. Madrid: Museu Nacional del Prado, 2017, pàgs. 45-47.

CANO DÍAS, Emiliano. "Los últimos días de Marià Fortuny y Marsal. The last days of Marià Fortuny y Marsal". *Cartas Hispánicas*, 2018, núm. 009, 20 de juny de 2018, pàg. s/p.

GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid, Museu del Romanticismo, 1994.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (com.). *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alacant: Diputació Provincial, 2002.

HUEMER, Christian; PENOT, Agnès. "Un'eccezionale prova documentaria: gli archivi Goupil al Getty Research Institute". En: SERAFINI, Paolo (com.). *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*.

Milà: Silvana Editoriale Spa, 2013.

NOVO GONZÁLEZ, Javier. "El pintor Eduardo Zamacois". En: *Los Zamacois de Bilbao. Una saga de artistas*. Bilbao: BBL Bizkaiko Gaiak Temes biscaïns, 2010.

PÁRRAGA CAMPOS, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Mari Carmen (com.). *Joaquín Agrasot, pintor oriolano* (exposició celebrada a Orihuela, palau Sorzano de Tejada, 25-I-2019). Orihuela, Ajuntament d'Orihuela, 2019.

PÉREZ VELARDE, Luis Alberto. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Tesi doctoral. Madrid: Universitat Complutense de Madrid, 2017.

PINAZO CAMARLENCH, Ignacio. "De la ignorancia en el Arte". *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº 1, p. 24-35.

SAURET GUERRERO, María Teresa. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Màlaga: Universitat de Màlaga, 1987.

SAURET GUERRERO, Teresa. "Bernardo Ferrándiz Badenes. Caridad y Amor de Dios. Ficha de catálogo del Museo Carmen Thyssen de Málaga". En: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/caridad-y-amor-de-dios> (21-XI-2020).

SERAFINI, Paolo. "La Maison Goupil e gli artista italiani", en: SERAFINI, Paolo (com.). *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*. Milà: Silvana Editoriale Spa, 2013.



Francisco Domingo Marqués

Mosqueteros

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 40 x 25 cm

Col. Benlloch Baviera, Valencia



Joaquín Agrasot

Los tres mosqueteros, ca. 1897

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 52 x 35,5 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Mosqueteros sentados fuera de una cantina, ca. 1890

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 29 x 45 cm

Col. de Arte Banco Sabadell



Joaquín Agrasot
Juglares, ca. 1880
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 25 x 34 cm
Col. de Arte Banco Sabadell



Joaquín Agrasot

Clown rodeado de perros de lana, 1880

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 56 x 37 cm

Col. Pedrera Martínez



Marià Fortuny
Estudios de Agrasot, s.f.
Llapis sobre paper | Lápiz sobre papel · 100 x 140 cm
Col. Particular



Joaquín Agrasot

S. T., s.f.

Plumilla sobre papel | Plumilla sobre papel · 16 x 18 cm

Col. Particular

Mercantilització artística i espais expositius a París (1867-1914): marxants, crítics i galeries

Mercantilización artística y espacios expositivos en París (1867-1914): marchantes, críticos y galerías

Javier Martínez Fernández

Universitat de València

* Investigador predoctoral vinculado al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía i Història de la Universitat de València. Es miembro del grupo de investigación *Arte, Cultura y Sociedad en España, de 1750 a la actualidad*-VALuART (GIUV2015-224), dirigido por el catedrático Rafael Gil Salinas. La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a la financiación de la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo.

París, epicentre artístic

La fugida és una actitud conscient adoptada per una part de la societat des de temps immemorials. Defensada per lletrats, escriptors, tractadistes i intel·lectuals, el *fuga mundi* implica un desplaçament físic i/o emocional del propi entorn motivat per raons de tota naturalesa. Aquesta evasió o cerca incessant de l'aïllament, practicada per monjos, ascetes i eremites sobre la base dels postulats religiosos, va començar a practicar-se de manera voluntària més enllà dels confins catòlics, estenent-se al terreny laicista una pràctica de caràcter espiritual. El precursor humanista Francesco Petrarca va ser un dels defensors d'aquesta actitud escapista, perquè, a través dels seus escrits, va defensar i va aconsellar la ciutadania la retirada de la multitud amb la finalitat última de trobar-se a si mateixa. La soledat, segons el poeta italià, proporciona un enriquiment personal que no té cabuda en l'urbs i proporciona un aprenentatge cultural impossible d'obtenir en un context multitudinari. No és gens estrany que l'autor de *Vita Solitaria* s'allunyara de la seua Florència natal per a establir-se a la Provença, lloc on va dedicar temps i espai per a conèixer en profunditat els grans clàssics de la cultura grecoromana. Autors posteriors, com el polímate Jean-Jacques Rousseau, van reconèixer en la fugida la «condició de la seua felicitat» i «una benedicció per a l'activitat intel·lectual»¹. El ginebrí, que també va manifestar per escrit les

París, epicentro artístico

La huida es una actitud consciente adoptada por una parte de la sociedad desde tiempos inmemoriales. Defendida por letrados, escritores, tratadistas e intelectuales, el *fuga mundi* implica un desplazamiento físico y/o emocional del propio entorno motivado por razones de toda naturaleza. Esta evasión o búsqueda incesante del aislamiento, practicada por monjes, ascetas y eremitas en base a los postulados religiosos, comenzó a practicarse de manera voluntaria más allá de los confines católicos, extendiéndose al terreno laicista una práctica de carácter espiritual. El precursor humanista Francesco Petrarca fue uno de los defensores de esta actitud escapista, pues, a través de sus escritos, defendió y aconsejó a la ciudadanía una retirada de la multitud con el fin último de encontrarse a sí misma. La soledad, según el poeta italiano, proporciona un enriquecimiento personal que no tiene cabida en la urbe y provee un aprendizaje cultural imposible de obtener en un contexto multitudinario. No es de extrañar que el autor de *Vita Solitaria* se alejara de su Florencia natal para afincarse en la Provenza, lugar donde dedicó tiempo y espacio para conocer en profundidad a los grandes clásicos de la cultura grecorromana. Autores posteriores, como el polímate Jean-Jacques Rousseau, reconocieron en la huida la «condición de su felicidad» y «una bendición para la actividad intelectual»¹. El ginebrino, que tam-

1 OUDGHIRI, Rémy, 2019, p. 44.

1 OUDGHIRI, Rémy, 2019, p. 44.



Fig. 1 Joaquín Agrasot. *Las dos amigas*, 1866. © Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 100 x145 cm.

seues intencions escapistes², va abandonar la ciutat de París l'any 1756 per a instal·lar-se a Montmorency, una comuna situada al nord de la capital, rebutjant d'aquesta forma tot contacte social i la seua participació en els salons parisencs.

L'arribada del segle XIX estigué protagonitzada pel sorgiment de tendències artístiques que van refutar els convencionalismes neoclàssics, configurats al segle anterior. El rebuig dels cànons formals es va fer extensible als continguts plàstics, que va donar com a resultat una escapatòria cap a terrenys inexplorats. Fugir de la col·lectivitat cap al *jo* interior va ser la meta principal del Romanticisme, moviment artístic i literari que va trencar les cadenes dels preceptes neoclàssics. Els romàntics reinterpretaren les directrius il·lustrades i es van interessar per contextos imaginaris, inclòs geografies com Orient Pròxim, que va donar com a resultat un orientalisme allunyat dels escenaris occidentals. Eugène Delacroix o Jean-Léon Gérôme, exemplifiquen el gust per explorar l'alteritat, el llunyà, l'estranger. Les seues pintures abandonaren, en determinats períodes, l'interés per Occident i viatjaren a països com Algèria i Marroc i ficaren la seua atenció en teixits, objectes i entorns del nord d'Àfrica. Artistes com Paul Gauguin, figura clau del Postimpressionisme, van decidir abandonar París per a explorar els valors primigenis bretons de Pont-Aven, o Tahití, illa de la Polinèsia francesa en la qual va romandre gran part de la seua vida i on va materialitzar la major part de les seues obres pictòriques allunyades dels convencionalismes occidentals. La fugida es va manifestar també en el terreny literari, a través de símbols, sinestèsies i metàfores; paisatges onírics, sobrenaturals i mons allunyats de la realitat. Tot un repertori que il·lustra el fort desig d'escapar de la realitat i que va vingué representat pels "poetes maldits", entre els quals destaquen Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine i Arthur Rimbaud. Este grup d'escriptors va rebutjar les normes establides i van dur a terme una literatura lliure i provocativa que fugia de la moralitat de finals del segle XIX.

Aquesta progressiva abstracció de la realitat que va començar a desenvolupar-se a finals del segle XIX, tant artística com literària, tant física com emocional, era difícil de concebre, no obstant això, en la pràctica. Les arts plàstiques, de la mateixa manera que la literatura, necessiten nodrir-se d'imatges, de conceptes, de missatges, d'històries, d'anècdotes. És així com

bién manifestó por escrito sus intenciones escapistas², abandonó la ciudad de París en 1756 para instalarse en Montmorency, una comuna situada al norte de la capital, rechazando de esta forma todo contacto social y su participación en los salones parisinos.

La llegada del siglo XIX vino protagonizada por el surgimiento de tendencias artísticas que refutaron los convencionalismos neoclásicos, configurados en el siglo anterior. El rechazo de los cánones formales se hizo extensible a los contenidos plásticos, dando como resultado una escapatoria hacia terrenos inexplorados. Huir de la colectividad hacia el *yo* interior fue la meta principal del Romanticismo, movimiento artístico y literario que rompió las cadenas de los preceptos neoclásicos. Los románticos reinterpretaron las directrices ilustradas y se interesaron por contextos imaginarios, incluyendo geografías como Oriente Próximo, dando como resultado un orientalismo alejado de los escenarios occidentales. Eugène Delacroix o Jean-Léon Gérôme ejemplifican el afán por explorar la otredad, lo lejano, lo extranjero. Sus pinturas abandonaron, en determinados periodos, su interés por Occidente y viajaron a países como Argelia y Marruecos y colocaron el foco de atención en tejidos, objetos y entornos del norte de África. Artistas como Paul Gauguin, figura clave del postimpresionismo, abandonaron París para explorar los valores primigenios bretones de Pont-Aven, o Tahití, isla de la Polinesia francesa en la que permaneció gran parte de su vida y donde materializó un elevado número de obras pictóricas alejadas de los convencionalismos occidentales. La huida se manifestó también en el terreno literario, a través de símbolos, sinestesias, metáforas, paisajes oníricos, sobrenaturales y mundos alejados de la realidad. Todo un repertorio que evidencia ese deseo de escapar de la realidad y que vino representado por los conocidos como "poetas malditos", entre los cuales destacan Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Este grupo de escritores rechazó las normas establecidas y llevó a cabo una literatura libre y provocativa que huía de la moralidad de finales del siglo XIX.

Esta progresiva abstracción de la realidad que comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX, tanto artística como literaria, tanto física como emocional, era inconcebible, no obstante, en la práctica. Las artes plásticas, del mismo modo que la literatura, necesitan nutrirse de imágenes, de conceptos, de mensajes, de historias,

2 Entre 1755 y 1773, Jean-Jacques Rousseau y Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes van intercanviar correspondències que tractaven assumptes editorials i personals, com la seua intenció d'abandonar París, en: OUDGHIRI, Rémy, 2019, p. 38.

2 Entre 1755 y 1773, Jean-Jacques Rousseau y Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes intercambiaron correspondencias tratando asuntos editoriales y personales, como su intención de abandonar París, en: OUDGHIRI, Rémy, 2019, p. 38.

una obra d'art obté la seua raó de ser, perquè deslligada de tot factor sociocultural la converteix en un mer objecte artesanal. L'obra d'art ha d'interconnectar amb el seu entorn, formar part de la xarxa cultural; per aquesta raó, el subjecte executor de l'obra no pot fugir del seu context, ans al contrari, ha de ser-ne partícip d'aquest. No ha d'incórrer l'espai temps, sinó més aviat absorbir la màxima informació tant visual com cultural que li siga proporcionada. Per aquesta raó, l'artista huitcentista havia d'acudir a museus, salons i galeries. Havia de freqüentar cafés i restaurants; espais de sociabilitat on els artistes es donaven cita diàriament. En definitiva, havia de mimetitzar amb la realitat per a obtenir així un avantatge de cara a l'aparador modern.

En aquest sentit, París es va convertir en el punt de trobada per als artistes. Al contrari de l'opinió expressada per l'actitud escapista, que defenia l'allunyament de la multitud per obtenir un major rendiment cultural i personal, la capital francesa va acollir un nombre important d'artistes amb elevades aspiracions de formació i exhibició de les seues obres³. Una conducta que invertia el concepte de fugida petrarquià i rousseauinà que criticava la metròpolis per a afavorir els interessos propis. La necessitat de formar part de la multitud parisenc, epicentre de l'art en aquell moment, va provocar un èxode massiu d'artistes procedents de tot Europa i els Estats Units. No obstant això, donar-se cita en el focus artístic més important del panorama internacional no era una elecció factible per a la totalitat del gremi. Per aquesta raó, van sorgir pensions que van facilitar els seus viatges o estades, atorgades per institucions públiques i/o privades als artistes més excel·lents. En el cas de la ciutat de València va ser la Diputació la que ofería una beca per a viatjar a l'estranger i que seguia la mateixa estratègia que el Premi de Roma⁴, atorgada per l'Estat francès als artistes més destacats de l'Académie per a conèixer de primera mà els grans mestres italians a través d'una formació clàssica. Aquestes concessions facilitaven als artistes traspasar les fronteres locals i entrar en

de anécdotas. Es así cómo una obra de arte obtiene su razón de ser, pues desligada de todo factor sociocultural la convierte en un mero objeto artesanal. La obra de arte debe interconectar con su entorno, formar parte de la red cultural; por esta razón, el sujeto ejecutor de la obra no puede huir de su contexto, todo lo contrario, debe ser partícipe de este. No debe incurrir el espacio-tiempo, sino más bien absorber la máxima información tanto visual como cultural que le sea proporcionada. Por esta razón, el artista decimonónico debía acudir a museos, salones y galerías. Debía frecuentar cafés y restaurantes; espacios de sociabilidad donde los artistas se daban cita a diario. En definitiva, debía mimetizar con la realidad para obtener así una ventaja de cara al escaparate moderno.

En este sentido, París se convirtió en el punto de encuentro para los artistas. Al contrario de la opinión expresada por la actitud escapista, que defendía el alejamiento de la multitud para obtener un mayor rendimiento cultural y personal, la capital francesa acogió un número importante de artistas con elevadas aspiraciones de formación y exhibición de sus obras³. Una conducta que invertía el concepto de huida petrarquiano y rousseauiano, que criticaba la metròpolis para favorecer los intereses propios. La necesidad de formar parte de la multitud parisina, epicentro del arte en aquel momento, provocó un éxodo masivo de artistas procedentes de toda Europa y Estados Unidos. No obstante, darse cita en el foco artístico más importante del panorama internacional no era una elección factible para la totalidad del gremio. Por esta razón, surgieron pensiones que facilitaron sus viajes o estancias, otorgadas por instituciones públicas y/o privadas a los artistas más sobresalientes. En el caso de la ciudad de Valencia fue la Diputación la que ofrecía una beca para viajar al extranjero y que seguía la misma estrategia que el Premio de Roma⁴, otorgada por el Estado francés a los artistas más destacados de la Académie para conocer de primera mano a los grandes maestros italianos a través de una formación clásica. Estas concesiones facilitaban a los artistas traspasar las

3 A més de París, la ciutat de Londres també va rebre un bon nombre d'artistes, entre ells espanyols. Per a més informació, vegeu: ALCOLEA ALBERO, Fernando. *Pintores españoles en Londres (1775-1950). Así como otras cuestiones sobre la recepción e intercambio del arte entre España e Inglaterra*. CreateSpace-Independent Publishing Platform: Menorca, 2014.

4 El Premi de Roma es va establir l'any 1666 i consistia en una beca de cinc anys (reduïda més tard a quatre anys) a l'Académie de France (Roma). Els llorejats es designaven mitjançant un concurs que consistia a elaborar un assumpte amb una duració màxima de dos mesos, en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 59.

3 Además de París, la ciudad de Londres también recibió un buen número de artistas, entre ellos españoles. Para más información, véase: ALCOLEA ALBERO, Fernando. *Pintores españoles en Londres (1775-1950). Así como otras cuestiones sobre la recepción e intercambio del arte entre España e Inglaterra*. CreateSpace-Independent Publishing Platform: Menorca, 2014.

4 El Premio de Roma se estableció en 1666 y consistía en una beca de cinco años (reducida más tarde a cuatro años) en la Académie de France (Roma). Los laureados se designaban mediante un concurso que consistía en elaborar un asunto con una duración máxima de dos meses, en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 59.

contacte directe amb l'entorn internacional. A París van acudir artistes francesos procedents de contextos provincials, com Lió, on va haver-hi una elevada intensitat artística; Besançon, comuna francesa situada a l'est del país i on va haver-hi una escola d'art regional⁵ fundada l'any 1807; a més de Tolosa, Rouen, Lilla i Marsella, capitals de província que també van comptar amb un centre artístic provincial⁶. En aquestes regions va haver-hi un funcionament basat en les exposicions anuals, que les seues «ventes (...) n'étaient pas négligeables»⁷.

El nombre d'artistes espanyols que va acudir a la capital francesa durant l'últim terç del segle XIX és considerable. Representants de les diferents comunitats autònomes es van donar cita allí, amb notable la presència valenciana⁸. Joaquín Agrasot i Juan (1836-1914) forma part del gran nombre d'artistes que no sols van visitar París, sinó que la seua obra va arribar a formar part del circuit artístic parisenc. Agrasot va néixer a Oriola, ciutat de la província d'Alacant, i va exposar en ciutats europees com Londres, Viena, Munic i Berlín; de la mateixa manera, també va exhibir pintures en ciutats estatunidenques, com Chicago o Filadèlfia; així mateix, Llatinoamèrica també va acollir l'obra del pintor alacantí, i Rio de Janeiro va ser-ne exemple, amb motiu d'una exposició de grans artistes espanyols celebrada a la Galeria de Belles Arts⁹. No obstant això, va anar a París on va exposar en prop d'una desena d'ocasions, la primera vegada de les quals va ser l'any 1867, amb motiu de l'Exposició Universal. L'obra que va presentar es titula *Les dues amigues*¹⁰ (Fig. 1) (1866), una pintura

fronteras locales y entrar en contacto directo con el entorno internacional. A París acudieron artistas franceses procedentes de contextos provinciales, como Lyon, donde hubo una elevada intensidad artística; Besançon, comuna francesa ubicada en el este del país y donde hubo una escuela de arte regional⁵ fundada en 1807; además de Toulouse, Rouen, Lille y Marseille, capitales de provincia que también contaron con un centro artístico provincial⁶. En estas regiones hubo un funcionamiento basado en las exposiciones anuales, cuyas «ventes (...) n'étaient pas négligeables»⁷.

El número de artistas españoles que acudió a la capital francesa durante el último tercio del siglo XIX es considerable. Representantes de las distintas comunidades autónomas se dieron cita allí, siendo notable la presencia valenciana⁸. Joaquín Agrasot Juan (1836-1914) forma parte del grueso número de artistas que no solo visitaron París, sino que su obra llegó a formar parte del circuito artístico parisino. Agrasot nació en Orihuela, ciudad de la provincia de Alicante, y expuso en ciudades europeas como Londres, Viena, Múnich y Berlín; de la misma manera, también exhibió pinturas en ciudades estadounidenses, como Chicago o Filadelfia; asimismo, Latinoamérica también acogió la obra del pintor alicantino, siendo Río de Janeiro ejemplo de ello, con motivo de una exposición de grandes artistas españoles celebrada en la Galería de Bellas Artes⁹. No obstante, fue en París donde expuso en casi una decena de ocasiones, siendo la primera vez en 1867, con motivo de la Exposición universal. La obra que presentó se titula *Las dos amigas*¹⁰ (Fig. 1) (1866), una pintura

5 Sobre els artistes d'aquest cercle, vegeu *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté*, editat per P. Brune i publicat l'any 1912.

6 Per a més informació sobre les vendes i el capital que generaven, vegeu: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison. *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Champs arts. Édition Flammarion: París, 2009.

7 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 133.

8 Per a més informació, vegeu: FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *París y los pintores valencianos (1880-1914)*, 2007. Tesis doctoral dirigida per Rafael Gil Salinas.

9 L'exposició es va inaugurar el 5 de novembre de 1910 i Joaquín Agrasot va compartir exposició al costat de pintors espanyols com Joaquín Sorolla, Josep Benlliure, Francisco de Goya, Marià Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Nicolás Alperiz, Eduardo Chicharro i Salvador Viniegra, en: "Spanish Art Work", *American Art News*, 5 de novembre de 1910, Nova York, 1910, vol. IX, núm. 4, p. 1.

10 L'obra forma part de la col·lecció del Museu Nacional del Prado (Madrid). És un oli sobre tela i les seues dimensions són 100 x 145 cm.

5 Sobre los artistas de este círculo, véase *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté*, editado por P. Brune y publicado en 1912.

6 Para más información acerca de las ventas y el capital que generaban, véase: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison. *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Champs arts. Édition Flammarion: París, 2009.

7 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 133.

8 Para más información, véase: FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *París y los pintores valencianos (1880-1914)*, 2007. Tesis doctoral dirigida por Rafael Gil Salinas.

9 La exposición se inauguró el 5 de noviembre de 1910 y Joaquín Agrasot compartió exposición junto a pintores españoles como Joaquín Sorolla, José Benlliure, Francisco de Goya, Mariano Fortuny, José Villegas, Francisco Pradilla, Nicolás Alperiz, Eduardo Chicharro y Salvador Viniegra, en: "Spanish Art Work", *American Art News*, 5 de noviembre de 1910, Nueva York, 1910, vol. IX, núm. 4, p. 1.

10 La obra forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado (Madrid). Es un óleo sobre lienzo y sus dimensiones son 100 x 145 cm.

la composició de la qual remet a *La sieste*¹¹ (1890), de Vincent van Gogh, artista que, al seu torn, es va inspirar en un pastel de Jean-François Millet, titulat *La Méridienne*¹². L'obra del pintor francès va ser realitzada l'any 1866, mateix any que Joaquín Agrasot va pintar el seu llenç; no obstant això, els dibuixos preparatoris fets per Millet van ser realitzats el 1860¹³. En les obres de Millet i Van Gogh apareix una parella de grangers —un home i una dona— gitada sobre la collita de blat descansant després d'una intensa jornada laboral. El rostre de l'home s'oculta sota el barret, però suggereix un cansament que demana uns instants de repòs. La dona, per la seua banda, jau sobre la palla manifestant un esgotament produït per les dures labors del camp. En la pintura d'Agrasot, les figures dels dos grangers són substituïdes per una figura humana —una xiqueta— i un animal —la cabra—. La composició diagonal ocupant el primer pla del llenç remet de manera directa a les obres esmentades; no obstant això, la cruesa realista expressada per Millet i, reproduïda per Van Gogh de manera inversa, contrasten amb la dolçor idíl·lica que resplendeix de la pintura d'Agrasot. La pastoreta apareix dormint sobre una roca, però el seu rostre esbossa un lleuger somniure que simpatitza amb el rostre de la cabra, animal que recolza a la xiqueta mentre dirigeix la seua mirada cap a l'espectador. Aquesta pintura d'Agrasot, que forma part de la col·lecció del Museu Nacional del Prado, il·lustra la interconnexió produïda entre artistes pertanyents a diferents contextos i nacionalitats durant el període hui centista.

En 1867, amb *Les dues amigues*, el pintor alacantí comença la seua marxa a París. La seua primera participació en les exposicions parisenques es va produir sota el règim napoleònic. El Segon Imperi francès va ocupar un període temporal de prop de dues dècades, comprés entre 1852 i 1870, liderat per Napoleó III. Un règim que va invertir en matèria artística algunes transformacions, però que va veure la seua fi en la batalla de Sedan, a la meitat de la guerra francoprussiana que va enfrontar l'Imperi francès i el regne de Prússia. Un conflicte bèl·lic lliurat entre 1870 i 1871, dates entre les quals va sorgir el nou règim polític: la Tercera Repúbli-

cua composició remite a *La sieste*¹¹ (1890), de Vincent Van Gogh, artista que, a su vez, se inspiró en un pastel de Jean-François Millet, titulado *La Méridienne*¹². La obra del pintor francés fue realizada en 1866, mismo año que Joaquín Agrasot realizó su lienzo; no obstante, los dibujos preparatorios realizados por Millet fueron realizados en 1860¹³. En las obras de Millet y Van Gogh aparece una pareja de granjeros -un hombre y una mujer- tumbada sobre la cosecha de trigo descansando tras una intensa jornada laboral. El rostro del hombre se oculta bajo el sombrero, pero sugiere un cansancio que precisa unos instantes de reposo. La mujer, por su parte, yace sobre la paja manifestando un agotamiento producido por las duras labores del campo. En la pintura de Agrasot, las figuras de ambos granjeros son sustituidas por una figura humana -una niña- y un animal -la cabra-. La composición diagonal ocupando el primer plano del lienzo remite de forma directa a las obras mencionadas; no obstante, la crudeza realista expresada por Millet y, reproducida por Van Gogh de manera inversa, contrastan con la dulzura idílica que resplandece de la pintura de Agrasot. La pastorcilla aparece durmiendo sobre una roca, pero su rostro esboza una ligera sonrisa que simpatiza con el rostro de la cabra, animal que respalda a la niña mientras dirige su mirada hacia el espectador. Esta pintura de Agrasot, que forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado, ilustra la interconexión producida entre artistas pertenecientes a diferentes contextos y nacionalidades durante el periodo decimonónico.

En 1867, con *Las dos amigas*, el pintor alicantino comenzó su andadura en París. Su primera participación en las exposiciones parisinas se produjo bajo el régimen napoleónico. El Segundo Imperio francés ocupó un periodo temporal de casi dos décadas, comprendido entre 1852 y 1870, liderado por Napoleón III. Un régimen que invirtió en materia artística algunas transformaciones, pero que vio su fin en la batalla de Sedán, en mitad de la guerra franco-prusiana que enfrentó al Imperio francés y al Reino de Prusia. Un conflicto bélico librado entre 1870 y 1871, fechas entre las cuales surgió el nuevo régimen político: la Tercera República. Tras siete regímenes políti-

11 L'obra forma part de la col·lecció del Museu d'Orsay (París). És un oli sobre tela i les seues dimensions són 75 x 91 cm.

12 L'obra forma part del Museum of Fine Arts (Boston). Materialitzada amb llapis i paper sobre paper, té unes dimensions de 29 x 42 cm.

13 El Museu d'Orsay (París) conserva en la seua col·lecció un dibuix realitzat mitjançant llapis negre sobre paper, les dimensions del qual són 22,5 x 33,5 cm. Per a més informació, vegeu: <https://amis-musee-orsay.org/jean-francois-millet-la-meridienne/>

11 La obra forma parte de la colección del Musée d'Orsay (París). Es un óleo sobre lienzo y sus dimensiones son 75 x 91 cm.

12 La obra forma parte del Museum of Fine Arts (Boston). Materializada con lápiz y papel sobre papel, tiene unas dimensiones de 29 x 42 cm.

13 El Musée d'Orsay (París), conserva en su colección un dibujo realizado mediante lápiz negro sobre papel, cuyas dimensiones son 22,5 x 33,5 cm. Para más información, véase: <https://amis-musee-orsay.org/jean-francois-millet-la-meridienne/>

ca. Després de set règims polítics des de la caiguda de l'Antic Règim, França va aconseguir un govern estable i longeu que va posar fi a imperis, monarquies i moviments insurreccionals durant dècades. El nou govern, la duració del qual es va estendre fins a 1940, va suposar estabilitat en la societat francesa i va significar un punt d'inflexió en el terreny cultural. Un escenari republicà on Agrasot participà en diferents ocasions, sumant-se al conjunt d'artistes, intel·lectuals i marxants exiliats durant la batalla francoprussiana que van poder tornar i reprendre les seues pràctiques i negocis artístics.

El lema *Liberté, Égalité, Fraternité* va ser recuperat i va protagonitzar l'arribada dels nous temps al terreny de les arts plàstiques es va caracteritzar durant aquest període per l'agrupació d'artistes en societats. La societat «la plus ancienne et la plus prestigieuse»¹⁴ va ser la Société des amis des arts, fundada l'any 1790; no obstant això, aquesta societat va entrar en declivi a meitat del segle XIX per incompetència amb el Saló oficial de París. Va ser amb l'arribada de la República que «la multiplication et le développement des sociétés d'artistes (...) constitue sans doute l'un des traits caractéristiques de la vie artistique française pendant cette période»¹⁵, la més significativa de les quals fou la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, creada el 27 de desembre de 1873. Aquest grup d'artistes va exhibir les seues obres en diferents seus durant un total de huit exposicions i els seus membres van ser coneguts popularment com els impressionistes, adoptant el terme emprat de manera pejorativa pel crític Louis-Leroy¹⁶ per a definir la pintura *Impression, soleil levant*¹⁷ (1872), de Claude Monet. L'actitud manifestada per aquest grup d'artistes es va veure reflectida en la creació d'altres societats. A l'any següent, el 1874, es va fundar l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs¹⁸, una associació de benefici mutu generat mitjançant les subscripcions anuals i l'organització

cos desde la caída del Antiguo Régimen, Francia alcanzó un gobierno estable y longevo que puso fin a imperios, monarquías y movimientos insurreccionales durante décadas. El nuevo gobierno, cuya duración se extendió hasta 1940, supuso estabilidad en la sociedad francesa y significó un punto de inflexión en el terreno cultural. Un escenario republicano en el que Agrasot participó en diferentes ocasiones, sumándose así al conjunto de artistas, intelectuales y marchantes exiliados durante la batalla franco-prusiana que pudieron volver y retomar sus prácticas y negocios artísticos.

El lema *Liberté, Égalité, Fraternité* fue recuperado y protagonizó la llegada de los nuevos tiempos en el terreno de las artes plásticas, caracterizado durante este periodo por la agrupación de artistas en sociedades de manera libre, igualitaria y fraternal. La sociedad «la plus ancienne et la plus prestigieuse»¹⁴ fue la Société des amis des arts, fundada en 1790; no obstante, esta sociedad entró en declive a mitad del siglo XIX por incompetencia con el Salón oficial de París. Fue con la llegada de la República que «la multiplication et le développement des sociétés d'artistes (...) constitue sans doute l'un des traits caractéristiques de la vie artistique française pendant cette période»¹⁵, siendo la más significativa la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, creada el 27 de diciembre de 1873. Este grupo de artistas exhibió sus obras en diferentes sedes durante un total de ocho exposiciones y sus miembros fueron conocidos popularmente como los impresionistas, adoptando el término empleado de manera peyorativa por el crítico Louis-Leroy¹⁶ para definir la pintura *Impression, soleil levant*¹⁷ (1872), de Claude Monet. La actitud manifestada por este grupo de artistas se vio reflejada en la creación de otras sociedades. Al año siguiente, en 1874, se fundó la Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs¹⁸, una asociación de beneficio mutuo generado mediante las suscripcio-

14 BOUILLON, Jean-Paul, 1986, p. 92.

15 BOUILLON, Jean-Paul, 1986, p. 89.

16 El 25 d'abril de 1874, el crític Louis-Leroy va escriure un article en *Le Charivari* on podia llegir-se: "En contempler l'obra vaig pensar que les meues ulleres eren brutes. Què representa aquesta tela? (...) el quadre no tenia dret ni revés (...) Impressió!, per descomptat produeix impressió (...) el paper pintat en estat embrionari està més fet que aquesta marina", en: *Le Charivari*, 25 d'abril de 1874.

17 L'obra pictòrica que va donar nom al grup dels impressionistes és *Impression, soleil levant* (1872), oli sobre tela de 48 x 63 cm i que es troba al Museu Marmottan Monet (París).

18 En l'actualitat, l'associació subsisteix a través de la Fondation du Baron Taylor.

14 BOUILLON, Jean-Paul, 1986, p. 92.

15 BOUILLON, Jean-Paul, 1986, p. 89.

16 El 25 de abril de 1874, el crítico Louis-Leroy escribió un artículo en *Le Charivari* donde podía leerse: "Al contemplar la obra pensé que mis gafas estaban sucias. ¿Qué representa esta tela? (...) el cuadro no tenía derecho ni revés (...) ¡Impresión!, desde luego produce impresión (...) el papel pintado en estado embrionario está más hecho que esta marina", en: *Le Charivari*, 25 de abril de 1874.

17 La obra pictórica que dio nombre al grupo de los impresionistas es *Impression, soleil levant* (1872), óleo sobre lienzo de 48 x 63 cm y que se encuentra en el Musée Marmottan Monet (París).

18 En la actualidad, la asociación subsiste a través de la Fondation du Baron Taylor.

d'exposicions grupals. Així mateix, l'any 1877 es van crear L'Union artistique¹⁹ i el Cercle artistique et littéraire, conegut aquest últim com a Cercle Volney pel carrer on tenia instal·lada la seu²⁰. L'any 1881 es van crear dues societats: d'una banda, la Société des artistes français, societat que va prendre les regnes de l'administració de les Belles Arts i que es va encarregar d'organitzar i gestionar el Saló oficial des d'aleshores²¹; aquesta associació va encarnar ideals d'independència i modernitat, que responien a les intencions del sots-secretari d'Estat de les Belles Arts, Edmond Turquet, qui afirmava que «l'administration n'interviendrait plus dans les Salons annuels, remettant la gestion libre et complète, matérielle et artistique, à tous les artistes français»²². L'altra societat creada l'any 1881 va ser L'Union des femmes peintres et graveurs, fundada per l'escultora Hélène Bertaux i la primera exposició de la qual es va inaugurar el 25 de gener de 1882.

Aquests grups, societats i/o associacions d'artistes van exemplificar l'arribada dels nous temps que abanderava el nou règim polític. El caràcter associatiu va estar incentivat per un creixent desig de desvinculació dels postulats oficials i la fèrria aspiració de sentir-se lliures i independents. La Tercera República va testimoniar l'assentament d'una transformació cultural que estava desenvolupant-se anys arrere i que es va traduir en noves formes de producció artística, el sorgiment de nous espais d'exhibició i en les noves formes de mercantilització. L'escenari protagonitzat per l'arribada de l'últim terç del segle XIX va deixar *vencedors* i *vençuts*; el Saló oficial va ser un dels més perjudicats; al primer grup pertanyen la figura del marxant i els nous espais d'exposició, llocs on els artistes van trobar cabuda per a formar part del nou sistema mercantil finisecular. Fugir de la realitat es va convertir en aquest període en una pràctica generalitzada per romàntics, simbolistes, pintors i escriptors; no obstant això, la destinació per a aconseguir l'èxit professional no era allunyar-se de la multitud urbana, sinó més aviat participar-hi; la ciutat de París era el lloc idoni.

anuales y la organización de exposiciones grupales. Asimismo, en 1877 se crearon L'Union artistique¹⁹ y el Cercle artistique et littéraire, conocido este último como Cercle Volney por la calle donde tenía instalada la sede²⁰. En 1881 se crearon otras dos sociedades: por un lado, la Société des artistes français, sociedad que tomó las riendas de la administración de las Bellas Artes y que se encargó de organizar y gestionar el Salón oficial desde entonces²¹; esta asociación encarnó ideales de independencia y modernidad, respondiendo a las intenciones del subsecretario de Estado de las Bellas Artes, Edmond Turquet, que afirmaba que «l'administration n'interviendrait plus dans les Salons annuels, remettant la gestion libre et complète, matérielle et artistique, à tous les artistes français»²². La otra sociedad creada en 1881 fue L'Union des femmes peintres et graveurs, fundada por la escultora Hélène Bertaux y cuya primera exposición se inauguró el 25 de enero de 1882.

Estos grupos, sociedades y/o asociaciones de artistas ejemplificaron la llegada de los nuevos tiempos que abanderaba el nuevo régimen político. El carácter asociativo vino incentivado por un creciente deseo de desvinculación de los postulados oficiales y la férrea aspiración de sentirse libres e independientes. La Tercera República testimonió el asentamiento de una transformación cultural que vino desarrollándose años atrás y que se tradujo en nuevas formas de producción artística, el surgimiento de nuevos espacios de exhibición y en las nuevas formas de mercantilización. El escenario protagonizado por la llegada del último tercio del siglo XIX dejó *vencedores* y *vencidos*, siendo el Salón oficial uno de los más perjudicados; al primer grupo pertenecen la figura del marchante y los nuevos espacios de exhibición, lugares donde los artistas encontraron cabida para formar parte del nuevo sistema mercantil finisecular. Huir de la realidad se convirtió en este periodo en una práctica generalizada por románticos, simbolistas, pintores y escritores; no obstante, el destino para lograr el éxito profesional no consistía en alejarse de la multitud, sino más bien participar en ella, siendo la ciudad de París el lugar idóneo.

19 Aquesta societat es va instal·lar l'any 1889 en un local del carrer Boissy-D'Anglas i va organitzar exposicions anuals, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 234.

20 Aquest cercle es va instal·lar al número 7 de Saint-Arnaud, adreça que va passar a dir-se carrer Volney el 1889 i pel qual es va conèixer també el cercle artístic, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 234.

21 La Société des artistes français va formar un comitè amb 90 membres, sostingut pel Consell Superior de les Belles Arts, i es va determinar l'organització anual del Saló a partir d'aquell mateix any.

22 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 224.

19 Esta sociedad se instaló en 1889 en un local de la calle Boissy-D'Anglas y organizó exposiciones anuales, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 234.

20 Este círculo se instaló en el número 7 de Saint-Arnaud, dirección que pasó a llamarse calle Volney en 1889 y por el cual se conoció también al círculo artístico, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 234.

21 La Société des artistes français formó un comitè con 90 miembros, sostenido por el Consejo Superior de las Bellas Artes, y se determinó la organización anual del Salón a partir de ese mismo año.

22 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 224.



Fig. 2 Anònim | Anónimo. *Académie Julian, Paris, group of art students*, c. 1885. Library of Congress, Washington (EEUU).



Fig. 3 Marie Bashkirtseff. *L'atelier Julian*, 1881. Óli sobre tela | Óleo sobre lienzo. Dnipropetrovsk State Art Museum, Dnipro (Ucrania).

El declivi del Saló oficial

El saló és un espai diàfan destinat a les tasques pròpies de la llar. En els antics palaus i hotels, no obstant això, aquest espai es concebia com a lloc per a rebre visites i reunions de tota mena i naturalesa. Allà es donaven cita personalitats del món de la política, l'aristocràcia, la cultura, les finances. Servien com a punt de trobada per a conversar, celebrar balls i establir negocis de tota índole. En aquests espais de sociabilització «les images de luxe, de coquetterie et de corruption morale»²³ evidenciaven uns hàbits sumptuosos propis de l'Antic Règim; una pompositat perpetuada durant règims imperials i monàrquics i que va prosseguir durant la Tercera República. Els *déjeuners* i *dîners* —termes francesos mitjançant els quals es coneixien aquests esdeveniments— servien d'excusa per a albergar reunions socials en les diferents residències parisenques i on les obres d'art es van convertir en una peça fonamental per a expressar riquesa als convidats.

El concepte de saló com a espai de sociabilització va sorgir de manera paral·lela en el terreny de les belles arts. Els seus orígens es remunten al segle XVII, quan el rei Lluís XIV va oferir el suport monàrquic als pintors, escultors i arquitectes francesos a través de la creació de l'Académie Royale²⁴, institució fundada l'any 1648. Els acadèmics, tant professors com alumnat, exhibien les seues obres en el Saló, que deu el nom al Salon Carré²⁵, situat a l'extrem oest de la Gran Galerie del Palais du Louvre. En aquest espai es van donar cita de manera periòdica els membres que rebien la seua formació en

El declive del Salón oficial

El salón es un espacio diáfano destinado a las tareas propias del hogar. En los antiguos palacios y hoteles, sin embargo, este espacio se concebía como lugar para recibir visitas y reuniones de toda clase y naturaleza. Allí se daban cita personalidades del mundo de la política, de la aristocracia, de la cultura, de las finanzas. Servían como punto de encuentro para conversar, celebrar bailes y establecer negocios de toda índole. En estos espacios de sociabilización «les images de luxe, de coquetterie et de corruption morale»²³ evidenciaban unos hábitos suntuosos propios del Antiguo Régimen; una pomposidad perpetuada durante regímenes imperiales y monárquicos y que prosiguió durante la Tercera República. Los *déjeuners* y *dîners* -términos franceses mediante los cuales se conocían a estos acontecimientos- servían de excusa para albergar reuniones sociales en las distintas residencias parisinas y donde las obras de arte se convirtieron en una pieza fundamental para expresar riqueza a los invitados.

El concepto de salón como espacio de sociabilización surgió de manera paralela en el terreno de las Bellas Artes. Sus orígenes se remontan al siglo XVII, cuando el rey Luis XIV ofreció el apoyo monárquico a los pintores, escultores y arquitectos franceses a través de la creación de la Académie royale²⁴, institución fundada en 1648. Los académicos, tanto profesores como alumnado, exhibían sus obras en el Salón, que debe su nombre al Salon Carré²⁵, situado en el extremo oeste de la Grande Galerie del Palais du Louvre. En este espacio se dieron cita de manera periódica los miembros que recibían su

23 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 24.

24 Per a dur a terme aquesta iniciativa, que tenia com a principal objectiu erradicar l'antic sistema corporatiu d'artistes, el rei es va servir d'ajudants com Charles Le Brun, Louis i Henri Testelin i Juste d'Egmont, en: LOBS-TEIN, Dominique, 2006, p. 9.

25 El Saló es va instal·lar amb el pas del temps en altres llocs, com el Palais de l'Industrie, un espai de grans dimensions que va començar a construir-se el 1852, durant el Segon Imperi napoleònic, i que tenia com a objectiu albergar l'Exposició Universal de 1855, prenent com a model el Crystal Palace de Londres, que va albergar l'Exposició Universal de 1851. Un altre espai va ser el Grand Palais, erigit per motiu de l'Exposició Universal de 1900 i que va servir per a albergar les exposicions anuals del Saló oficial.

23 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 24.

24 Para llevar a cabo este cometido, que tenía como principal objetivo erradicar el antiguo sistema corporativo de artistas, el rey se sirvió de ayudantes como Charles Le Brun, Louis y Henri Testelin y Juste d'Egmont, en: LOBS-TEIN, Dominique, 2006, p. 9.

25 El Salón se instaló con el paso del tiempo en otros lugares, como el Palais de l'Industrie, un espacio de grandes dimensiones que comenzó a construirse en 1852, durante el Segundo Imperio napoleónico, y que tenía como objetivo albergar la Exposición universal de 1855, tomando como modelo el Crystal Palace de Londres, que albergó la Exposición universal de 1851. Otro espacio fue el Grand Palais, erigido por motivo de la Exposición universal de 1900 y que sirvió para albergar las exposiciones anuales del Salón oficial.

l'École des Beaux-Arts²⁶. La institució reial configurava el gust i l'erudició, promocionava els artistes francesos amb l'organització de les exposicions i es convertia en el focus europeu en relació amb les belles arts. L'exhibició artística expressava una formació basada en els preceptes clàssics, ja que l'alumnat havia de cenyir-se a la reproducció mimètica de l'escultura clàssica i als principis pictòrics rafaelescos, per a preservar així els valors d'equilibri, harmonia i unitat clàssica²⁷. En aquest espai només podien exhibir les seues obres els acadèmics; no obstant això, amb l'esclat de la Revolució Francesa, una sèrie de canvis significatius es van bolcar sobre la institució. El més eloqüent va ser la participació d'artistes extraacadèmics a partir de 1791, data en què «le Salon (...) fut déclaré ouvert à tous les artistes français et étrangers, sans discrimination»²⁸. Aquesta obertura va democratitzar l'exposició pública i va suposar un augment considerable d'obres exposades, que va anar multiplicant-se a mesura que va avançar el segle XIX. Els artistes desitjaven «être acceptés au Salon, recevoir une médaille, être remarqués des critiques»²⁹, ja que el Saló es va convertir en l'únic aparador oficial on promocionar i exhibir les seues obres. Si bé és cert que aquest espai va avançar en termes equitatius, les dones artistes hi van tindre un accés més restringit respecte als homes, ja que la seua formació pública no va començar fins a 1897 i van dependre de tallers i acadèmies privades que privaven la seua participació en el Saló. Durant les primeres dècades poden citar-se noms com Labille-Guiard, Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster i Marie-Suzanne Giroust-Roslin, pintores que van participar en el Saló oficial amb obres d'una categoria excel·lent.

Els artistes acadèmics rebien, per tant, una formació a través de la institució pública. No obstant això, hi havia alternatives instructives que van sobrepassar els murs de l'École des Beaux-Arts. Una opció era acudir a l'*atelier* d'un mestre, qui solia alternar la docència en l'École —en horari matutí— amb el seu propi taller³⁰. Alguns dels tallers més significatius van ser el de Gustave Moreau, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Thomas

formación en la École des Beaux-Arts²⁶. La institución real configuraba el gusto y la erudición, promocionaba a los artistas franceses con la organización de las exposiciones y se convertía en el foco europeo en relación a las Bellas Artes. La exhibición artística expresaba una formación basada en los preceptos clásicos, pues el alumnado debía ceñirse a la reproducción mimética de la escultura clásica y a los principios pictóricos rafaelescos, preservando así los valores de equilibrio, armonía y unidad clásica²⁷. En este espacio solo podían exhibir sus obras los académicos; no obstante, con el estallido de la Revolución Francesa, una serie de cambios significativos se volcaron sobre la institución. El más elocuente fue la participación de artistas extra académicos a partir de 1791, fecha en que «le Salon (...) fut déclaré ouvert à tous les artistes français et étrangers, sans discrimination»²⁸. Esta apertura democratizó la exposición pública y supuso un aumento considerable de obras expuestas, que fue multiplicándose conforme avanzó el siglo XIX. Los artistas deseaban «être acceptés au Salon, recevoir une médaille, être remarqués des critiques»²⁹, ya que el Salón se convirtió en el único escaparate oficial donde promocionar y exhibir sus obras. Si bien es cierto que este espacio avanzó en términos equitativos, las mujeres artistas tuvieron un acceso más restringido respecto a los varones, ya que su formación pública no comenzó hasta 1897 y dependieron de talleres y academias privadas que privaban su participación en el Salón. Durante las primeras décadas pueden citarse nombres como Labille-Guiard, Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster y Marie-Suzanne Giroust-Roslin, pintoras que participaron en el Salón oficial con obras de una categoría excelente.

Los artistas académicos recibían, por tanto, una formación a través de la institución pública. No obstante, existían alternativas instructivas que sobrepasaron los muros de la École des Beaux-Arts. Una opción era acudir al *atelier* de un maestro, quien solía alternar la docencia en la École -en horario matutino- con su propio taller³⁰. Algunos de los talleres más significativos fueron el de Gustave Moreau, Jean-Auguste-Dominique

26 Els requisits dels candidats a formar part de l'École des Beaux-Arts eren: tindre menys de 20 anys, posseir un certificat de bona conducta i passar el concurs d'admissió, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 24.

27 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 56.

28 MAINGON, Claire, 2009, p. 61.

29 NOËL, Denise, 2004, p. 1.

30 No eren acadèmies oficials, però oferien una formació similar per als qui no tenien la possibilitat d'accedir a la institució pública. Els mestres, ja que impartien classes en l'École, obrien els seus tallers en horari vespertí, en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 83.

26 Los requisitos de los candidatos a formar parte de la École des Beaux-Arts eran: tener menos de 20 años, poseer un certificado de buena conducta y pasar el concurso de admisión, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 24.

27 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 56.

28 MAINGON, Claire, 2009, p. 61.

29 NOËL, Denise, 2004, p. 1.

30 No eran academias oficiales, pero ofrecían una formación similar para quienes no tenían la posibilidad de acceder a la institución pública. Los maestros, ya que impartían clases en la École, abrían sus talleres en horario vespertino, en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 83.

Couture o Ary Scheffer. Els tallers estaven dispersos per tota la ciutat de París, tant a la *rive gauche* del Sena com a la *rive droite*. Els barris de Saint-Germain-des-Près i Latin van allotjar tallers artístics de gran categoria; el barri de Montparnasse era «le quartier favori de l'artiste»³¹. Per la seua banda, el barri Pigalle va acollir una colònia d'artistes durant el segle XIX, de la mateixa manera que el barri de Saint-Georges, la zona del qual va ser coneguda com la Nouvelle Athènes, que va comptar amb 154 tallers en la dècada de 1870³². El barri de L'Europe va ser lloc d'establiment per als impressionistes, una zona afavorida després de la nova distribució urbanística traçada pel baró Georges-Eugène Haussmann. Aquests barris i tallers que, amb l'arribada del segle xx es van concentrar al barri de Montmartre, es van convertir en una espècie de falansteri que va donar lloc a una vida artística en ebullició.

A més dels tallers, van sorgir les acadèmies privades com a alternativa de formació artística. Les dues més importants van ser l'Académie Suisse i l'Académie Julian (Fig. 2). La primera va ser fundada per Charles Suisse i va estar freqüentada per artistes de la talla d'Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, Édouard Manet o Paul Cézanne. La segona, l'Académie Julian, va ser fundada per Rodolphe Julian, que va obrir les portes l'any 1868 i la gran novetat de la qual, a partir de 1876, residia «dans l'ouverture des ateliers aux jeunes filles»³³. L'acadèmia estava «essentiellement fréquenté par des Américaines et des Anglaises»³⁴; d'aquesta manera es va instaurar l'ensenyament mixt (Fig. 3) en una època en què l'accés de les dones a l'École des Beaux-Arts es va aconseguir després d'un procés de lluita obtingut gràcies a personalitats com l'escultora Hélène Bertaux i les seues peticions ministerials en què sol·licitava la presència femenina en la institució pública. A més d'aquestes dues acadèmies, van destacar també l'Académie Colarossi, l'Académie Camillo, l'Académie Ranson o l'Académie Bin, entre altres.

L'École des Beaux-Arts, així com els tallers i acadèmies privades, es van convertir en els principals llocs de formació artística durant el segle xix, mentre que el Saló, com s'ha esmentat adés, era l'escenari idoni per a exhibir i vendre obres. Accedir als murs del Saló

Ingres, Thomas Couture o Ary Scheffer. Los talleres estaban dispersos por toda la ciudad de París, tanto a la *rive gauche* del Sena como a la *rive droite*. Los barrios de Saint-Germain-des-Près y Latin hospedaron talleres artísticos de gran categoría, siendo el barrio de Montparnasse «le quartier favori de l'artiste»³¹. Por su parte, el barrio Pigalle acogió una colonia de artistas durante el siglo XIX, del mismo modo que el barrio de Saint-Georges, cuya zona fue conocida como la Nouvelle Athènes, que contó con 154 talleres en la dècada de 1870³². El barrio de L'Europe fue lugar de establecimiento para los impresionistas, una zona favorecida tras la nueva distribución urbanística trazada por el barón Georges-Eugène Haussmann. Estos barrios y talleres que, con la llegada del siglo XX se concentraron en el barrio de Montmartre, se convirtieron en una especie de falansterio que dio lugar a una vida artística en ebullición.

Además de los talleres, surgieron las academias privadas como alternativa de formación artística. Las dos más importantes fueron la Académie Suisse y la Académie Julian (Fig. 2). La primera fue fundada por Charles Suisse y estuvo frecuentada por artistas de la talla de Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, Édouard Manet o Paul Cézanne. La segunda, la Académie Julian, fue fundada por Rodolphe Julian, quien abrió sus puertas en 1868 y cuya gran novedad, a partir de 1876, residía «dans l'ouverture des ateliers aux jeunes filles»³³. La academia estaba «essentiellement fréquenté par des Américaines et des Anglaises»³⁴, instaurando de este modo la enseñanza mixta (Fig. 3) en una época en que el acceso de las mujeres a la École des Beaux-Arts se consiguió tras un proceso de lucha obtenido gracias a personalidades como la escultora Hélène Bertaux y sus peticiones ministeriales en las que solicitaba la presencia femenina en la institución pública. Además de estas dos academias, destacaron también la Académie Colarossi, la Académie Camillo, la Académie Ranson o la Académie Bin, entre otras.

La École des Beaux-Arts, así como los talleres y academias privadas, se convirtieron en los principales lugares de formación artística durante el siglo XIX, mientras que el Salón, como se ha mencionado anteriormente, era el escenario idóneo para exhibir y

31 En aquest barri es van instal·lar artistes com ara Eugène Devéria, Louis Boulanger, Jehan Du Seigneur, David d'Angers, Rosa Bonheur o Edgar Degas, entre altres, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 92.

32 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 95.

33 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 62.

34 NOËL, Denise, 2004, p. 3.

31 En este barrio se instalaron artistas como Eugène Devéria, Louis Boulanger, Jehan Du Seigneur, David d'Angers, Rosa Bonheur o Edgar Degas, entre otros, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 92.

32 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 95.

33 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 62.

34 NOËL, Denise, 2004, p. 3.

oficial no era senzill, ja que la presa de decisions estava determinada per un jurat. No obstant això, Joaquín Agrasot va formar part d'aquest grup d'artistes que va exhibir les seues obres en el més gran esdeveniment cultural de l'any. Si bé és cert que el pintor alacantí es va instal·lar de manera puntual a la capital francesa³⁵, Agrasot va recórrer de manera habitual a l'enviament d'obres des d'Espanya, gràcies a l'ajuda del marxant parisenc Adolphe Goupil. La seua primera participació en el Saló oficial va ser l'any 1878, amb la pintura *Abans de la correguda a la plaça de bous de València*, executada un any abans. La seua participació va ser continuada durant la dècada posterior amb cinc obres més en el Saló³⁶ i en l'Exposició Universal de 1889, esdeveniment en el qual va presentar la seua obra *Pastora de la província de Lleó* (1889) i on va obtenir la menció honorífica³⁷. Un reconeixement artístic que il·lustra la projecció i la categoria del pintor alacantí i que se suma a altres reconeixements internacionals obtinguts més enllà de les fronteres europees³⁸. No obstant això, el Saló oficial no passava pels millors moments quan Joaquín Agrasot va formar part dels artistes seleccionats. En l'últim terç del segle XIX van sorgir alternatives al Saló de París que no van fer una altra cosa que delinear els començaments del declivi acadèmic. Aquesta crisi va estar propiciada per diferents circumstàncies, una de les quals va ser la severitat del jurat. L'any 1746 va aparèixer per primera vegada «la censure et de la critique»³⁹ en l'Académie, en què es rebutjaven des d'aleshores obres escandaloses des del punt de vista moral, religiós i polític. La duresa va variar en funció dels règims i els encarregats de dirigir la institució en cada període, però una de les raons va ser motivada per l'afluència d'obres que van començar a enviar-se, que van derivar així en una major inclemència. Amb l'arribada de la Prime-

vender obras. Traspasar los muros del Salón oficial no era sencillo, ya que la toma de decisiones venía determinada por un jurado. No obstante, Joaquín Agrasot formó parte de ese grupo de artistas que exhibió sus obras en el mayor acontecimiento cultural del año. Si bien es cierto que el pintor alicantino se instaló de manera puntual en la capital francesa³⁵, Agrasot recurrió de manera habitual al envío de obras desde España, gracias a la ayuda del marchante parisino Adolphe Goupil. Su primera participación en el Salón oficial fue en 1878, con la pintura *Antes de la corrida en la plaza de toros de Valencia*, ejecutada un año atrás. Su participación fue continuada durante la década posterior con cinco obras más en el Salón³⁶ y en la Exposición Universal de 1889, evento en el que presentó su obra *Pastora de la provincia de León* (1889) y donde obtuvo la mención honorífica³⁷. Un reconocimiento artístico que ilustra la proyección y la categoría del pintor alicantino y que se suma a otros reconocimientos internacionales obtenidos más allá de las fronteras europeas³⁸.

No obstante, el Salón oficial no pasaba por sus mejores momentos cuando Joaquín Agrasot formó parte de los artistas seleccionados. En el último tercio del siglo XIX surgieron alternativas al Salón de París que no hicieron otra cosa que delinear los comienzos del declive académico. Esta crisis vino propiciada por distintas circunstancias, siendo una de ellas la severidad del jurado. En 1746 apareció por primera vez «la censure et de la critique»³⁹ en la Académie, rechazándose desde entonces obras escandalosas desde el punto de vista moral, religioso y político. La dureza varió en función de los regímenes y los encargados de dirigir la institución en cada periodo, pero una de las razones fue motivada por la afluencia de obras que comenzaron a enviarse, derivando así en una mayor

35 Además de ser pensionado por la Diputación de Alicante para viajar a Roma entre 1868 y 1872, en París se instaló en 1889 en el número 195 de la calle de L'Université, próxima a la Torre Eiffel.

36 Saló de París de 1878 (*Abans de la correguda a la plaça de bous de València*); Saló de París de 1880 (*A casa de l'armer*); Saló de París de 1881 (*Un diumenge al camp. València, Espanya*); Saló de París de 1882 (*Eixida de la processó de Lleó*); Saló de París de 1883 (*Les dues amigues, 1866*); Saló de París de 1885 (*A la fira de València, Espanya*).

37 *Pastora de la província de Lleó*. Vegeu: *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel*. Lille, 1889.

38 Va rebre la medalla d'art en l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876 amb l'obra *Les dues amigues*, realitzada el 1866.

39 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 142.

35 Además de ser pensionado por la Diputación de Alicante para viajar a Roma entre 1868 y 1872, en París se instaló en 1889 en el número 195 de la calle de L'Université, próxima a la Torre Eiffel.

36 Salón de París de 1878 (*Antes de la corrida en la plaza de toros de Valencia*); Salón de París de 1880 (*En casa del armero*); Salón de París de 1881 (*Un domingo en el campo, Valencia, España*); Salón de París de 1882 (*Salida de la procesión de León*); Salón de París de 1883 (*Las dos amigas*); Salón de París de 1885 (*En la feria de Valencia, España*).

37 *Pastora de la provincia de León*. Véase: *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel*. Lille, 1889.

38 Recibió la medalla de arte en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 con su obra *Las dos amigas*, realizada en 1866.

39 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 142.



Fig. 4 David Ossipovitch Widhopff. [Première] Exposition annuelle des élèves de l'Académie Julian, 6 rue Laffitte "Galerie Vollard", 1897. Affiche. Bibliothèque Nationale de France, Paris (France).

ra República la censura va continuar, ja que, el 1799, el ministre de l'Interior, François de Neufchâteau, va fer saber a través de la premsa que «un Jury (...) se prononcera sur le mérite et le talent des ouvrages exposés»⁴⁰. El jurat ratificat pel règim republicà es va mantindre durant dècades en l'Académie, independentment del règim que tinguera el poder francès, la qual cosa va implicar el sorgiment progressiu d'altres salons i que va desplaçar els focus del Louvre a altres llocs expositius.

El primer símptoma d'aquest declivi va començar l'any 1855, data en què el jurat va rebutjar una sèrie d'obres del pintor Gustave Courbet que havia presentat amb motiu de l'Exposició universal de París. Davant d'aquesta situació, l'artista va decidir instal·lar-se en un pavelló, conegut com el Pavillon du Réalisme⁴¹, on va exhibir un total de 39 pintures i 4 dibuixos. Les enormes dimensions de les teles presentades per Gustave Courbet van ser motiu de rebuig, que va donar com a resultat una de les primeres exposicions organitzades per un artista en un context extraoficial⁴². Huit anys més tard, amb motiu del Saló oficial de 1863, el jurat va tornar a rebutjar un elevat nombre d'obres, fet que provocar novament una situació de descontentament generalitzat. En aquesta ocasió, a diferència de l'anterior, va ser el mateix Estat que va determinar que havia de celebrar-se un saló paral·lel a l'oficial, i que portaria el nom de Salon des refusés. L'École des Beaux-Arts⁴³ havia sigut reformada aquell any amb l'objectiu de «remettre l'enseignement artistique en accord avec les aspirations de la vie contemporaine en établissant son organisation administrative sur de nouvelles bases»⁴⁴. D'aquesta manera, el règim imperial ofería una alternativa que tenia com a principal

inclemència. Con la llegada de la Primera República la censura continuó, pues, en 1799, el ministro del Interior, François de Neufchâteau, hizo saber a través de la prensa que «un Jury (...) se prononcera sur le mérite et le talent des ouvrages exposés»⁴⁰. El jurado ratificado por el régimen republicano se mantuvo durante décadas en la Académie, independientemente del régimen que tuviera el poder francés, lo cual implicó el surgimiento progresivo de otros salones y desplazando los focos del Louvre a otros lugares expositivos.

El primer síntoma de este declive comenzó en 1855, fecha en que el jurado rechazó una serie de obras del pintor Gustave Courbet que había presentado con motivo de la Exposición universal de París. Ante esta situación, el artista decidió instalarse en un pabellón, conocido como el Pavillon du Réalisme⁴¹, donde exhibió un total de 39 pinturas y 4 dibujos. Las enormes dimensiones de las telas presentadas por Gustave Courbet fueron motivo de rechazo, dando como resultado una de las primeras exposiciones organizadas por un artista en un contexto extra oficial⁴². Ocho años más tarde, con motivo del Salón oficial de 1863, el jurado volvió a rechazar un elevado número de obras, provocando nuevamente una situación de descontento generalizado. En esta ocasión, a diferencia de la anterior, fue el propio Estado quien determinó que debía celebrarse un salón paralelo al oficial, y que llevaría el nombre de Salon des refusés. L'École des Beaux-Arts⁴³ había sido reformada ese año con el objetivo de «remettre l'enseignement artistique en accord avec les aspirations de la vie contemporaine en établissant son organisation administrative sur de nouvelles bases»⁴⁴. De esta manera, el régimen impe-

40 LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 40.

41 Situat al número 7 de l'avinguda Montaigne, enfront del Palais des Beaux-Arts, l'exposició es va celebrar des del 28 de juny fins al 9 de desembre de 1855, amb obres com *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) i *L'Atelier du peintre* (1854-1855), totes dues pertanyents al Museu d'Orsay (París).

42 La primera manifestació d'aquest tipus es va produir l'any 1822, data en què Horace Vernet va decidir "de présenter ses plus récents ouvrages dans son atelier plutôt que sur les cimaises officielles", en: LOBSTEIN, DOMINIQUE, 2006, p. 103. La diferència amb Gustave Courbet és notable, ja que Vernet va organitzar l'exposició en el seu propi taller, mentre que Courbet es va instal·lar en un edifici de grans dimensions.

43 Entre els canvis més significatius van destacar la disminució del rang d'edat per a accedir a la institució, l'edat per a optar al Premi de Roma o la introducció de tallers de pintura i escultura, en: BONNET, Alain, 1996, p. 30.

44 BONNET, Alain, 1996, p. 27.

40 LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 40.

41 Ubicado en el número 7 de la avenida Montaigne, enfrente del Palais des Beaux-Arts, la exposición se celebró desde el 28 de junio hasta el 9 de diciembre de 1855, con obras como *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) y *L'Atelier du peintre* (1854-1855), ambas pertenecientes al Musée d'Orsay (París).

42 La primera manifestación de este tipo se produjo en 1822, fecha en que Horace Vernet decidió "de présenter ses plus récents ouvrages dans son atelier plutôt que sur les cimaises officielles", en: LOBSTEIN, DOMINIQUE, 2006, p. 103. La diferencia con Gustave Courbet es notable, ya que Vernet organizó la exposición en su propio taller, mientras que Courbet se instaló en un edificio de grandes dimensiones.

43 Entre los cambios más significativos destacaron la disminución del rango de edad para acceder a la institución, la edad para optar al Premio de Roma o la introducción de talleres de pintura y escultura, en: BONNET, Alain, 1996, p. 30.

44 BONNET, Alain, 1996, p. 27.

pretensió oferir una imatge renovada, modernitzadora; una estratègia política que es feia extensible en el terreny cultural.

El Pavillon du Réalisme i el Salon des refusés van significar una ruptura enorme respecte a la direcció que va prendre l'art contemporani. El Saló oficial va començar a perdre interès entre un bon nombre d'artistes que havia comprovat que hi havia alternatives més enllà del terreny merament acadèmic. Aquest grup d'artistes «avaient conscience de l'importance du Salon pour approcher une clientèle bourgeoise et entrer dans les collections publiques», però, al mateix temps, «voulaient certes s'affranchir de la peinture sombre des alcôves d'ateliers et de l'académisme»⁴⁵. Van adoptar una actitud antiacadèmica i, reunits en associacions i societats, van començar a organitzar tota mena de salons i exposicions que evitaren les seues continuades frustracions i rebuigs.

Va ser així com va sorgir un altre saló «d'esprit bohème»⁴⁶ l'any 1884, conegut com el Salon des Indépendants, organitzat per la Société des Artistes Indépendants, fundada aquell mateix any amb el suport de l'Ajuntament de París⁴⁷. El motiu d'aquesta fundació i conseqüent exposició no va ser un altre que el rebuig massiu d'obres per part del jurat. Prop de 200 artistes van ser rebutjats i van decidir «de fonder une société artistique qu'ils souhaitent rendre pérenne»⁴⁸. Van anunciar l'organització d'una exposició «qui éliminerait le système hiérarchique traditionnel, sans jury, sans sélection préalable des exposants, sans médailles ni récompenses»⁴⁹. Aquest saló va ocupar diferents seus i hi van passar artistes com Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne o Henri Matisse, entre altres. El deixant marcat per aquest saló va ser représ anys més tard pel Salon d'Automne, instal·lat al Grand Palais a partir de l'any 1903 també «sous l'égide de la Ville de Paris»⁵⁰. Aquest espai, sense jurats, medalles ni recompenses, també va acollir un bon nombre d'artistes de gran importància.

A més dels salons, també van tindre lloc exposicions en altres espais, com les esmentades anteriorment per part de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, coneguda com el

rial ofrecía una alternativa que tenía como principal pretensión ofrecer una imagen renovada, modernizadora; una estrategia política que se hacía extensible en el terreno cultural.

El Pavillon du Réalisme y el Salon des refusés significaron una ruptura enorme respecto a la dirección que tomó el arte contemporáneo. El Salón oficial comenzó a perder interés entre un buen número de artistas que había comprobado que existían alternativas más allá del terreno meramente académico. Este grupo de artistas «avaient conscience de l'importance du Salon pour approcher une clientèle bourgeoise et entrer dans les collections publiques», pero, al mismo tiempo, «voulaient certes s'affranchir de la peinture sombre des alcôves d'ateliers et de l'académisme»⁴⁵. Adoptaron una actitud anti académica y, reunidos en asociaciones y sociedades, comenzaron a organizar todo tipo de salones y exposiciones que evitaran sus continuadas frustraciones y rechazos.

Fue así como surgió otro salón «d'esprit bohème»⁴⁶ en 1884, conocido como el Salon des Indépendants, organizado por la Société des Artistes Indépendants, fundada ese mismo año con el apoyo del Ayuntamiento de París⁴⁷. El motivo de esta fundación y consecuente exposición no fue otro que el rechazo masivo de obras por parte del jurado. Cerca de 200 artistas fueron rechazados y decidieron «de fonder une société artistique qu'ils souhaitent rendre pérenne»⁴⁸. Anunciaron la organización de una exposición «qui éliminerait le système hiérarchique traditionnel, sans jury, sans sélection préalable des exposants, sans médailles ni récompenses»⁴⁹. Este salón ocupó diferentes sedes y por él pasaron artistas como Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne o Henri Matisse, entre otros. La estela marcada por este salón fue retomada años más tarde por el Salon d'Automne, instalado en el Grand Palais a partir del año 1903 también «sous l'égide de la Ville de Paris»⁵⁰. Este espacio, sin jurados, medallas ni recompensas, también acogió un buen número de artistas de gran importancia.

Además de los salones, también tuvieron lugar exposiciones en otros espacios, como las mencionadas anteriormente por parte de la Société anonyme coo-

45 MAINGON, Claire, 2009, p. 129.

46 MAINGON, Claire, 2009, p. 137.

47 Aquest suport municipal va fer que pogueren organitzar la seua primera exposició del 10 de desembre de 1884 al 10 de gener de 1885, al Pavillon de la Ville de París, en: LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 250.

48 LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 248.

49 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 226.

50 MAINGON, Claire, 2009, p. 138.

45 MAINGON, Claire, 2009, p. 129.

46 MAINGON, Claire, 2009, p. 137.

47 Dicho apoyo municipal hizo que pudieran organizar su primera exposición del 10 de diciembre de 1884 al 10 de enero de 1885, en el Pavillon de la Ville de París, en: LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 250.

48 LOBSTEIN, Dominique, 2006, p. 248.

49 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 226.

50 MAINGON, Claire, 2009, p. 138.



Fig. 5 Anònim | Anónimo. *Carte postale de l'hôtel Drouot. Les passants circulent devant les nombreuses affiches colorées annonçant les ventes prochaines, c. 1900. Collection Léa Saint-Raymond.*

grup dels impressionistes. Aquest grup va decidir exposar de manera autònoma les seues obres en espais com l'estudi fotogràfic de Gaspard-Félix Tournachon, conegut com Nadar, i va oferir un total de huit exposicions des de la seua fundació⁵¹. D'aquesta manera, tant salons com exposicions en tallers i sales expositives de tota naturalesa, van fer trontollar els fonaments d'un sistema que comptava amb una llarga història. Un escenari contracultural que mimetitzava amb la lluita social sorgida a mitjan segle XIX; una tendència contestatària per part del gremi i que reclamava un espai en el circuit artístic parisenc. En definitiva, durant la Tercera República el nombre de salons «sont très nombreux»⁵² a París. L'antic sistema institucional «avait assimilé plusieurs évolutions artistiques importantes et (...) il produisit un grand art, non dépourvu d'innovation»⁵³, però la seua renovació va arribar de manera tardana, perquè un nou sistema mercantil i expositiu havia nascut a París i havia aconseguit atraure la mirada dels amateurs i col·leccionistes. La inadaptació voluntària per part de l'Académie als nous temps i la voluntat d'un reduït nombre de marxants d'assolir el control mercantil, van derivar en un escenari replet de galeries, comissionades per marxants hàbils en els negocis i que van fer ús dels seus coneixements artístics per a afavorir la nova classe social adinerada: la burgesia.

Alternatives expositives: les galeries

El Saló oficial de París va ser substituït gradualment per noves possibilitats d'exposició amb l'arribada de l'últim terç del segle XIX. El model piramidal, hieràtic, inamovible i controlador, va donar lloc a un escenari dinàmic, conformat per una varietat d'estils i tendències que responien a plantejaments ideològics

51 La primera exposició va tindre lloc al número 35 del boulevard des Capucines, a l'*atelier* de Félix Nadar, i va ser inaugurada el 15 d'abril de 1874. La huitena i última exposició es va celebrar l'any 1886 al número 1 del carrer Laffitte.

52 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 7.

53 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 49.

pérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, conocida como el grupo de los impresionistas. Este grupo decidió exponer de manera autónoma sus obras en espacios como el estudio fotográfico de Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, ofreciendo un total de ocho exposiciones desde su fundación⁵¹. De esta forma, tanto salones como exposiciones en talleres y salas expositivas de toda naturaleza, hicieron tambalear los cimientos de un sistema que contaba con una larga historia. Un escenario contracultural que mimetizaba con la lucha social surgida a mediados del siglo XIX; una tendencia contestataria por parte del gremio y que reclamaba un espacio en el circuito artístico parisino. En definitiva, durante la Tercera República el número de salones «sont très nombreux»⁵² en París. El antiguo sistema institucional «avait assimilé plusieurs évolutions artistiques importantes et (...) il produisit un grand art, non dépourvu d'innovation»⁵³, pero su renovación llegó de manera tardía, pues un novedoso sistema mercantil y expositivo había nacido en París y había logrado atraer la mirada de los amateurs y coleccionistas. La inadaptación voluntaria por parte de la Académie a los nuevos tiempos y la voluntad de un reducido número de marchantes con hacerse con el control mercantil, derivaron en un escenario repleto de galerías, comisionadas por marchantes hábiles en los negocios y que hicieron uso de sus conocimientos artísticos para favorecer a la nueva clase social adinerada: la burguesía.

Alternativas expositivas: las galerías

El Salón oficial de París fue sustituido paulatinamente por nuevas posibilidades de exposición con la llegada del último tercio del siglo XIX. El modelo piramidal, hierático, inamovible y controlador, dio lugar a un escenario dinámico, conformado por una variedad de estilos y tendencias que respondían a planteamientos

51 La primera exposición tuvo lugar en el número 35 del boulevard des Capucines, en el *atelier* de Félix Nadar, y fue inaugurada el 15 de abril de 1874. La octava y última exposición se celebró en 1886 en el número 1 de la calle Laffitte.

52 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 7.

53 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 49.

liberals. Els principals mecenes dels quals depenia l'artista d'inicis del període huitcentista, l'Estat i l'Església, van veure la irrupció d'una nova classe social que va dinamitar per complet el seu monopoli exercit durant segles. Els gèneres pictòrics d'història, religió i mitologia, que figuraven com els gèneres més nobles, van ser substituïts per temàtiques concordes als nous temps, elaborades en formats de gran varietat.

Aquest procés de transformacions es va produir, entre altres factors, gràcies al sorgiment de les galeries d'art, espais que van jugar un paper molt important en el desenvolupament de l'art contemporani. La primera diferència respecte al Saló oficial era la seua gratuïtat⁵⁴, un recurs mercantil que convida el comprador potencial a interessar-se per la contemplació d'un producte sense necessitat d'oferir part del seu capital. Aquest recurs, a més, està acompanyat d'un procediment visual que també es va convertir en un element nou: l'aparador. Les galeries d'art, situades en diferents punts de la ciutat, van utilitzar l'aparador com a estratègia de vendes, i que van seduir així a tota la ciutadania que circulava pels voltants. Els aparadors van protagonitzar l'urbanisme parisenc durant la Tercera República i van atraure de manera notable els vianants interessats en la compra d'obres artístiques. El triomf de les galeries és degut, al seu torn, al replantejament urbanístic dut a terme pel baró Georges-Eugène Haussmann⁵⁵. La ciutat de París va canviar la seua fisonomia medieval per un aspecte renovat en què la higiene, les comunicacions i la salubritat es van convertir en les principals causes de reforma urbana. Finalitzat l'any 1870, el pla Haussmann va modificar l'entorn i va oferir llocs públics més agradables, carrers asfaltats i edificis seriatos on instal·lar nous negocis. La galeria d'art es va incorporar a aquest nou urbanisme; un context on «buying art was a way to participate fully in the development of a culture based on consumption»⁵⁶. Es van instal·lar per tota la ciutat de París i, en funció de l'època, es localitzaven en un districte o un altre. Una de les zones més importants va ser el districte número 9, situat en la zona central del perímetre metropolità. En aquest emplaçament es troba el barri Chaussée-d'Antin, un barri administratiu i financer

ideològics liberals. Los principales mecenas de los que dependía el artista de inicios del periodo decimonónico, el Estado y la Iglesia, vieron la irrupción de una nueva clase social que dinamitó por completo su monopolio ejercido durante siglos. Los géneros pictóricos de historia, religión y mitología, que figuraban como los géneros más nobles, fueron sustituidos por temáticas acordes a los nuevos tiempos, elaboradas en formatos de gran variedad.

Este proceso de transformaciones se produjo, entre otros factores, gracias al surgimiento de las galerías de arte, espacios que jugaron un papel muy importante en el desarrollo del arte contemporáneo. La primera diferencia respecto al Salón oficial era su gratuidad⁵⁴, un recurso mercantil que invita al comprador potencial a interesarse por la contemplación de un producto sin necesidad de ofrecer parte de su capital. Este recurso, además, viene acompañado de un procedimiento visual que también se convirtió en un elemento novedoso: el escaparate. Las galerías de arte, ubicadas en diferentes puntos de la ciudad, utilizaron la cristalera como estrategia de ventas, seduciendo así a toda la ciudadanía que circulase por sus alrededores. Los escaparates protagonizaron el urbanismo parisino durante la Tercera República y atrajeron de manera notable a los viandantes interesados en la compra de obras artísticas. El triunfo de las galerías se debe, a su vez, al replanteamiento urbanístico llevado a cabo por el barón Georges-Eugène Haussmann⁵⁵. La ciudad de París cambió su fisonomía medieval por un aspecto renovado donde la higiene, las comunicaciones y la salubridad se convirtieron en las principales causas de reforma urbana. Finalizado en 1870, el plan Haussmann modificó el entorno y ofreció lugares públicos más agradables, calles asfaltadas y edificios seriados donde instalar nuevos negocios. La galería de arte se incorporó a este nuevo urbanismo; un contexto donde «buying art was a way to participate fully in the development of a culture based on consumption»⁵⁶. Se instalaron por toda la ciudad de París y, en función de la época, se ubicaban en un distrito u otro. Una de las zonas más importantes fue el distrito número 9, ubicado en la zona central del perímetro metropolitano. En este emplazamiento se encuentra el barrio Chaussée-d'Antin, un barrio administrativo y financiero que

54 En general, les galeries d'art no cobraven entrada. No obstant això, galeries com la de Louis Martinet sí que tenia una tarifa d'accés, perquè aquest espai comptava amb concerts en directe de Mozart, Berlioz o Mendelssohn, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 40.

55 La reforma urbanística es va dur a terme durant el Segon Imperi francès, entre 1853 i 1870.

56 CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 33.

54 Por lo general, las galerías de arte no cobraban entrada. No obstante, galerías como la de Louis Martinet sí disponía de una tarifa de acceso, pues este espacio contaba con conciertos en directo de Mozart, Berlioz o Mendelssohn, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 40.

55 La reforma urbanística se llevó a cabo entre 1853 y 1870, es decir, durante el Segundo Imperio Francés.

56 CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 33.

que es va convertir durant aquest temps en un dels llocs més transitats de la ciutat, pròxim a la Borsa de Comerç, símbol d'economia i mercat. El carrer que va sobreixir i que es va convertir en el més gran exponent del comerç artístic va ser el carrer Laffitte, un carrer unidireccional de mig quilòmetre de longitud que s'estén des del carrer Châteaudun, al nord, fins al boulevard des Italiens, al sud. El carrer deu el nom a Jacques Laffitte, un banquer i polític francès que va dirigir el Banc de França i va presidir el Consell de Louis-Philippe. Aquest carrer va ser freqüentat per personalitats que representaven la modernitat parisenca i va ser definit per Théophile Gautier «like a permanent Salon, an exhibition of paintings that lasts the whole year round»⁵⁷. Es va convertir en el centre del mercat artístic parisenc i els marxants hi van instal·lar les seues respectives galeries⁵⁸, condicionades amb aparadors en constant canvi al servei dels compradors interessats. Era tan elevat l'èxit assolit pel carrer Laffitte que molts marxants no van aconseguir locals disponibles per a exposar i vendre obres pictòriques⁵⁹. En l'actualitat, no queda res d'aquell carrer que va servir de «lieu de pèlerinage»⁶⁰ per als artistes més joves. Encara que en el passat «was the home to a microcosm of Parisian modern society»⁶¹, en l'actualitat no manté el seu passat galerístic i està ple de bars, perruqueries, clíniques de bellesa, òptiques i negocis que fan passar desapercebuda la gran importància que va obtenir en el passat. Altres carrers amb gran concurrència van ser el carrer La Boétie, conegut com a «l'artère où les plus importantes collections américaines, suisses et allemandes virent le jour»⁶² o el carrer de Seine que, a diferència del carrer Laffitte, sí que manté en l'actualitat un elevat nombre de galeries i antiquaris. Si les galeries d'art (Fig. 4) es van convertir en l'espai idoni on veure i comprar art, això no hauria sigut

se convirtió durante este tiempo en uno de los lugares más transitados de la ciudad, cercano a la Bolsa de Comercio, símbolo de economía y mercado. La calle que sobresalió y que se convirtió en el mayor exponente del comercio artístico fue la calle Laffitte, una calle unidireccional de medio kilómetro de longitud que se extiende desde la calle Châteaudun, al norte, hasta el boulevard des Italiens, al sur. La calle debe su nombre a Jacques Laffitte, un banquero y político francés que dirigió el Banco de Francia y presidió el Consejo de Louis-Philippe. Esta calle fue frecuentada por personalidades que representaban la modernidad parisina y fue definida por Théophile Gautier «like a permanent Salon, an exhibition of paintings that lasts the whole year round»⁵⁷. Se convirtió en el centro del mercado artístico parisino y los marchantes instalaron allí sus respectivas galerías⁵⁸, condicionadas con escaparates en constante cambio al servicio de los compradores interesados. Era tan elevado el éxito alcanzado por la calle Laffitte que muchos marchantes no lograron locales disponibles para exponer y vender obras pictóricas⁵⁹. En la actualidad, nada queda de aquella calle que sirvió de «lieu de pèlerinage»⁶⁰ para los artistas más jóvenes. Aunque en el pasado «was the home to a microcosm of Parisian modern society»⁶¹, en la actualidad no mantiene su pasado galerístico y está prevista de bares, peluquerías, clínicas de belleza, ópticas y negocios que hacen pasar desapercibida la gran importancia que obtuvo décadas atrás. Otras calles con gran concurrencia fueron la calle La Boétie, conocida como «l'artère où les plus importantes collections américaines, suisses et allemandes virent le jour»⁶² o la calle de Seine que, a diferencia de la calle Laffitte, sí mantiene en la actualidad un elevado número de galerías y anticuarios. Si las galerías de arte (Fig. 4) se convirtieron en el espacio idóneo donde ver y comprar arte, eso no habría

57 Aquesta descripció va poder llegir-se en un article del 3 de gener de 1858 de *L'Artiste*, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 33.

58 Galeristes com, Weyl, al número 15; Vollard, als números 6, 39 i 41; Beugniet, al número 10; Fèbvre, al número 12; Moureaux, al número 5; Tempelaere, al número 28; o Bernheim, al número 8, són una xicoteta mostra de les galeries instal·lades al carrer Laffitte, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 37.

59 És el cas de Jos Hessel, que finalment va haver d'instal·lar-se al carrer La Boétie, carrer que acabaria assolint una fama similar al carrer Laffitte, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 79.

60 NAHON, Pierre, 1998, p. 79.

61 CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 34.

62 NAHON, Pierre, 1998, p. 105.

57 Esta descripción pudo leerse en un artículo del 3 de enero de 1858 de *L'Artiste*, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 33.

58 Galeristas como, Weyl, en el número 15; Vollard, en los números 6, 39 y 41; Beugniet, en el número 10; Fèbvre, en el número 12; Moureaux, en el número 5; Tempelaere, en el número 28; o Bernheim, en el número 8, son una pequeña muestra de las galerías instaladas en la calle Laffitte, en: CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 37.

59 Es el caso de Jos Hessel, quien finalmente tuvo que instalarse en la calle La Boétie, calle que terminaría consiguiendo una fama similar a la calle Laffitte, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 79.

60 NAHON, Pierre, 1998, p. 79.

61 CHAGNON-BURKE, Véronique, 2012, p. 34.

62 NAHON, Pierre, 1998, p. 105.

possible sense el rol exercit pel marxant d'art, figura clau en aquest context de transformació. El col·leccionisme finisecular es va convertir en una obsessió, un desig de possessió que van saber complaure els marxants a través dels seus coneixements, les seues col·leccions i els seus espais d'exhibició. El marxant actuava d'intermediari entre artista i el comprador, aconsellant i guiant tant artistes perquè obtingueren èxit, com col·leccionistes perquè les seues inversions foren òptimes. Els marxants i/o galeristes ja existien dècades arrere, però les seues tasques estaven enfocades a la venda d'eines i articles artístics, com ara pigments, vernissos, carbons i tota classe de suports. El seu interès per formar part del negoci mercantil va suposar un protagonisme mai exercit fins aleshores i es van instal·lar als dos extrems del Sena.

El marxant va sorgir per diverses raons: d'una banda, pel sorgiment massiu d'artistes desproveïts d'assessors en matèria mercantil; d'altra banda, per l'aparició d'un nou públic amateur interessat en la compravenda d'art, mancat de coneixements en matèria de col·leccionisme. El marxant va aprofitar aquesta situació de benefici mutu i va encaixar com a peça fonamental en el sistema capitalista-consumista. D'aquesta manera, va començar «une ère de spéculation effrénée, dont les marchands furent les aiguillons»⁶³. Van seduir els homes de negocis amb les seues habilitats mercantils i es van lucrar de manera desmesurada. A l'inici d'aquesta especulació artística, molts artistes van rebutjar aquesta actitud, que van generar accions judicials en casos extrems. No obstant això, la maquinària lucrativa es va intensificar i les estratègies de compravenda van protagonitzar aquest nou escenari. Una de les pintures que més bé il·lustra l'especulació de l'art és *L'Angélu* (1859) de Jean-François Millet, pintura que va formar part de diverses col·leccions i galeries i va anar augmentant el seu preu progressivament fins a convertir-se en un dels quadres més cars del segle XIX⁶⁴. Un símptoma d'aquesta especulació sense precedents s'il·lustra amb l'amuntegament d'obres en les llars, adquirides amb els desitjos obsessius de revendre-les posteriorment per un preu més elevat. Quant a la relació mantinguda amb els artistes, els marxants van optar per diferents vies. Una n'era adquirir la totalitat de l'obra pictòrica d'un determinat artista, oferint a canvi una espècie de salari contractual. Eren contractes d'exclusivitat entre marxant-artista que, en algunes ocasions, solien trencar-se per circumstàncies diverses. El resul-

sido posible sin el rol ejercido por el marchante de arte, figura clave en este contexto de transformación. El coleccionismo finisecular se convirtió en una obsesión, un deseo de posesión que supieron saciar los marchantes a través de sus conocimientos, sus colecciones y sus espacios de exhibición. El marchante actuaba de intermediario entre artista-comprador, aconsejando y guiando tanto a artistas para que obtuvieran éxito, como a coleccionistas para que sus inversiones fueran óptimas. Los marchantes y/o galeristas ya existían décadas atrás, pero sus tareas estaban enfocadas a la venta de herramientas y artículos artísticos, como pigmentos, barnices, carboncillos y toda clase de soportes. Su interés por formar parte del negocio mercantil supuso un protagonismo jamás ejercido hasta entonces y se instalaron a ambos extremos del Sena.

El marchante surgió por varias razones: por un lado, por el surgimiento masivo de artistas desprovistos de asesores en materia mercantil; por otro lado, por la aparición de un nuevo público amateur interesado en la compraventa de arte, carente de conocimientos en materia de coleccionismo. El marchante aprovechó esta situación de beneficio mutuo y encajó como pieza fundamental en el sistema capitalista-consumista. De esta forma, comenzó «une ère de spéculation effrénée, dont les marchands furent les aiguillons»⁶³. Sedujeron a los hombres de negocios con sus habilidades mercantiles y se lucraron de manera desmesurada. Al inicio de esta especulación artística, muchos artistas rechazaron esta actitud, produciéndose acciones judiciales en casos extremos. No obstante, la maquinaria lucrativa se intensificó y las estrategias de compraventa protagonizaron este nuevo escenario. Una de las pinturas que mejor ilustra la especulación del arte es *L'Angélu* (1859) de Jean-François Millet, pintura que formó parte de varias colecciones y galerías aumentando su precio progresivamente, convirtiéndose en uno de los cuadros más caros del siglo XIX⁶⁴. Un síntoma de esta especulación sin precedentes se ilustra con el amontonamiento de obras en los hogares, adquiridas bajo los deseos obsesivos de revender posteriormente por un precio más elevado.

En cuanto a la relación mantenida con los artistas, los marchantes optaron por diferentes vías. Una de ellas era adquirir la totalidad de la obra pictórica de un determinado artista, ofreciendo a cambio una especie de salario contractual. Eran contratos de exclusividad entre marchante-artista que, en algunas ocasiones, solían romperse por circunstancias diversas. El re-

63 NAHON, Pierre, 1998, p. 99.

64 En l'actualitat, forma part de la col·lecció del Museu d'Orsay (París).

63 NAHON, Pierre, 1998, p. 99.

64 En la actualidad, forma parte de la colección del Musée d'Orsay (París).

tat d'aquests contractes va configurar duples com Tempelaere i Fantin-Latour, Bernheim i Corot, Vollard i Cézanne, o Durand-Ruel i Renoir, entre molts altres. En aquesta relació entre marxants i artistes cal afegir que els artistes més joves solien acudir a marxants *semi-brocanteurs*, marxants que també es dedicaven al comerç d'una altra mena d'objectes o, fins i tot, a altres professions, ja que els marxants més prestigiosos solien acudir, en general, a artistes més consolidats. Marxants d'aquesta categoria van ser el *père* Soulier; el *père* Léon Angély, jubilat cec que «passait ses journées à faire le tour des ateliers de Montmartre sous la conduite d'une petite fille qui lui décrivait les œuvres»⁶⁵; o Berthe Weill, coneguda com a *mère* Weill, que tenia una petita *boutique*, «moitié galerie d'art, moitié brocante»⁶⁶ on va conèixer artistes, crítics, col·leccionistes i a vendre tant quadres i dibuixos, com mobiliari i menuderies.

La figura del marxant era heterogènia: n'hi havia que tenien un bagatge historicoartístic elevat adquirit sobre la base de les lectures o la formació acadèmica; els qui posseïen un gust notable; o aquells que eren dotats en els negocis per raons de tota naturalesa. És important també destacar les possibilitats econòmiques, ja que hi havia marxants adinerats gràcies a l'estabilitat dels seus negocis, sustentats per una o diverses sucursals o, fins i tot, per herències de tipus familiar, que condicionaven d'aquesta manera les inversions. Així mateix, hi havia marxants que mantenien un contacte directe amb els artistes, mentre que uns altres recorrien a altres procediments de compravenda. A tots aquests perfils hem de sumar els seus oposats, que multiplicaven així les possibilitats esmentades i oferien un panorama eclèctic en què els més virtuoses van aconseguir enriquir-se a través de la compravenda d'obres artístiques.

Malgrat totes aquestes característiques que van condicionar de manera directa l'evolució d'aquestes personalitats, Émile Zola va classificar en *L'Œuvre* els marxants en dos tipus únicament: d'una banda, «les crasseux et vieux jeu, proches de la brocante» i, d'altra banda, «les spéculateurs chic»⁶⁷. Dos tipus de marxant, segons l'escriptor francès, antitètics, que estan representats en la seua obra a través del *père* Malgras, hàbil i convincent, encara que en dificultats; i Naudet, un intermediari sense escrúpols. Zola, considerat un dels majors representants del naturalisme literari, va il·lustrar en aquesta obra la personalitat de dos tipus de marxants: els primers solien conèixer-se com a *pères*, amb noms

sultado de estos contratos configuró duplas como Tempelaere y Fantin-Latour, Bernheim y Corot, Vollard y Cézanne, o Durand-Ruel y Renoir, entre muchos otros. En esta relación entre marchantes y artistas cabe añadir que los artistas más jóvenes solían acudir a marchantes *semi-brocanteurs*, marchantes que también se dedicaban al comercio de otro tipo de objetos o, incluso, a otras profesiones, ya que los marchantes más prestigiosos solían acudir, en general, a artistas más consolidados. Marchantes de esta categoría fueron el *père* Soulier; el *père* Léon Angély, jubilado ciego que «passait ses journées à faire le tour des ateliers de Montmartre sous la conduite d'une petite fille qui lui décrivait les œuvres»⁶⁵; o Berthe Weill, conocida como *mère* Weill, quien tenía una pequeña boutique, «moitié galerie d'art, moitié brocante»⁶⁶ donde conoció artistas, críticos, coleccionistas y vendió tanto cuadros y dibujos, como mobiliario y baratijas.

La figura del marchante era heterogénea, pues había quienes tenían un bagaje histórico-artístico elevado adquirido en base a las lecturas o la formación académica; quienes poseían un gusto notable; o aquellos que eran dotados en los negocios por razones de toda naturaleza. Es importante también destacar las posibilidades económicas, pues había marchantes adinerados gracias a la estabilidad de sus negocios, sustentados por una o varias sucursales o, incluso, por herencias de tipo familiar, condicionando de tal forma las inversiones. Asimismo, había marchantes que mantenían un contacto directo con los artistas, mientras que otros recurrían a otros procedimientos de compraventa. A todos estos perfiles debemos sumar sus opuestos, multiplicando así las posibilidades mencionadas y ofreciendo un panorama ecléctico donde los más virtuosos lograron enriquecerse a través de la compraventa de obras artísticas.

A pesar de todas estas características que condicionaron de manera directa la evolución de estas personalidades, Émile Zola clasificó en *L'Œuvre* a los marchantes en dos tipos únicamente: por una parte, «les crasseux et vieux jeu, proches de la brocante» y, por otro lado, «les spéculateurs chic»⁶⁷. Dos tipos de marchante, según el escritor francés, antitéticos, que vienen representados en su obra a través del *père* Malgras, hábil y convincente, aunque en apuros; y Naudet, un intermediario sin escrúpulos. Zola, considerado uno de los mayores representantes del naturalismo literario, ilustró en esta obra la personalidad de dos tipos de marchantes: los primeros solían conocerse como *pères*, pudiendo citarse nombres como

65 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 238.

66 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 239.

67 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 196.

65 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 238.

66 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 239.

67 MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 196.

com el *père* Tanguy o el *père* Martin, entre altres assenyalats adés; mentre que els segons van adoptar la connotació pejorativa d'especuladors. En el terreny literari, Honoré de Balzac, escriptor pertanyent al moviment realista, també va tractar la figura del marxant. En la seua novel·la *Le Cousin Pons*, publicada el 1847, Balzac escriu sobre Élie Magus, un personatge imaginari que exemplifica a la perfecció la figura del marxant d'art col·leccionista, tractat des d'una òptica cobejosa i obsessiva per a dur a terme els seus negocis i que està reforçada per la seua condició de jueu, per a tractar així l'antisemitisme existent durant el segle XIX.

Van ser diversos els marxants-galeristes que van destacar en aquest període pel que fa a l'art contemporani. Un d'ells és Julian-François Tanguy, bretó de família humil, que abans de dedicar-se al món artístic va ocupar labors com a comerciant d'embotits. L'any 1860 es va instal·lar a París i va treballar a la *maison* Édouard elaborant pigments; va prendre la decisió d'independitzar-se i obrir una *boutique* que va acabar convertint-se en «un véritable musée de l'avant-garde du temps»⁶⁸. Tanguy, malgrat utilitzar uns mètodes poc ortodoxos, «il a joué un rôle-clé dans l'éclatante renaissance que connut la peinture française à la fin du XIX^e siècle»⁶⁹. Un marxant-galerista de les mateixes característiques que Tanguy va ser Georges Petit que, «totalement dépourvu de sens artistique» va acabar convertint-se en un venedor «de premier ordre et son rôle dans la promotion des peintres indépendants fut considérable»⁷⁰ arran d'instal·lar-se el 1862 en la seua pròpia galeria. Si va haver-hi, no obstant això, un marxant de gran importància en aquest període aquest és Paul Durand-Ruel⁷¹, que va heretar els coneixements de la seua família, dedicada al comerç d'obres d'art, i que va comptar amb diverses sucursals en què oferia suport als impressionistes. Va heretar el negoci familiar i va tindre diverses sucursals a Europa, entre aquestes, la galeria de París⁷². El marxant que va col·locar en el circuit artístic parisenc l'obra de Joaquín Agrasot va ser, no obstant això, Adolphe Goupil. Un marxant que va aconseguir una projecció

el *père* Tanguy o el *père* Martin, entre otros señalados anteriormente; mientras que los segundos adoptaron la connotación peyorativa de especuladores. En el terreno literario, Honoré de Balzac, escritor perteneciente al movimiento realista, también trató la figura del marchante. En su novela *Le Cousin Pons*, publicada en 1847, Balzac escribe sobre Élie Magus, un personaje imaginario que ejemplifica a la perfección la figura del marchante de arte coleccionista, tratado desde una óptica codiciosa y obsesiva para llevar a cabo sus negocios y que viene reforzada por su condición de judío, tratando así el antisemitismo existente durante el siglo XIX.

Fueron varios los marchantes-galeristas que destacaron en este periodo en lo que al arte contemporáneo se refiere. Uno de ellos es Julian-François Tanguy, bretón de familia humilde que antes de dedicarse al mundo artístico ocupó labores como comerciante de embutidos. En 1860 se instaló en París y trabajó en la *maison* Édouard elaborando pigmentos, tomando la decisión de independizarse y abrir una *boutique* que terminó convirtiéndose en «un véritable musée de l'avant-garde du temps»⁶⁸. Tanguy, a pesar de utilizar unos métodos poco ortodoxos, «il a joué un rôle-clé dans l'éclatante renaissance que connut la peinture française à la fin du XIX^e siècle»⁶⁹. Un marchante-galerista de mismas características a Tanguy fue Georges Petit quien, «totalement dépourvu de sens artistique» acabó convirtiéndose en un vendedor «de premier ordre et son rôle dans la promotion des peintres indépendants fut considérable»⁷⁰ a raíz de instalarse en 1862 en su propia galería. Si hubo, no obstante, un marchante de gran importancia en este periodo ese es Paul Durand-Ruel⁷¹, quien heredó los conocimientos de su familia, dedicada al comercio de obras de arte, y que contó con varias sucursales ofreciendo apoyo a los impresionistas. Heredó el negocio familiar y tuvo varias sucursales en Europa, entre ellas, la galería de París⁷². El marchante que colocó en el circuito artístico parisino la obra de Joaquín Agrasot fue, sin embargo, Adolphe Goupil. Un marchante que alcanzó una proyección internacional

68 NAHON, Pierre, 1998, p. 49.

69 NAHON, Pierre, 1998, p. 46.

70 La seua galeria estava instal·lada al carrer de Sèze, un carrer proveït d'un elevat nombre de galeries luxoses, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 52.

71 Per a més informació sobre Paul Durand-Ruel, vegeu: ASSOULINE, Pierre. *Grâces lui soient rendues. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*. Folio: París, 2002.

72 La galeria de Durand-Ruel estava instal·lada el 1846 al boulevard des Italiens; el 1856 al carrer de la Paix; i el 1870 comptava amb dues seus: una al carrer Laffitte i una altra al carrer Le Peletier, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 38.

68 NAHON, Pierre, 1998, p. 49.

69 NAHON, Pierre, 1998, p. 46.

70 Su galería estaba instalada en la calle de Sèze, una calle provista de un elevado número de galerías lujosas, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 52.

71 Para más información sobre Paul Durand-Ruel, véase: ASSOULINE, Pierre. *Grâces lui soient rendues. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*. Folio: París, 2002.

72 La galería de Durand-Ruel estaba instalada en 1846 en el boulevard des Italiens; en 1856 en la calle de la Paix; y en 1870 contaba con dos sedes: una en la calle Laffitte y otra en la calle Le Peletier, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 38.

internacional gràcies a les diferents sucursals que posseïa en ciutats com Londres, Berlín, La Haia, Brussel·les, Nova York i París, ciutat on tenia tres galeries⁷³. Va adquirir obres de diferents artistes i els va promocionar per Europa i els Estats Units. Goupil aconsellava els artistes sobre quins gèneres i temàtiques tenien èxit en el mercat artístic i va col·locar, a més, el gravat en una dimensió internacional. També va treballar amb Théo i Vincent van Gogh, els quals s'ocupaven de la sucursal d'Amsterdam. Al costat de marxants com Paul Durand-Ruel i Ambroise Vollard, Adolphe Goupil va apostar pels artistes més avantguardistes.

En aquest context mereix una dedicació especial, també, el crític d'art, ja que, al costat del marxant, van configurar el sistema conegut com a «système marchand-critique»⁷⁴. Els orígens de la crítica d'art es troben en el mateix Saló oficial, un dels pioners del qual va ser l'il·lustrat i enciclopedista francès Denis Diderot, que va debutar en el Saló de 1759 a través de la *Correspondance littéraire*⁷⁵. Va sorgir com una activitat passional i va acabar professionalitzant-se i expressant-se en mitjans de comunicació com diaris i revistes⁷⁶. La crítica, en paraules de Théophile Gautier, es va convertir en «une espèce de cicérone, qui vous prend par la main et vous guide à travers un pays que vous ne connaissez pas encore»⁷⁷. Les recomanacions suggerides pels marxants⁷⁸, així com les opinions expressades pels crítics d'art, van combinar a la perfecció i van condicionar les compres artístiques dels col·leccionistes. L'últim terç del segle va estar marcat per l'opinió exercida per ambdues figures, perquè moltes de les vendes van dependre «plus de l'existence d'une opinion favorable que des prix»⁷⁹, i va deixar arrere el sistema basat en els reconeixements

gracias a sus diferentes sucursales en ciudades como Londres, Berlín, La Haya, Bruselas, Nueva York y París, ciudad donde tenía tres galerías⁷³. Adquirió obras de diferentes artistas y los promocionó por Europa y Estados Unidos. Goupil aconsejaba a los artistas sobre qué géneros y temáticas tenían éxito en el mercado artístico y colocó, además, el grabado en una dimensión internacional. También trabajó con Théo y Vincent Van Gogh, quienes se ocupaban de la sucursal de Ámsterdam. Junto a marchantes como Paul Durand-Ruel y Ambroise Vollard, Adolphe Goupil apostó por los artistas más vanguardistas.

En este contexto merece una dedicación especial, también, el crítico de arte, pues, junto al marchante, configuraron el sistema conocido como «système marchand-critique»⁷⁴. Los orígenes de la crítica de arte se encuentran en el propio Saló oficial, siendo uno de los pioneros el ilustrado y enciclopedista francés Denis Diderot, quien debutó en el Salón de 1759 a través de *La Correspondance littéraire*⁷⁵. Surgió como una actividad pasional y terminó profesionalizándose y expresándose en medios de comunicación como periódicos y revistas⁷⁶. La crítica, en palabras de Théophile Gautier, se convirtió en «une espèce de cicérone, qui vous prend par la main et vous guide à travers un pays que vous ne connaissez pas encore»⁷⁷. Las recomendaciones sugeridas por los marchantes⁷⁸, así como las opiniones expresadas por los críticos de arte, combinaron a la perfección y condicionaron las compras artísticas de los coleccionistas. El último tercio del siglo estuvo marcado por la opinión ejercida por ambas figuras, pues muchas de las ventas dependieron «plus de l'existence d'une opinion favorable que des prix»⁷⁹, dejando atrás el sistema basado en los

73 Disposava d'una galeria al número 2 de la plaça de l'Opéra, una altra galeria al número 9 del carrer Chaptal, i una tercera galeria al número 19 del boulevard Montmartre, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 27.

74 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 49.

75 MAINGON, Claire, 2009, p. 15.

76 El 1832 va aparèixer la primera revista especialitzada, titulada *L'Artiste*, on es tractaven aspectes relacionats amb les decisions del jurat, els artistes rebutjats o les obres exposades en el Saló. A aquesta revista es van sumar moltes altres, com Ariel, *La Presse* o *Le Moniteur universel*, entre altres.

77 MARTIN-FUGIER, 2016, p. 158, en: *Théophile Gautier critique d'art*, Paris, Séguier, 1994, p. 22.

78 Els marxants aconsellaven els artistes sobre quins gèneres demanaven els col·leccionistes; la pintura de gènere i el paisatge n'eren els principals. Així mateix, recomanaven la producció en llenços de format reduït, coneguts com a *tableautin*, els quals s'adaptaven a les exigències burgeses per a decorar les seues llars.

79 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 172.

73 Disponía de una galería en el número 2 de la plaza de l'Opéra, otra galería en el número 9 de la calle Chaptal, y una tercera galería en el número 19 del boulevard Montmartre, en: NAHON, Pierre, 1998, p. 27.

74 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 49.

75 MAINGON, Claire, 2009, p. 15.

76 En 1832 apareció la primera revista especializada, titulada *L'Artiste*, donde se trataban aspectos relacionados con las decisiones del jurado, los artistas rechazados o las obras expuestas en el Saló. A esta revista se sumaron muchas otras, como Ariel, *La Presse* o *Le Moniteur universel*, entre otras.

77 MARTIN-FUGIER, 2016, p. 158, en: *Théophile Gautier critique d'art*, Paris, Séguier, 1994, p. 22.

78 Los marchantes aconsejaban a los artistas sobre qué géneros demandaban los coleccionistas, siendo la pintura de género y el paisaje los principales. Asimismo, recomendaban la producción en lienzos de pequeño formato, conocidos como *tableautin*, los cuales se adaptaban a las exigencias burguesas para decorar sus hogares.

79 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 172.

honorífics i els premis que servien com a punt de referència per als col·leccionistes.

Quant al comprador d'aquest període, el perfil de col·leccionista que va destacar durant la República pertanyia a la burgesia, una nova classe social que es va veure enriquida amb la prosperitat econòmica derivada dels nous mètodes d'exportació, les noves formes de comunicació i transport, i les inversions colonials franceses. A diferència del clàssic mecenes, que defensava la puresa acadèmica i uns gèneres determinats, el comprador burgès «*préférait en général la peinture de genre et le paysage*»⁸⁰. Cada col·leccionista reagrupava i ordenava la seua col·lecció en funció de diferents criteris: per gèneres, per artistes, per èpoques, per nacionalitats, les quals s'exhibien en les seues residències com a sinònim de riquesa. Eren burgesos adinerats pertanyents al món de les finances, de les xarxes ferroviàries o de la banca, en què es pot destacar Delessert, Mallet, Péreire, Perréaux, Laffitte, Rothschild, Hottinguer, Fould, Seillière o Casimir-Perier⁸¹. Així mateix, es trobaven els patrons dels *grands magasins*, com la Samaritaine, fundada per Ernest Cognacq i Louise Jay l'any 1872, parella que va col·leccionar obres d'art «*destinés à la décoration du magasin, d'autres à la galerie de peinture adjacente, et d'autres à leurs appartements*»⁸². Aristide Boucicaut, fundador del *grand magasin* Bon Marché el 1852, també es va interessar per la compra d'art; de la mateixa manera que Georges Dufayel, amo d'un *grand magasin* dedicat al mobiliari als Champs-Élysées; o Bader, director de les Galeries Lafayette, interessat en les pintures impressionistes⁸³. L'interès per l'art contemporani es va intensificar a mesura que va avançar el segle XIX, deixant arrere aquell gust per l'art holandès que es va iniciar en la centúria anterior⁸⁴. Eugène Pereire, financer i polític francès, expressava de manera cínica l'any 1862 que «*moi, j'achète quelques modernes, parce qu'on est*

reconocimientos honoríficos y los premios que servían como punto de referencia para los coleccionistas.

En cuanto al comprador de este periodo, el perfil de coleccionista que destacó durante la República pertenecía a la burguesía, una nueva clase social que se vio enriquecida con la prosperidad económica derivada de los nuevos métodos de exportación, las nuevas formas de comunicación y transporte, y las inversiones coloniales francesas. A diferencia del clásico mecenas, que defendía la pureza académica y unos géneros determinados, el comprador burgués «*préférait en général la peinture de genre et le paysage*»⁸⁰. Cada coleccionista reagrupaba y ordenaba su colección en función de distintos criterios: por géneros, por artistas, por épocas, por nacionalidades, las cuales se exhibían en sus residencias como sinónimo de riqueza. Eran burgueses adinerados pertenecientes al mundo de las finanzas, de las redes ferroviarias o de la banca, pudiendo destacar a Delessert, Mallet, Péreire, Perréaux, Laffitte, Rothschild, Hottinguer, Fould, Seillière o Casimir-Perier⁸¹. Asimismo, se encontraban los patrones de los *grands magasins*, como la Samaritaine, fundada por Ernest Cognacq y Louise Jay en 1872, pareja que coleccionó obras de arte «*destinés à la décoration du magasin, d'autres à la galerie de peinture adjacente, et d'autres à leurs appartements*»⁸². Aristide Boucicaut, fundador del *grand magasin* Bon Marché en 1852, también se interesó por la compra de arte; del mismo modo que Georges Dufayel, dueño de un *grand magasin* dedicado al mobiliario en los Champs-Élysées; o Bader, director de las Galeries Lafayette, interesado en las pinturas impresionistas⁸³. El interés por el arte contemporáneo se intensificó conforme avanzó el siglo XIX, dejando atrás ese gusto por el arte holandés que se inició en la centuria anterior⁸⁴. Eugène Pereire, financiero y político francés, expresaba de manera cínica en 1862 que «*moi, j'achète quelques modernes, parce qu'on est plus sûr. Et puis, ça*

80 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 152.

81 Una guía de col·leccions del segle XIX va ser *Paris-Parisien*, de 1898, on es reflectia una llista de col·leccions privades de la capital francesa. Dels 50 col·leccionistes que s'hi registren, 18 col·leccionistes compraven quadres contemporanis, juntament amb altres quadres i objectes antics. Entre aquests hi havia el comte de Camondo, la marquesa Carcano, Alfred Chauchard, Paul Chéramy, Victor Desfossés, Charles Ephrussi, la comtessa Greffulhe, Albert Lehmann, Ernest May, el baró Edmond de Rothschild, Octave Uzanne o Henri Beure, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 322.

82 BOIME, Albert, 1979, p. 66.

83 BOIME, Albert, 1979, p. 66.

84 En la segona meitat del segle xviii, els catàlegs de vendes públiques a França revelaven una preferència per la pintura holandesa, en: WHITELEY, Linda, 1983, p. 65.

80 WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 152.

81 Una guía de colecciones del siglo XIX fue *Paris-Parisien*, de 1898, donde se reflejaba una lista de colecciones privadas de la capital francesa. De los 50 coleccionistas que se registran, 18 coleccionistas compraban cuadros contemporáneos, junto a otros cuadros y objetos antiguos. Entre ellos estaba el conde de Camondo, la marquesa Carcano, Alfred Chauchard, Paul Chéramy, Victor Desfossés, Charles Ephrussi, la condesa Greffulhe, Albert Lehmann, Ernest May, el barón Edmond de Rothschild, Octave Uzanne o Henri Beber, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 322.

82 BOIME, Albert, 1979, p. 66.

83 BOIME, Albert, 1979, p. 66.

84 En la segunda mitad del siglo XVIII, los catálogos de ventas públicas en Francia revelaban una preferencia por la pintura holandesa, en: WHITELEY, Linda, 1983, p. 65.

plus sûr. Et puis, ça monterait. Par exemple, nous avons fait une bonne affaire en achetant la Marguerite de Scheffer. Depuis, il est mort; ça vaut de l'argent maintenant. Il faut qu'ils meurent, ces gens-là»⁸⁵. Eugène Pereire, a diferència dels seus progenitors, interessats per les obres antigues, va preferir comprar obra d'artistes contemporanis principiants perquè pagava molt menys i, en cas d'èxit, la seua obra es revalorava després de la seua mort. Les paraules manifestades per Eugène Pereire il·lustren el desig d'invertir en obres contemporànies per part dels amateurs.

Tot aquest sistema va fer de París i, en conseqüència, de França l'epicentre del mercat artístic. Un mercat que, actualment, està liderat pels Estats Units, seguit de la Xina i el Regne Unit, ocupant França el quart lloc⁸⁶. El monopoli estatunidenc comprén més de la meitat de les vendes d'àmbit mundial, tot això gràcies a les cases de subhasta anglosaxones Sotheby's i Christie's. Les cases de subhasta també hi van jugar un paper important durant la Tercera República a França; l'Hôtel Drouot⁸⁷ (Fig. 5), inaugurat el 24 de maig de 1852, en fou l'exemple més representatiu. Els subhastadors van veure en aquest sistema mercantil la possibilitat d'enriquir-se a través de la compravenda d'obres d'art i financers i col·leccionistes es donen cita en aquesta fórmula de comerç actiu i en el qual, actualment, els marxants no poden competir.

El mercat galerístic, en definitiva, així com la figura del marxant i la del crític d'art, van protagonitzar part de la transformació de l'art contemporani de finals del segle XIX i l'inici del segle posterior. Un sistema que va beneficiar assessors, inversors i productors d'art, que van veure com es multiplicaven les possibilitats expositives i van donar cabuda al gran nombre d'obres que es feien cada any⁸⁸.

monterait. Par exemple, nous avons fait une bonne affaire en achetant la Marguerite de Scheffer. Depuis, il est mort; ça vaut de l'argent maintenant. Il faut qu'ils meurent, ces gens-là»⁸⁵. Eugène Pereire, a diferencia de sus progenitores, interesados por las obras antiguas, prefirió comprar obra de artistas contemporáneos principiantes porque pagaba muchos menos y, en caso de éxito, su obra se revalorizaba tras su muerte. Las palabras manifestadas por Eugène Pereire ilustran el deseo de invertir en obras contemporáneas por parte de los amateurs.

Todo este sistema hizo de París y, en consecuencia, de Francia el epicentro del mercado artístico. Un mercado que, actualmente, viene liderado por Estados Unidos, seguido de China, Reino Unido y Francia, en cuarto lugar⁸⁶. El monopolio estadounidense abarca más de la mitad de las ventas a nivel mundial, todo ello gracias a las casas de subasta anglosajonas Sotheby's y Christie's. Las casas de subasta también jugaron un papel importante durante la Tercera República en Francia, siendo el Hôtel Drouot⁸⁷ (Fig. 5), inaugurado el 24 de mayo de 1852, el ejemplo más representativo. Los subastadores vieron en este sistema mercantil la posibilidad de enriquecerse a través de la compraventa de obras de arte y financieros y coleccionistas se dan cita en esta fórmula de comercio activo en el que, actualmente, los marchantes no pueden competir.

El mercado galerístico, en definitiva, así como la figura del marchante y la del crítico de arte, protagonizaron parte de la transformación del arte contemporáneo de finales del siglo XIX y principios del siglo posterior. Un sistema que benefició a asesores, inversores y productores de arte, que vieron cómo se multiplicaban las posibilidades expositivas y dieron cabida al gran número de obras que se realizaban cada año⁸⁸.

85 MARTIN-FUGIER, 2016, p. 334.

86 L'anàlisi del mercat de l'art presentat es basa en els resultats de vendes en les subhastes públiques registrades per Artprice y Artron entre l'1 de gener de 2019 i el 31 de desembre de 2019. Un anàlisi de pintures, escultures, dibuixos, fotografies, estampes, vídeos, instal·lacions y tapissos. Per a més informació, vegeu: *The Art Market in 2019* (2020).

87 El 1850, els subhastadors van comprar per 438.000 francs un terreny de 1.752 m² per a construir l'hotel Drouot, sobre l'emplaçament de l'hotel Pinon de Quincy. La construcció de l'edifici va ser realitzada pels arquitectes Lejeune i Levasseur i va durar dos anys, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 175.

88 A partir de la segona meitat del segle XIX, "au moins 200 000 toiles estimables furent produites chaque décennie par les peintres français professionnels", en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 159.

85 MARTIN-FUGIER, 2016, p. 334.

86 El análisis del mercado del arte presentado se basa en los resultados de ventas en las subastas públicas registradas por Artprice y Artron entre el 1 de enero de 2019 y el 31 de diciembre de 2019. Un análisis que se centra en pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, estampas, vídeos, instalaciones y tapices. Para más información, véase: *The Art Market in 2019* (2020).

87 En 1850, los subastadores compraron por 438 000 francos un terreno de 1.752 m² para construir el hotel Drouot, sobre el emplazamiento del hotel Pinon de Quincy. La construcción del edificio fue realizada por los arquitectos Lejeune y Levasseur y duró dos años, en: MARTIN-FUGIER, Anne, 2016, p. 175.

88 A partir de la segunda mitad del siglo XIX, "au moins 200 000 toiles estimables furent produites chaque décennie par les peintres français professionnels", en: WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison, 2009, p. 159.

Conclusions

La figura de Joaquín Agrasot s'emmarca, per tant, en un període en què l'artista havia de mostrar interès pel context internacional. No bastava amb treballar i produir obra en un entorn local, sinó que havia de "deixar-se veure" en cercles freqüentats per personalitats amb saviesa i gust artístic, amb possibilitats econòmiques i disposats a accedir a la compra de pintures, escultures i objectes de tota classe. El pintor alacantí era coneixedor d'aquest escenari i va decidir enviar part de les seues creacions a París, i així donar-se a conèixer entre els col·leccionistes i visitants al Saló oficial, on va exposar en diverses ocasions. D'aquesta manera va obtenir èxit i reconeixement més enllà de les fronteres peninsulars i podem parlar d'una figura amb una gran projecció internacional, gràcies, entre altres personalitats, a Adolphe Goupil, marxant interessat en la seua obra pictòrica.

La Tercera República va suposar l'arribada d'estabilitat a la nació i aquest panorama polític es va traslladar a les belles arts. El Saló oficial era un espai que comptava amb un llarg recorregut, el prestigi del qual era objecte de desig per a qualsevol artista amb ambicions i que no va cessar en les seues directrius i regles acadèmiques per a no oferir símptomes de feblesa. Malgrat la seua continuïtat durant el període republicà, la realitat va ser que els artistes van començar a sentir-se lliures, autònoms i independents. Van sorgir així les associacions, els grups, els cercles, les societats artístiques. Una espècie de germanor que tenia com a objectiu l'organització d'exposicions per a exhibir les seues produccions rebutjades per l'Académie, una institució que no va voler renovar-se i els mètodes i la formació de la qual no es va adaptar al concepte de modernitat que abanderava l'últim terç del segle XIX. La severitat del jurat i la falta d'espai per a albergar l'enorme quantitat d'obres que s'hi presentaven anualment, van dinamitar el principal aparador públic de França amb el sorgiment de salons i exposicions alternatius. Uns espais que il·lustren la solidaritat i l'esperit de companyonia del gremi i les iniciatives del qual van beneficiar, sobretot, aquells que tenien menys possibilitats per a accedir al Saló oficial.

La galeria es va convertir en el lloc idoni on exhibir i vendre obres d'art. Un espai més íntim i pròxim respecte al Saló, on els marxants van veure una oportunitat única per a enriquir-se i molts d'ells ho van aconseguir a costa dels artistes. El pintor Vincent van Gogh assenyalava que «le commerce des œuvres d'art n'était qu'une forme de vol organisé»⁸⁹, afirmació que

Conclusiones

La figura de Joaquín Agrasot se enmarca, por tanto, en un periodo donde el artista debía mostrar interés por el contexto internacional. No bastaba con trabajar y producir obra en un entorno local, sino que debía "dejarse ver" en círculos frecuentados por personalidades con sabiduría y gusto artístico, con posibilidades económicas y dispuestos a acceder a la compra de pinturas, esculturas y objetos de toda clase. El pintor alicantino era conocedor de este escenario y decidió enviar parte de sus creaciones a París, dándose a conocer entre los coleccionistas y visitantes al Salón oficial, donde expuso en varias ocasiones. De esta manera obtuvo éxito y reconocimiento más allá de las fronteras peninsulares y podemos hablar de una figura con una gran proyección internacional, gracias, entre otras personalidades, a Adolphe Goupil, marchante interesado en su obra pictórica.

La Tercera República supuso la llegada de estabilidad a la nación y ese panorama político se trasladó a las Bellas Artes. El Salón oficial era un espacio que contaba con un largo recorrido, cuyo prestigio era objeto de deseo para cualquier artista con ambiciones y que no cesó sus directrices y reglas académicas para no ofrecer síntomas de debilidad. A pesar de su continuidad durante el periodo republicano, la realidad fue que los artistas comenzaron a sentirse libres, autónomos e independientes. Surgieron así las asociaciones, los grupos, los círculos, las sociedades artísticas. Una especie de hermandad que tenía como objetivo la organización de exposiciones para exhibir sus producciones rechazadas por la Académie, una institución que no quiso renovarse y cuyos métodos y formación no se adaptó al concepto de modernidad que abanderaba el último tercio del siglo XIX. La severidad del jurado y la falta de espacio para albergar la enorme cantidad de obras que se presentaban anualmente, dinamitaron el principal escaparate público de Francia con el surgimiento de salones y exposiciones alternativas. Unos espacios que ilustran la solidaridad y el espíritu de camaradería del gremio y cuyas iniciativas beneficiaron, sobre todo, a aquellos que tenían menos posibilidades para acceder al Salón oficial.

La galería se convirtió en el lugar idóneo donde exhibir y vender obras de arte. Un espacio más íntimo y cercano respecto al Salón, donde los marchantes vieron una oportunidad única para enriquecerse y muchos de ellos lo consiguieron a costa de los artistas. El pintor Vincent Van Gogh señalaba que «le commerce des œuvres d'art n'était qu'une forme de vol organisé»⁸⁹, afirmación

89 NAHON, Pierre, 1998, p. 29.

89 NAHON, Pierre, 1998, p. 29.

compartisc amb el pintor holandés. Els marxants especuladors, que pertanyerien al segon grup formulat per Émile Zola, van invertir quantitats de diners en obres d'art amb l'objectiu de revendre-les en un futur per preus molt més elevats, que va consolidar així una especulació sense precedents. El món de l'art va entrar a formar part d'un sistema mercantil en què marxants i crítics d'art aliats van configurar un escenari a favor dels seus propis interessos.

que comparto con el pintor holandés. Los marchantes especuladores, que pertenecerían al segundo grupo formulado por Émile Zola, invirtieron cantidades de dinero en obras de arte con el objetivo de revenderlas en un futuro por precios mucho más elevados, afianzándose así una especulación sin precedentes. El mundo del arte entró a formar parte de un sistema mercantil donde marchantes y críticos de arte aliados configuraron un escenario a favor de sus propios intereses.

Bibliografia · Bibliografía

ALCOLEA ALBERO, Fernando. *Pintores españoles en Londres (1775-1950). Así como otras cuestiones sobre la recepción e intercambio del arte entre España e Inglaterra*. CreateSpace-Independent Publishing Platform: Menorca, 2014, p. 294.

ASSOULINE, PIERRE. *Grâces lui soient rendues. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*. Folio: París, 2002, p. 416.

BOIME, Albert. "Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX^{ème} siècle". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 28, juny 1979. Les fonctions de l'art. p. 57-75.

BONNET, Alain. "La réforme de l'École des beaux-arts de 1863: peinture et sculpture". *Romantisme*. Núm 93, 1996. Arts et institutions. p. 27-38.

BOUILLON, JEAN-PAUL. "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle". *Romantisme*. Núm. 54, 1986. Être artiste. p. 89-113.

CHAGNON-BURKE, Véronique. "Rue Laffitte: Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth Century Paris". *Nineteenth-Century Art Worldwide* 11. Núm. 2, 2012. p. 31-55.

DELABORDE, Henri. *L'Académie des beaux-arts*. Hermann Éditeurs: París, 2009, p. 178.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *París y los pintores valencianos (1880-1914)*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2007.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. "Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905)". *Romantisme*. Núm. 93, 1996. Arts et institutions. p. 39-50.

LOBSTEIN, Dominique. *Les salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*. Éditions de La Martinière: París, 2006, p. 304.

MAINGON, Claire. *Le Salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes Français*. Hermann Éditeurs: París, 2009, p. 178.

MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la III^e République. Art, littérature, politique*. Éditions Perrin: París, 2009, p. 512.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIX^e siècle*. Pluriel: París, 2016, p. 480.

NAHON, Pierre. *Les marchands d'art en France. XIX^e et XX^e siècles*. Éditions de la Différence: París, 1998, p. 352.

NOËL, Denise. "Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle". *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Núm. 19, 2004. p. 1-15.

UDGHIRI, Rémy. *Pequeño elogio de la fuga del mundo. De Petrarca a Pascal Quignard*. Alfabeto: Madrid, 2019, p. 162

WHITE, Cynthia i WHITE, Harrison. *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Champs arts. Édition Flammarion: París, 2009, p. 288.

WHITELEY, Linda. "Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste". *Romantisme*. Núm. 40, 1983. p. 65-76.

La fortuna artística
de Joaquín Agrasot
a París i Nova York

La fortuna artística
de Joaquín Agrasot
en París y Nueva York

La fortuna internacional de l'art de Joaquín Agrasot està lligada, com ocorre amb la de la major part d'els seus coetanis pintors, a dos fenòmens que van determinar l'esdevenir del sistema artístic de la segona meitat del segle XIX. D'una banda, el floriment del mercat de l'art; d'una altra, la internacionalització de l'art.

Efectivament, ens referim a dos aspectes que van condicionar la manera d'ascens, promoció i, en definitiva, la mateixa ontologia de l'art d'aquest període. Encara que al·ludim a una conjuntura que es manifesta en el més alt grau d'intensitat en la segona meitat del segle XIX i principis del XX, és innegable que la seua gestació es remunta a finals del segle XVIII, quan molts dels seus trets van començar a evidenciar-se. Un dels pilars d'aquest sistema tenia a veure amb la institucionalització de les escoles o acadèmies de belles arts, erigides com a úniques garants de l'educació i projecció dels artistes. El mite romàntic de l'artista autodidacte, que crea vocacionalment embadalit davant de la crida de les muses, queda lluny del paradigma que va representar la verdadera carrera artística que van seguir la majoria dels pintors del segle XIX.¹ El seguiment dels cursos de l'Escola es compaginava amb la participació dels artistes en els certàmens i concursos oficials, que recompensaven la vàlua dels artistes amb medalles i quanties econòmiques, cas de les exposicions nacionals o salons francesos, o amb beques per a cursar estudis a l'estranger, cas de les beques de pensionats. Aquest model emanat del sistema artístic francès, amb l'École des Beaux Arts i amb la promoció en el *Salon* i el *Prix de Rome* es va institucionalitzar en la major part de ciutats europees.

La fortuna internacional del arte de Joaquín Agrasot está ligada, como sucede con la de la mayor parte de sus coetáneos pintores, a dos fenómenos que determinaron el devenir del sistema artístico de la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, el florecimiento del mercado del arte, por otro, la internacionalización del arte.

Efectivamente, nos referimos a dos aspectos que condicionaron la manera de ascenso, promoción y, en definitiva, a la propia ontología del arte de ese periodo. Aunque aludimos a una coyuntura que se manifiesta en su mayor grado de intensidad en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, es innegable que su gestación se remonta a finales del siglo XVIII, cuando muchos de sus rasgos comenzaron a evidenciarse. Uno de los pilares de dicho sistema tenía que ver con la institucionalización de las Escuelas o Academias de Bellas Arte, erigidas como únicas garantes de la educación y proyección de los artistas. El mito romántico del artista autodidacta que crea vocacionalmente embelesado ante la llamada de las musas, queda lejos del paradigma que representó la verdadera carrera artística que siguieron la mayoría de los pintores del siglo XIX¹. El seguimiento de los cursos de la Escuela se compaginaba con la participación de los artistas en los certámenes y concursos oficiales, que recompensaban la valía de los artistas con medallas y cuantías económicas, caso de las Exposiciones Nacionales o Salones franceses, o con becas para cursar estudios en el extranjero, caso de las Becas de pensionados. Este modelo emanado del sistema artístico francés, con la École des Beaux Arts y con la promoción en el Salon y el Prix de Rome

1 WHITE, H. i C., *La carrière des peintres au XIXe siècle*. París, Ed. Flammarion. 1991.

1 WHITE, H. y C., *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris, Ed. Flammarion. 1991.

La notorietat i el reconeixement en l'arena pública dels certàmens i exposicions, constituïa l'autèntic focus des del qual la crítica artística contribuïa a atorgar o negar la fama d'un artista. Una crítica que en molts casos mostrava una clara connivència amb determinats marxants d'art, que enaltia la figura dels representats per diferents firmes. Mai com aleshores guanyar-se el favor de la crítica va ser tingut com a element determinant en la carrera i fortuna d'un artista.

És costum a París que certs escriptors comercien amb els quadres que es fan regalar pels artistes, o estiguen subvencionats pels grans comerciants de llenços a l'oli.²

El col·leccionista era l'últim engranatge d'aquesta cadena. Uns col·leccionistes els perfils i les predileccions dels quals marcaven també les constants del mercat artístic.

Joaquín Agrasot participa d'aquest sistema com ho demostra el seu concurs en els certàmens artístics: exposicions internacionals, salons francesos, exposicions nacionals i beques de pensionat. Tota aquesta promoció li val estar present en les cases de vendes i subhastes d'àmbit internacional. Caldria assenyalar que Agrasot és un artista que pertany a una generació entre la qual es compten: Antoni Gisbert, Francesc Domingo, Marià Fortuny, Eduardo Rosales, José Casado del Alisal o Raimundo Madrazo, entre altres, a cavall entre dos mons, un en vies de desaparició, el de les escoles nacionals, un altre en fase embrionària, el de la internacionalització de l'art.

Je me souviens que, l'une des premières années où furent installées les expositions aux Champs Elysées de même qu'en 1852, [...] nous consacrámes une des salles longues du Palais de l'Industrie aux oeuvres des artistes étrangers. En ce temps là, il faut le dire, ces étrangers avaient mieux gardé qu'aujourd'hui l'accent de leur pays; [...] Dans la salle dont je parle, on reconnaissait à prime vue le clocher de chacun des habitués étrangers de nos Salons; Les Expositions Universelles ne s'étaient point encore multipliées et n'avaient pas imposé aux écoles de tous les pays une certaine uniformité.³

És a partir de finals de la dècada 1870 quan la presència d'Agrasot es fa contínua en els salons francesos des d'on es dona a conèixer internacionalment. El pintor acaba de tornar de la seua estada a Roma i s'assenta definitivament a València. A través de Luis Jiménez

se institucionalizó en la mayoría de ciudades europeas. La notoriedad y el reconocimiento en la arena pública de los certámenes y exposiciones, constituía el auténtico foco desde el que la crítica artística contribuía a otorgar o negar la fama de un artista. Una crítica que en muchos casos mostraba una clara connivencia con determinados marchantes de arte, ensalzando la figura de los representados por diferentes firmas. Nunca como entonces ganarse el favor de la crítica fue tenido como elemento determinante en la carrera y fortuna de un artista.

"Es costumbre en París que ciertos escritores comercien con los cuadros que se hacen regalar por los artistas, o estén subvencionados por los grandes comerciantes de lienzos al óleo".²

El coleccionista era el último engranaje de este eslabón. Unos coleccionistas cuyos perfiles y predilecciones marcaban también las constantes del mercado artístico.

Joaquín Agrasot, participa de dicho sistema como lo demuestra su concurso en los certámenes artísticos: Exposiciones internacionales, Salones franceses, Exposiciones nacionales y Becas de pensionado. Toda esta promoción le vale estar presente en las casas de ventas y subastas de ámbito internacional. Cabría señalar que Agrasot es un artista que pertenece a una generación entre la que se cuentan: Antonio Gisbert, Francisco Domingo, Mariano Fortuny, Eduardo Rosales, José Casado del Alisal o Raimundo Madrazo, entre otros, a caballo entre dos mundos, uno en vías de desaparición, el de las escuelas nacionales, otro en ciernes, el de la internacionalización del arte.

"Je me souviens que, l'une des premières années où furent installées les expositions aux Champs Elysées de même qu'en 1852, [...] nous consacrámes une des salles longues du Palais de l'Industrie aux oeuvres des artistes étrangers. En ce temps là, il faut le dire, ces étrangers avaient mieux gardé qu'aujourd'hui l'accent de leur pays; [...] Dans la salle dont je parle, on reconnaissait à prime vue le clocher de chacun des habitués étrangers de nos Salons; Les Expositions Universelles ne s'étaient point encore multipliées et n'avaient pas imposé aux écoles de tous les pays une certaine uniformité"³

Es a partir de finales de la dècada 1870 cuando la presencia de Agrasot se hace continua en los Salones franceses desde donde se da a conocer internacionalmente. El pintor acaba de regresar de su estancia en

2 GENER, P, "Paris artístico y literario", en *La Ilustración Artística*, 79 (1883) p. 211.

3 MARQUIS DE CHENNEVIERES, Ch. P, "Le Salon de 1880", en *Gazette des Beaux Arts* (1880) p. 41-71.

2 GENER, P, "Paris artístico y literario", en *La Ilustración Artística*, 79 (1883) p.211.

3 MARQUIS DE CHENNEVIERES, Ch. P, "Le Salon de 1880", en *Gazette des Beaux Arts* (1880) pp.41-71.

Aranda⁴ amb qui ja ha coincidit a Roma aconsegueix introduir-se en els salons. El 1877 participa en el *Salon des Artistes Français* amb *Bohémiens et paysans à la foire* (Espagne) (*La fira d'Oriola*). (Fig. 1).

La fira d'Oriola és una obra costumista en la qual observem, a més, la influència del realisme imperant en l'època, amb particular semblança a alguns autors del grup italià d'*I macchiaoli*. És particularment notable el contrast entre els burgesos i els seus para-sols i els firers abillats amb vestits típics, amb els seus carros i casetes de fira. Aquesta contraposició està en el si de moltes de les propostes del realisme de la pintura del segle XIX com a reflex del conflicte social de l'època.

Un any després, el 1878, Agrasot presenta una pintura notable *Avant la course*.⁵ L'obra crida l'atenció dels col·leccionistes, la premsa local valenciana es fa ressò de l'interés que ha generat la peça. (Fig. 2).

Les nostres belles arts, no sols aconsegueixen gran honra en els salons que exhibeixen les de tot el món sinó profit pels nostres artistes que obtenen assenyalats preus pels seus quadres [...] el quadre animadíssim i lleial d'Agrasot *Abans de la correguda* pel qual ja li han ofert 12.000 francs, que l'artista no accepta per haver-lo taxat en 15.000.⁶

Es tracta d'un preu acceptable tenint en compte l'augment exponencial dels preus de les obres d'art durant aquelles dècades. Servis d'exemple que entre 1838 i 1867 el preu mitjà d'una obra de gènere es va estimar en 2.861 francs,⁷ mentre que entre 1870 i 1872 l'obra d'un pintor relativament conegut podia arribar a oscil·lar entre els 10.000 i 20.000 francs, a partir d'ací els preus es disparaven en funció de la fama del pintor. Brascassat, per exemple, va vendre la seua obra *Taureaux et vaches dans une prairie* el 1872 per 18.000 francs, Cabanel va vendre *La naissance de Venus* el 1870 per 20.000 francs, Bouguereau ho va fer amb *Frère et soeur* el 1871 per 18.000 francs, Gérôme va

Roma y se asienta definitivamente en Valencia. A través de Luis Jiménez Aranda⁴ con quien ya ha coincidido en Roma consigue introducirse en los salones. En 1877 participa en el *Salon des Artistes Français* con *Bohémiens et paysans à la foire* (Espagne) (*La feria de Orihuela*). (Fig. 1). *La feria de Orihuela* es una obra costumbrista en la que observamos, además, la influencia del realismo imperante en la época con particular semejanza a algunos autores del grupo italiano de *I macchiaoli*. Es particularmente notable el contraste entre los burgeses y sus parasoles y los feriantes ataviados con trajes típicos, con sus carromatos y casetas de feria. Esa contraposición está en el seno de muchas de las propuestas del realismo de la pintura del siglo XIX como reflejo del conflicto social de la época.

Un año después en 1878, Agrasot presenta una pintura notable *Avant la course*.⁵ La obra llama la atención de los coleccionistas, la prensa local valenciana se hace eco del interés que ha generado la pieza. (Fig. 2).

"Nuestras Bellas Artes, no sólo alcanzan gran honra en los salones que exhiben las de todo el mundo sino provecho por nuestros artistas que obtienen señalados precios por sus cuadros [...] el cuadro animadísimo y leal de Agrasot *Antes de la corrida* por el cual ya le han ofrecido 12.000 francos, que el artista no acepta por haberlo tasado en 15.000".⁶

Se trata de un precio aceptable teniendo en cuenta el aumento exponencial de los precios de las obras de arte durante esas décadas. Sirva de ejemplo que entre 1838 y 1867 el precio medio de una obra de género se estimó en 2861 francos⁷, mientras que entre 1870 y 1872 la obra de un pintor relativamente conocido podía llegar a oscilar entre los 10.000 y 20.000 francos, de ahí los precios se disparaban en función de la fama del pintor. Brascassat, por ejemplo, vendió su obra *Taureaux et vaches dans une prairie* en 1872 por 18.000 francos, Cabanel vendió *La naissance de Venus* en 1870 por 20.000 francos, Bouguereau hizo lo propio

4 Catalogue Salon des Artistes français. Chez M. L. Jiménez, Rue Bonaparte, 134, Bibliothèque Nationale de France, consultat en: 20/10/2010 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

5 Catalogue Salon des Artistes français. Bibliothèque Nationale de France, ark:/12148/bpt6k497675, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

6 "Variedades", en *El Segura: semanario orcelitano*, 25 juliol 6 1878. Dec aquesta informació a Antonio José Mazón Albarracín.

7 CAIN, C, "Les amateurs de l'art", p. 58 en DUREY, Philippe i CAIN, C. (dir.) *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catàleg d'exposició. Musée des Beaux Arts de Lió, 25 de març-27 de juny de 1993. Ed. Réunion des Musées Nationaux. París, 1993, p. 48-63.

4 Catalogue Salon des Artistes français. Chez M. L. Jiménez, Rue Bonaparte, 134, Bibliothèque nationale de France, consultado en. 20/10/2010 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

5 Catalogue Salon des Artistes français. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k497675, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

6 "Variedades", en *El Segura: semanario orcelitano*, 25 julio 6 1878. Debo esta información a Antonio José Mazón Albarracín.

7 CAIN, C, "Les amateurs de l'art", p.58 en DUREY, Philippe y CAIN, C (dir) *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catálogo de exposición. Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed. Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993, pp.48-63

vendre *La mer du Caire* el 1872 per 38.000 francs.⁸ Tots ells eren destacats membres de *L'Institut de France* i, per tant, gaudien d'una reconeguda reputació. Una de les obres més cares venuda de l'època va ser *La vicaria* de Marià Fortuny comprada pel marxant Adolphe Goupil per 80.000 francs.

No era la primera vegada que *Avant la course* era exposada en el sistema artístic internacional. El 1873 la galeria anglesa *New British Institution* va dedicar als més acostats col·legues i seguidors de Marià Fortuny una exposició en la qual van participar, entre altres: Ramon Tusquets, Luis Jiménez Aranda o el pintor francès Bossuet. Agrasot va presentar *Abans de la correguda*,⁹ segons Fernando Alcolea l'obra seria adquirida per un col·leccionista vienès.¹⁰ Queda clar que Agrasot va haver de fer una còpia o variació diferent d'aquesta obra per al Salon de 1878, no serà l'única. Deu anys després presentarà en l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 una versió diferent per la qual obtindrà una medalla de plata i, després de ser exposada a la galeria Parés, serà adquirida per Francesc Guíu.¹¹

Aquestes pràctiques formaven part de la lògica del mercat de l'art. Un *modus operandi* que es remunta fins i tot al mateix període de gestació d'aquest a l'Holanda del segle XVII. Una pintura podia ser realitzada en diferents ocasions aplicant-hi lleus variacions. Gràcies a aquests procediments els artistes podien explotar un mateix assumpte ampliant el rang de clients sense atemptar contra l'exclusivitat que demanaven els col·leccionistes. Aquesta inquietud s'evidencia, per exemple, en la carta que enviava el client S. Wedels al pintor Josep Benlliure, les paraules del qual denotaven els criteris de peça única encara que quasi seriada als quals ens referim. [...] tinc el gust de dir-li que l'assumpte m'agrada molt, de manera que desitge que V. ens faci un quadre semblant, però no igual, tal vegada V. trobarà convenient posar-hi algunes persones més, però deixe això enterament a la seua apreciació, perquè li diré amb tota franquesa que no m'agradaria tindre un quadre que ja conste o siga repetit.¹²

L'economista Thorstein Veblen considerava aquestes actituds com a pròpies de la lògica capitalista. Una pràctica que va denominar *comparació odiosa*: "Una

con *Frère et soeur* en 1871 por 18.000 francos, Gérôme vendió *La mer du Caire* en 1872 por 38.000 francos⁸. Todos ellos eran destacados miembros de *L'Institut de France* y por tanto gozaban de una reconocida reputación. Una de las obras más caras vendida de la época fue *La vicaria* de Mariano Fortuny comprada por el marchante Adolphe Goupil por 80.000 francos.

No era la primera vez que *Avant la course* era expuesta en el sistema artístic internacional. En 1873 la galería inglesa *New British Institution* dedicó a los más allegados colegas y seguidores de Mariano Fortuny una exposición en la que participaron, entre otros: Ramón Tusquets, Luis Jiménez Aranda o el pintor francés Bossuet. Agrasot presentó *Antes de la corrida*,⁹ según Fernando Alcolea la obra sería adquirida por un coleccionista vienés¹⁰. Queda claro que Agrasot tuvo que hacer una copia o variación distinta de esta obra para el Salon de 1878, no será la única. Diez años después presentará a la Exposición Universal de Barcelona de 1888 una versión distinta por la que obtendrá una medalla de plata y tras ser expuesta en la galería Parés, será adquirida por Francesc Guíu¹¹.

Estas prácticas formaban parte de la lógica del mercado del arte. Un *modus operandi* que se remonta incluso al propio periodo de gestación del mismo en la Holanda del siglo XVII. Una pintura podía ser realizada en distintas ocasiones aplicándole pequeñas variaciones. Gracias a estos procedimientos los artistas podían explotar un mismo asunto ampliando el rango de clientes sin atentar contra la exclusividad que demandaban los coleccionistas. Esta inquietud se evidencia, por ejemplo, en la carta que enviaba el cliente S. Wedels al pintor José Benlliure, cuyas palabras denotaban los criterios de pieza única aunque casi seriada a los que nos referimos.

"[...] tengo el gusto de decirle que el asunto me agrada mucho de manera que deseo que V. nos haga un cuadro parecido, pero no igual, tal vez V. lo encontrará conveniente poner algunas personas más, pero dejo esto enteramente a su apreciación, porque le diré con toda franqueza que no me gustaría tener un cuadro que ya conste o sea repetido"¹².

El economista Thorstein Veblen consideraba estas actitudes como propias de la lógica capitalista. Una

8 MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*. Paris, Ed. De Minuit, 1967, p. 27.

9 ALCOLEA, P., *Pintores españoles en Londres 1866-1900*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

10 ALCOLEA, Fernando, "El anticuario y marchante Francesc Guíu i Gbalda (1843-1914)", en *Locus Amoenus*, 14 (2016) p. 178.

11 ALCOLEA, 2016, p. 177.

12 BONET SOLBES, V., *José Benlliure. El oficio de pintor*. València, Ajuntament de València, 1988, p. 84.

8 MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*. Paris, Ed. De Minuit, 1967, p.27.

9 ALCOLEA, P., *Pintores españoles en Londres 1866-1900*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

10 ALCOLEA, Fernando, "El anticuario y marchante Francesc guíu i Gbalda (1843-1914)", en *Locus Amoenus*, 14 (2016) p. 178.

11 ALCOLEA, 2016, p. 177

12 BONET SOLBES, V., *José Benlliure. El oficio de pintor*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 1988, p. 84.

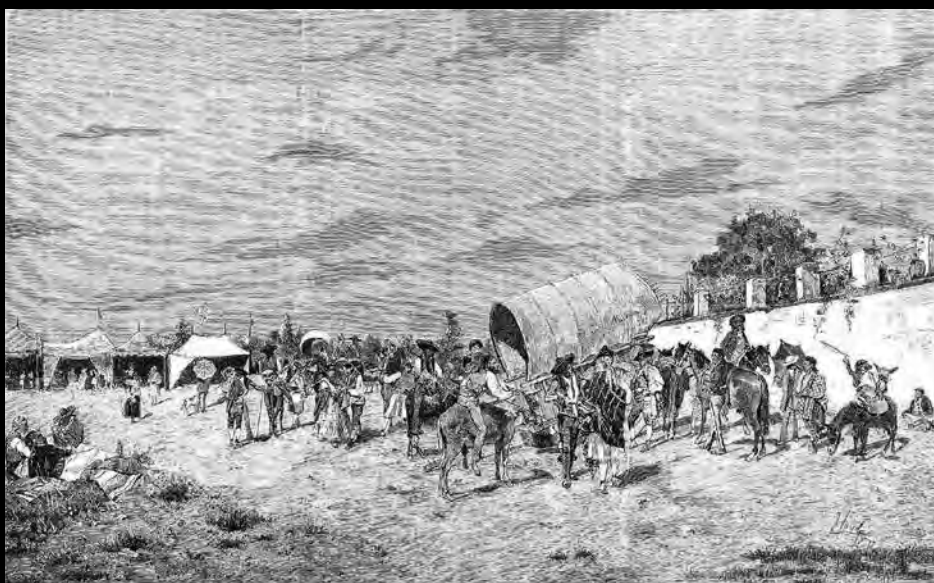


Fig.1- Joaquín Agrasot. *Bohémiens et paysans à la foire (La feria de Orihuela)*. Gravat | Grabado. *La Ilustración Española y Americana*. 1877. Biblioteca Nacional.

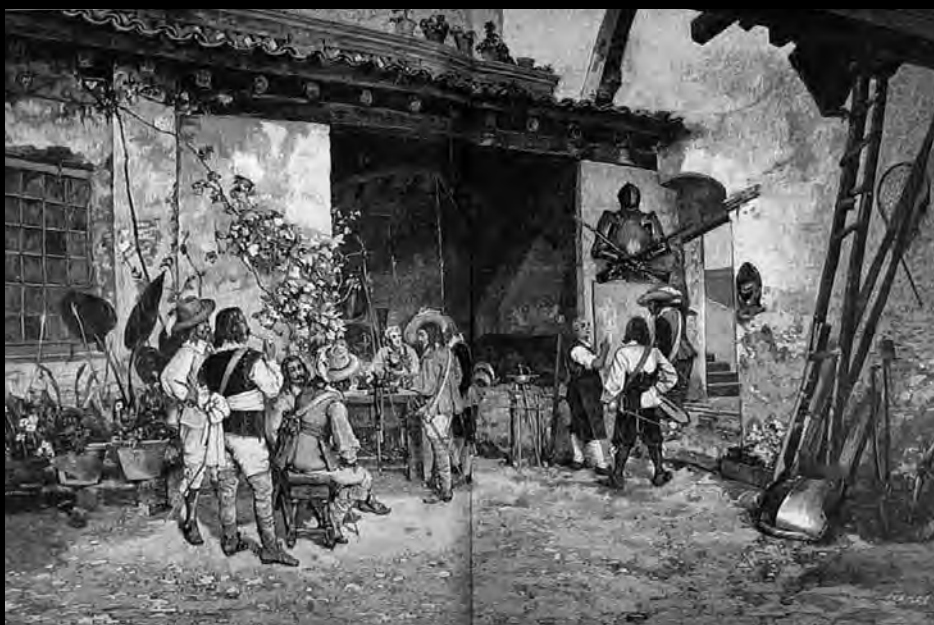


Fig. 2 Joaquín Agrasot. *Chez l'armurier*. Gravat | Grabado. *Revista ilustrada francesa*.



Fig. 3 Joaquín Agrasot. *Antes de la corrida.* Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 85 x 147 cm. Col. privada.

comparació odiosa és un procés de valoració de persones respecte als béns que posseeixen.”¹³

Un altre aspecte que cal considerar respecte a la seua obra és la influència de Marià Fortuny en la carrera d'Agrasot. A Londres, sense anar més lluny, exposa repetides ocasions a la French Gallery, una galeria fundada per Ernest Gamban, que s'havia format com a marxant a la casa Goupil de Londres. Recordem que Adolphe Goupil tindrà des de 1865 Marià Fortuny dins de la seua cartera de pintors representats, una relació que a l'artista català arribarà a asfixiar. El mateix Goupil comerciarà també amb les obres d'Agrasot no sols a París, sinó en les seues sucursals europees, com es desprén de la venda de 1875 a Londres de l'obra d'Agrasot *Clever dogs*.¹⁴ Després de la mort de Fortuny el 1874, no obstant això, la seua cotització en el mercat patiria alts i baixos, que afectarien el seu cercle d'artistes pròxims. El 1877 Goupil comunicava per carta manuscrita a Joaquín Agrasot¹⁵ que la moda Fortuny ja no tenia tanta tirada i que, per tant, ell tampoc tenia tanta acceptació, Bernat Ferrándiz era ara l'elogiat per la casa francesa, un Ferrándiz al qual es disputaran els marxants, com demostra el gran interès de Stanislaó Baron.¹⁶ El mercat de l'art generarà les seues pròpies dinàmiques especulatives:

A certs crítics els ha entrat el furor d'insultar i rebaixar el nostre gran Fortuny [...] n'hi ha que han dit d'ell vertaderes blasfèmies artístiques [...] com ni els uns ni els altres tenen Fortunys per a vendre, no és estrany que hagen donat a rebaixar l'autor de *La rectoria* a fi de realçar les mitjanies de les seues col·leccions.¹⁷

Malgrat tot, Marià Fortuny continuarà gaudint de gran predilecció entre col·leccionistes i marxants de l'àmbit internacional i amb ell, la generació d'artistes que cultivarà la pintura de gènere *alla manera* Fortuny.

práctica que denominó *comparación odiosa*: “Una comparación odiosa es un proceso de valoración de personas con respecto a los bienes que poseen”¹³.

Otro aspecto a considerar con respecto a su obra es la influencia de Mariano Fortuny en la carrera de Agrasot. En Londres, sin ir más lejos, expone en repetidas ocasiones en la French Gallery, una galería fundada por Ernest Gamban quien se había formado como marchante en la casa Goupil de Londres. Recordemos que Adolphe Goupil tendrá desde 1865 a Mariano Fortuny dentro de su cartera de pintores representados, una relación que al artista catalán llegará a asfixiar. El propio Goupil comerciará también con las obras de Agrasot no solo en París, sino en sus sucursales europeas, como se desprende de la venta de 1875 en Londres de la obra de Agrasot *Clever dogs*¹⁴. Tras la muerte de Fortuny en 1874, sin embargo, su cotización en el mercado sufrirá altibajos, afectando a su círculo de artistas próximos. En 1877 Goupil comunicaba por carta manuscrita a Joaquín Agrasot¹⁵ que la moda Fortuny ya no tenía tanta tirada y que, por tanto, él tampoco tenía tanta aceptación, Bernardo Ferrándiz era ahora el elogiado por la casa francesa, un Ferrándiz al que se disputarán los marchantes, como demuestra el gran interés de Stanislaó Baron¹⁶. El mercado del arte generará sus propias dinámicas especulativas:

“A ciertos críticos les ha dado el furor de insultar y rebajar a nuestro gran Fortuny [...] los hay que han dicho de él verdaderas blasfemias artísticas [...] como ni unos ni otros tiene Fortunys para vender no es extraño que hayan dado en rebajar al autor de la *La vicaría* a fin de realzar las medianías de sus colecciones”¹⁷

A pesar de todo Mariano Fortuny seguirá gozando de gran predilección entre coleccionistas y marchantes del ámbito internacional y con él, la generación de artistas que cultivará la pintura de género *alla maniera* Fortuny.

13 VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza, 2004, p. 59.

14 “*The Clever dogs* exhibited by their master to a long line of ladies and gentlemen, who are evidently delighted with their marvelous performances”. *The Art Journal*, 14 (1875) p. 246.

15 LUZÓN NOGUÉ, J.M., *Joaquín Agrasot*, Oriola, Ajuntament d'Oriola, 2019, p. 39.

16 SAURET, M.T. “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”, en *Boletín de Arte*, 2 (1981), p. 187-205.

17 GENER, 1883, p. 211.

13 VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza, 2004, p. 59.

14 “*The Clever dogs* exhibited by their master to a long line of ladies and gentlemen, who are evidently delighted with their marvelous performances”. *The Art Journal*, 14 (1875) p.246.

15 LUZÓN NOGUÉ, J.M., *Joaquín Agrasot*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, 2019, p.39

16 SAURET, M.T. “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”, en *Boletín de Arte*, 2 (1981) pp. 187-205.

17 GENER, 1883, p.211.

El 1880¹⁸ Agrasot presenta al *Salon Chez l'armurier* (Fig. 3).

Aquest és un tema ben arrelat en la pintura de gènere des del segle XVII. Entre la colònia d'artistes a Roma pròxims a Marià Fortuny es trobava, a més de Joaquín Agrasot, el pintor andalús Germán Álvarez Algeciras trobem en la seua producció artística un *Armer*. Oli/ llenç. 51 x 36 cm (col·lecció privada), obra de caire orientalista que l'artista pinta mentre es troba a la ciutat eterna.¹⁹ La pintura d'Agrasot, no obstant això, està ambientada una escena francesa del segle XVII. Aquest exemple ens serveix per a apreciar un fenomen propi del sistema al qual ens referim, el de l'heterodòxia temàtica o de gèneres. Referent a això, és interessant relacionar-ho amb una pràctica que transcendia l'àmbit merament pictòric per a endinsar-se en els gustos de l'època.

En quin estil arquitectònic vol la seua casa? L'arquitecte mateix fa generalment aquesta pregunta al seu client, en iniciar-se les seues relacions [...] Vosté ha de triar l'estil de la casa, com tria el model del seu barret. Pot triar entre l'estil clàssic, amb columnes o sense, amb arcs o allindanat, rural o civil, o fins i tot palatí; pot triar l'isabelí... o també el Renaixement, o bé... el medieval, el gòtic, que és ara moda en totes les seues formes, del segle XI, XII, XIII, XIV, com vosté preferisca, feudal, monàstic, escolàstic, eclesiàstic, arqueològic, eclesiològic i així indefinidament.²⁰

L'*armer* podia ser una escena ambientada en la temàtica orientalista, neogoyesca o en el segle XVII i el *casacón* a gust del consumidor. Normalment, la decisió depenia de la destinació de l'obra. Agrasot es decideix per un escenari inspirat en el segle XVII francès, probablement motivat per la seua intenció d'agradar als col·leccionistes del Saló.

Aquest tipus d'escenes s'inspiraven en la moda que havia contribuït a consolidar el pintor francès Ernest Meissonier, artífex de la recuperació dels models dels segles XVII i XVIII. La recreació d'aquests universos del passat no constituïa, per a aquest pintor, tan sols un assumpte banal, sinó que tenien un valor moral. En aquests es plasmava un període d'elegància perdut,

En 1880¹⁸ Agrasot presenta al *Salon Chez l'armurier* (Fig. 3).

Este es un tema de profunda raigambre en la pintura de género desde el siglo XVII. Entre la colonia de artistas en Roma cercanos a Mariano Fortuny se encontraba, además de Joaquín Agrasot, el pintor andaluz Germán Álvarez Algeciras encontramos en su producción artística un *Armero*. Óleo/lienzo. 51 x 36 cm (colección privada), obra de corte orientalista que el artista realiza mientras se encuentra en la ciudad eterna¹⁹. La pintura de Agrasot, sin embargo, está ambientada una escena francesa del siglo XVII. Este ejemplo nos sirve para apreciar un fenómeno propio del sistema al que nos estamos refiriendo, el de la heterodoxia temática o de géneros. A este respecto es interesante relacionarlo con una práctica que trascendía lo meramente pictórico para adentrarse en los gustos de la época.

“¿En qué estilo arquitectónico quiere su casa? El propio arquitecto hace generalmente esta pregunta a su cliente, al iniciarse sus relaciones [...] Debe usted elegir el estilo de la casa, como elige el modelo de su sombrero. Puede escoger entre el estilo clásico, con columnas o sin ellas, con arcos o adintelado, rural o civil, o incluso palatino; puede elegir el isabelino... o también el renacimiento, o bien... el medieval, el gótico, que está ahora muy de moda en todas sus formas, del siglo XI, XII, XIII, XIV como usted prefiera, feudal, monástico, escolástico, eclesiástico, arqueológico, eclesiológico y así indefinidamente.”²⁰

El *armero* podía ser una escena ambientada en la temàtica orientalista, neogoyesca o en el siglo XVII y el *casacón* a gusto del consumidor. Normalmente la decisión dependía del destino de la obra. Agrasot se decide por un escenario inspirado en el siglo XVII francés, probablemente motivado por su intención de agradar a los coleccionistas del Saló.

Este tipo de escenas se inspiraban en la moda que había contribuido a consolidar el pintor francés Ernest Meissonier, artífice de la recuperación de los modelos de los siglos XVII y XVIII. La recreación de estos universos del pasado no constituía, para este pintor, tan sólo un asunto banal, sino que tenían un valor moral. En ellos se plasmaba un período de elegancia perdido, de

18 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque Nationale de France, 12148/bpt6k9822398p; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

19 DIZY CASO, E., *Les orientalistes de l'école espagnole*. París, ACR editions, 1997, p.18.

20 KERR, R., "The gentleman's House or how to plan english residence from the personage to the palace, Londres", 1864 citat en BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

18 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque nationale de France, 12148/bpt6k9822398p; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

19 DIZY CASO, E., *Les orientalistes de l'école espagnole*. Paris, ACR editions, 1997, p.18.

20 R.Kerr, "The gentleman's House or how to plan english residence from the personage to the palace, Londres", 1864 citado en BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

de distinció desapareguda després de la Revolució de 1789. El fenomen, no obstant això, no va ser exclusiu de la pintura, hem de recordar que, per les mateixes dates, el 1844, Alexandre Dumas, amic personal de Meissonier, escrivia la seua arxiconeguda obra *Les trois musquetaires*. La recreació i la devoció pels models del segle XVII i XVIII tindrà influència fins i tot en l'àmbit de l'arquitectura, només cal recordar la reforma que va dur a terme el baró Haussmann inspirada directament en els models arquitectònics d'aquest període, que conferia a la imatge de París un escenari de mansardes i classicisme acadèmic. Potser l'aspecte més interessant d'aquesta moda, des del punt de vista de la història de l'art, és la seua inspiració en la glorificació d'un període d'esplendor per a França, realitzat des d'un altre gènere diferent de la pintura d'història de caire nacionalista, que substituïx l'assumpte heroic i trascendent per l'anecdòtic i occurrent de la pintura de gènere. Aquest fet va motivar la ràpida assimilació d'aquestes escenes per artistes d'altres àmbits geogràfics, clar símptoma de la internacionalització de l'art a la qual ens hem referit en l'inici d'aquestes pàgines. (Fig. 4).

L'any en què Agrasot presenta la seua obra el Salon es troba en una situació de gran convulsió. Tal com comentava l'escriptor Émile Zola, els reglaments, les decisions i la cooptació dels jurats de l'omnímode saló francès disgustaven tothom: "Personne n'est content, tous les peintres crient, les ateliers sont en révolution."²¹

Joaquín Agrasot és un dels artistes que es veu afectat per la situació de parcialitat amb la qual obra el jurat del Salon. El crític d'art i escriptor Karl-Joris Huysmans s'hi referia amb indignació:

Compadisc els desgraciats pintors que no estan ni exempts del jurat d'admissió, *exempts*, ni fora de concurs, *hors concours*. Han apilat les seues teles, a l'atzar, de cap per avall, unes damunt d'altres, a les sales de rebuig i als trasters del fons, a unes altures tals que seria necessari un telescopi per a descobrir-les. Per contra, tots els peixos grossos s'han repartit els bons llocs; s'exhibeixen impudicament sobre els cimacis, formen com a petits salons aïllats..."²²

Per la seua banda, el cronista de la *Ilustración Española y Americana* es lamentava per l'escassa fortuna que gaudien els quadres dels pintors espanyols que havien sigut situats en llocs impossibles, entre aquests hi havia *Chez l'armurier* (A casa de l'armer):

distinción desaparecida tras la revolución de 1789. El fenómeno, sin embargo, no fue exclusivo de la pintura, hemos de recordar que, por las mismas fechas, en 1844, Alejandro Dumas, amigo personal de Meissonier, escribía su archiconocida obra *Les trois musquetaires*. La recreación y la devoción por los modelos del siglo XVII y XVIII tendrá su influencia incluso en el ámbito de la arquitectura, baste recordar la reforma acometida por el Baron Haussmann inspirada directamente en los modelos arquitectónicos este periodo, confiriendo a la imagen de París, un escenario de mansardas y clasicismo académico. Quizás el aspecto más interesante de esta moda, desde el punto de vista de la historia del arte, sea su inspiración en la glorificación de un período de esplendor para Francia, realizado desde otro género distinto al de la pintura de historia de corte nacionalista, sustituyendo el asunto heroico y trascendente, por lo anecdótico y occurrente de la pintura de género. Este hecho motivó la rápida asimilación de estas escenas por artistas de otros ámbitos geográficos, claro síntoma de la internacionalización del arte a la que nos referíamos en el inicio de estas páginas. (Fig.4).

El año en que Agrasot presenta su obra el Salon se haya en una situación de gran convulsión. Tal y como comentaba el escritor Émile Zola, los reglamentos, las decisiones y la cooptación de los jurados del omnímodo salón francés disgustaban a todos: "Personne n'est content, tous les peintres crient, les ateliers sont en révolution".²¹

Joaquín Agrasot es uno de los artistas que se ve afectado por la situación de parcialidad con la que obra el jurado del Salon. El crítico de arte y escritor Karl-Joris Huysmans se refería a ello con indignación:

"Compadezco a los desdichados pintores que no están ni exentos del jurado de admisión *exempts*, ni fuera de concurso *hors concours*. Han apilado sus telas, al azar, manga por hombro, unas encima de otras, en las salas de desecho y en los trasteros del fondo, a unas alturas tales que sería necesario un telescopio para descubrirlas. Por el contrario, todos los peces gordos se han repartido los buenos lugares; se exhiben impudicamente sobre los cimacios, forman como pequeños salones aislados..."²²

Por su parte, el cronista de *La Ilustración Española y Americana* se lamentaba por la escasa fortuna que gozaban los cuadros de los pintores españoles que habían sido ubicados en lugares imposibles, entre ellos se encontraba *Chez l'armurier* (En casa del armero):

21 ZOLA, E., *Ecrits sur l'Art*. París, Gallimard, 1991, p. 411.

22 HUYSMANS, J-K.: *El arte moderno. Algunos*. Madrid, Tecnos Alianza, 2002, p.73.

21 ZOLA, E., *Ecrits sur l'Art*. París, Gallimard, 1991, p. 411.

22 HUYSMANS, J-K.: *El arte moderno. Algunos*. Madrid, Tecnos Alianza, 2002, p.73.

Hi ha, a més, quadres, la major part molt mal col·locats i algun impossible d'examinar, amb les signatures d'Agrasot, Pujol, Diaqué, González, Vayreda.²³

El cimaci era el lloc que es disputaven tots els artistes perquè es considerava el lloc privilegiat. Una pintura destinada a aquest lloc era considerada *ipso facto* una obra de gran valor artístic. No cal dir que el procés de penjada de quadres el realitzaven els operaris a instància del jurat del Saló a porta tancada un dia abans del *vernissage*, i encara que en teoria els quadres havien de ser penjats per ordre alfabètic, aquesta norma era constantment obviada. (Fig.5).

El Salon de 1880 va ser problemàtic en tots els sentits, el devesall d'obres va ser tal que fins i tot l'obertura va haver de retardar-se quinze dies, durant els quals es va intentar condicionar correctament l'enorme quantitat d'enviaments. Aquesta invasió d'obres va ser retratada per Émile Zola, qui va comparar els quadres exposats durant el certamen de 1880 a "des soldats dans un wagon à bestiaux".²⁴ Siga com siga, la veritat és que l'Estat francès davant de la situació va decidir adoptar una sèrie de mesures que no van aconseguir pal·liar la situació que es vivia des de feia anys i que derivaria en l'aparició de tres nous salons independents de l'Escola de Belles Arts i de l'Estat: el 1884 naixeria el Salon des Indépendants, el 1890 el Salon de la Société Nationale des Beaux Arts i el 1903 el Salon d'Automne.

Els artistes espanyols es van dividir entre aquells que optarien per mantindre's apegats a l'oficialitat artística i la tradició de l'Escola i els que apostarien pels nous salons. Joaquín Agrasot, com la majoria dels artistes valencians, es mantindria fidel a l'originari *Salon des Artistes Français*.²⁵

L'any 1881 hi participa amb una obra de temàtica costumista *Une dimanche à la campagne à Valence*,²⁶ obra adquirida per un col·leccionista nord-americà

"Hay además cuadros, la mayor parte muy mal colocados, y alguno imposible de examinar, con las firmas de Agrasot, Pujol, Diaqué, González, Vayreda."²³

El cimacio era el lugar que se disputaban todos los artistas pues se consideraba el lugar privilegiado. Una pintura destinada a este espacio era considerada *ipso facto* una obra de gran valor artístico. Huelga decir que el proceso de colgado de cuadros lo realizaban los operarios a instancias del jurado del Salón a puerta cerrada un día antes del *vernissage* y aunque en teoría los cuadros debían ser colgados por orden alfabético esta norma era constantemente obviada. (Fig.5).

El Salon de 1880 fue problemático en todos los sentidos, la avalancha de obras fue tal que incluso la apertura tuvo que retardarse 15 días, durante los cuales se intentó acondicionar correctamente la enorme cantidad de envíos. Esta invasión de obras fue retratada por Émile Zola quien comparó los cuadros expuestos durante el certamen de 1880 a "des soldats dans un wagon à bestiaux".²⁴ Sea como fuere, lo cierto es que el Estado francés ante la situación decidió adoptar una serie de medidas que no lograron paliar la situación que se vivía desde hacía años y que derivaría en la aparición de tres nuevos Salones independientes de la Escuela de Bellas Artes y del Estado: en 1884 nacería el Salon des Indépendants, en 1890 el Salon de la Société Nationale des Beaux Arts y en 1903 el Salon d'automne.

Los artistas españoles se dividieron entre aquellos que optarían por mantenerse apegados a la oficialidad artística y la tradición de la Escuela y los que apostarían por los nuevos salones. Joaquín Agrasot, como la mayoría de los artistas valencianos, se mantendría fiel al originario *Salon des Artistes Français*.²⁵

En 1881 participa con una obra de temática costumbrista *Une dimanche à la campagne à Valence*²⁶; obra adquirida por un coleccionista norteamericano por

23 PICON, J. O., "París. El Salon de 1880", en *La Ilustración Española y Americana*. XXII (1880) p. 387.

24 VAISSE, P., *La Troisième République et les peintres*. Paris, Flammarion, 1995, p. 100.

25 FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los Pintores valencianos. 1880-1914*. València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2008.

26 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque Nationale de France, ark:/12148/bpt6k9812023n, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

23 PICON, J.O., "París. El Salon de 1880", en *La Ilustración Española y Americana*. XXII (1880) p.387.

24 VAISSE, P., *La Troisième République et les peintres*. Paris, Flammarion, 1995, p.100.

25 FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los Pintores valencianos. 1880-1914*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2008.

26 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k9812023n, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

per 10.000 francs.²⁷ El 1882 hi concorre amb *Sortie de la Cathedrale à Leon*.²⁸ (Fig. 6). Aquestes obres denoten l'adscripció d'Agrasot a la tendència general de la participació espanyola que transitava pel gènere, el costumisme, el paisatge i el retrat. L'autor de la quinzena parisienca es mostra, no obstant això, sever amb l'obra:

Agrasot ha pintat amb encert una processó que ix de la catedral de Lleó, on es veuen els mateixos frares, massa regalats, massa grassos, massa sabonosos, que reproduceix Casanova amb moltíssima freqüència.²⁹

El 1883 el nostre artista decideix presentar amb el núm.15 *Les deux amis*.³⁰ Si bé el nom és referit en masculí i no en femení, tot sembla apuntar que es tracta de la seua obra més reconeguda *Les dues amigues*, realitzada el 1866, premiada amb medalla de plata en l'Exposició Nacional de Madrid de 1867 i adquirida llavors per l'Estat. El periple expositiu d'aquesta obra és també un clar exemple de les dinàmiques artístiques de l'època. El 1867 l'obra pren part en l'Exposició Internacional de París, tal com indica el cronista del diari *The Builder*, en la secció espanyola del pavelló del Camp de Mart es podia contemplar "A sleeping goat-girl by Agrasot".³¹ El 1876 l'obra hauria viatjat a Filadèlfia juntament amb d'altres pertanyents al Museu de Pintura i Escultura de Madrid per a formar part de l'Exposició Universal, en què va obtindre una menció honorífica. Les seues últimes eixides tindrien lloc a Berlín en l'Exposició Internacional de 1891 i una última vegada a París per a prendre part en l'*Exposition de Peinture Espagnole Moderne* el 1919 al Palais de Beaux Arts.

El reglament del Salon parisenc de 1883 especificava en l'article III que no podrien formar part del certamen: "Les copies, sauf celles qui repodient un ouvrage par

10.000 francos²⁷. En 1882 concurre con *Sortie de la Cathedrale à Leon*.²⁸ (Fig. 6). Estas obras denotan la adscripción de Agrasot a la tendencia general de la participación española que transitaba por el género, el costumbrismo, el paisaje y el retrato. El autor de la quincena parisienca se muestra, no obstante, severo con la obra:

"Agrasot ha pintado con acierto una procesión que sale de la Catedral de León, donde se ven los mismos frailes, demasiado regalones, demasiado gordos, demasiado jabonosos, que reproduce Casanova con harta frecuencia"²⁹

En 1883 nuestro artista decide presentar con el nº15 *Les deux amis*.³⁰ Si bien el nombre es referido en masculino y no en femenino, todo parece apuntar que se trata de su obra más reconocida *Las dos amigas* realizada en 1866, premiada con medalla de plata en la Exposición Nacional de Madrid de 1867 y adquirida entonces por el Estado. El periplo expositivo de esta obra es también un claro ejemplo de las dinámicas artísticas de la época. En 1867 la obra toma parte en la exposición Internacional de París, tal y como indica el cronista del periódico *The Builder*, en la sección española del pabellón del Campo de Marte se podía contemplar "A sleeping goat-girl by Agrasot".³¹ En 1876 la obra habría viajado a Filadelfia junto a otras pertenecientes al Museo de Pintura y Escultura de Madrid para formar parte de la Exposición Universal, obteniendo una mención honorífica. Sus últimas salidas tendrían lugar en Berlín en la exposición Internacional de 1891 y una última vez a París para tomar parte en la *Exposition de Peinture Espagnole Moderne* en 1919 en el Palais de Beaux Arts.

El reglamento del Salon parisino de 1883 especificaba en su artículo III que no podrían formar parte del certamen: "Les copies, sauf celles qui repodient un ouvrage

27 *Catalogue of the most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American painters exclusively the property of a private gentleman*. The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 P.

28 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées* Bibliothèque Nationale de France, ark:/12148/bpt6k9811937g, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

29 GOUZIEN, A., "la quincena parisina", en *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (1882) p. 394.

30 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées* Bibliothèque Nationale de France, ark:/12148/bpt6k49772r

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

31 "Notes from the Champs of Mars", en *The Builder*, 15 de juny de 1867 p. 427.

27 *Catalogue of the most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American painters exclusively the property of a private gentleman*. The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 P.

28 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées* Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k9811937g, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

29 GOUZIEN, A., "la quincena parisienca", en *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (1882) p. 394.

30 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées* Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k49772r

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

31 "Notes from the Champs of Mars", en *The Builder*, June 15 1867 p.427.

procédé différent [...] Les ouvrages qui ont figuré aux expositions précédentes à Paris.”³²

És més que probable que Agrasot enviara una còpia de diferents dimensions o realitzada amb diferent tècnica de l'obra original. José Luis Díez constata que existeixen alguns exemplars d'aquesta obra de semblants característiques, encara que, segons aquest autor, la majoria són d'autoria dubtosa³³. No obstant això, els motius pels quals decideix retornar a un assumpte passat ens omplin de dubtes. El 1866, data de realització, l'obra gaudia d'una certa modernitat perquè representava la transició del costumisme romàntic al costumisme realista que s'estava gestant. No obstant això, el 1883 el tardorromanticisme bucòlic que destil·la l'obra estava passat de moda. Un altre aspecte que cal ressenyar ens l'aporta el cronista de la Royal Comission britànica després de contemplar l'obra en la Universal de París de 1867:

“There are also a vigorous Tiepolo-like study by Agrasot.”³⁴

Pot ser que es tracte tan sols d'una apreciació personal del crític o pot ser que hi haguera alguna connexió entre aquesta obra i una de les deu estampes de la sèrie *Varii Capricci* de Tiepolo *Nimfa, sàtir i cabra* inspirada en la mitologia de la nimfa Amaltea la cabra de la qual va alletar Zeus. Recordem que per aquestes dates Agrasot també ha pintat algunes obres de temàtica mitològica com el *Jove Bacus* de 1872.

El 1885 presenta al Salon l'obra costumista *A la foire de Valence*. L'última participació d'Agrasot a París es produeix en l'Exposició Universal de 1889 amb l'obra *Bergère de la province de Léon (Pastora lleonesa)* per la qual obté menció d'honor.

par procédé différent [...] Les ouvrages qui ont figuré aux expositions précédentes à Paris”³²

Es más que probable que Agrasot enviara una copia de diferentes dimensiones o realizada con diferente técnica de la obra original. José Luis Díez constata que existen algunos ejemplares de esta obra de semejantes características, aunque, según este autor, la mayoría son de dudosa autoría³³. Sin embargo, los motivos por los cuales decide retornar a un asunto pasado nos llenan de dudas. En 1866, fecha de realización, la obra gozaba de cierta modernidad, pues representaba la transición del costumbrismo romántico al costumbrismo realista que se estaba gestando. Sin embargo, en 1883 el tardorromanticismo bucólico que destila la obra estaba pasado de moda. Otro aspecto a reseñar nos la aporta el cronista de la Royal Comission británica tras contemplar la obra en la Universal de París de 1867:

“There are also a vigorous Tiepolo-like study by Agrasot”³⁴

Puede que se trate tan solo de una apreciación personal del crítico o puede que existiera alguna conexión entre esta obra y una de las diez estampas de la serie *Varii Capricci* de Tiepolo *Ninfa, sàtiro y cabra* inspirada en la mitología de la ninfa Amaltea cuya cabra amamantó a Zeus. Recordemos que por esas fechas Agrasot también ha pintado algunas obras de temática mitológica como el *Joven Baco* de 1872.

En 1885 presenta al Salon la obra costumbrista *A la foire de Valence*. La última participación de Agrasot en París ese produce en la Exposición Universal de 1889 con la obra *Bergère de la province de Léon (Pastora leonesa)* por la que obtiene menció de honor.

32 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque Nationale de France, ark:/12148/bpt6k49772r. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

33 DíEZ, J. L., *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997, p. 118.

34 “The Paris International Exhibiton”, en *The Illustrated London News*, 3 d'agost de 1867 p. 127. Reports on the Paris Universal Exhibition. 1867. Royal Commission for the Paris Exhibition (1867)

32 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais de Champs Élysées*. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k49772r. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>

33 DíEZ, J. L., *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997, p. 118.

34 “The Paris International Exhibiton”, en *The Illustrated London News*, Agosto 3 1867 p.127. Reports on the Paris Universal Exhibition. 1867. Royal Commission for the Paris Exhibition (1867)



Fig. 4. Joaquín Agrasot. *Los tres mosqueteros*. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 52 X 35'5 cm. Col. Pedrera Martínez, Orihuela.



Fig.5. Henri Gervex. *Una sesión del jurado de pinturas*. Ca. 1883. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 300 x 419,5 cm. Musée d'Orsay.



Fig. 6 Joaquín Agrasot. *Salida de la catedral de León*. *La Ilustración Española y Americana*. 1881. Biblioteca Nacional



Fig. 7 Interior de Messrs. Leavitt and Delissier's sales-room, Broadway, 1856. Gravado. New York. Library of Congress Prints and Photographs Division. Washington, USA.

Nova York

El 1903 el diari novaiorqués *The New York Times* publicava entre les seues pàgines un article que portava per títol "Some Spanish Painters".

*[...] If one looks through the pictures in a large establishment on Fifth Avenue, for example, the Galleries of Fishel, Adler and Schwartz, one finds that Spain, or, rather, the Spaniards, living outside of the Iberian Peninsula contributes a fair proportion of pictures.*³⁵

El text recollia diversos dels aspectes fonamentals d'un fenomen que va caracteritzar, aquells dies, la relació establida entre el mercat d'art nord-americà i l'art modern espanyol. D'una banda, la predilecció del col·leccionisme nord-americà per l'art modern espanyol i, com a conseqüència, la seua presència en les galeries i subhastes d'art novaiorqueses; de l'altra, el del coneixement i contacte d'aquests artistes anava d'Espanya. El lloc on es forjava aquest contacte i malgrat la incipient presència de Nova York com a focus artístic continuaven sent les grans capitals artístiques del vell continent, París i Londres i en menor instància Roma. La porta d'entrada i avantsala del mercat de l'art modern espanyol a Amèrica del Nord va tindre l'origen a París. Aquest fenomen lluny de ser un fet puntual es manifesta com una dinàmica pròpia, Roma va ser la porta de París, de la mateixa manera que París ho va ser de Nova York.

El tour europeu dels americans començava amb l'arribada de la primavera, els mesos d'abril i maig eren els ideals per a emprendre la travessia oceànica, tant per la tranquil·litat de les aigües com pel benigne clima en terres europees. El recorregut s'estenia per diverses capitals europees, sent Londres, París i Roma els llocs més desitjats. L'escriptora nord-americana Edith Wharton es referia a aquesta activitat com una de les més excitants activitats dels novaiorquesos:

Those days European travel which filled so large space in the thought of old New Yorkers. From my earliest infancy I had always seen about me people who were either just arriving from "abroad" or just embarking on a European tour [...] for New Yorkers

35 DE KAY, Ch., "Some Spanish painters", en *The New York Times*, 15 de novembre de 1903 p. 28.

Nueva York

En 1903 el periódico neoyorquino *The New York Times* publicaba entre sus paginas un artículo que llevaba por título "Some Spanish Painters".

*[...] If one looks through the pictures in a large establishment on Fifth Avenue, for example, the Galleries of Fishel, Adler and Schwartz, one finds that Spain, or, rather, the Spaniards, living outside of the Iberian Peninsula contributes a fair proportion of pictures.*³⁵

El texto recogía varios de los aspectos fundamentales de un fenómeno que caracterizó, por entonces, la relación establecida entre el mercado de arte norteamericano y el arte moderno español. Por un lado, la predilección del coleccionismo norteamericano por el arte moderno español y como consecuencia su presencia en las galerías y subastas de arte neoyorquinas, por otro, el del conocimiento y contacto de estos artistas fuera de España. El lugar donde se fraguaba ese contacto y a pesar de la incipiente presencia de Nueva York como foco artístico continuaban siendo las grandes capitales artísticas del viejo continente, París y Londres y en menor instancia Roma. La puerta de entrada y antesala del mercado del arte moderno español en Norteamérica tuvo su origen en París. Este fenómeno lejos de ser un hecho puntual se manifiesta como una dinámica propia, Roma fue la puerta de París, de la misma manera que París lo fue de Nueva York.

El tour europeo de los americanos empezaba con la llegada de la primavera, los meses de abril y mayo eran los ideales para emprender la travesía oceánica tanto por la tranquilidad de las aguas como por el benigne clima en tierras europeas. El recorrido se extendía por diversas capitales europeas, siendo Londres, París y Roma los lugares más deseados. La escritora norteamericana Edith Wharton se refería a esta actividad como una de las más excitantes actividades de los Neoyorquinos:

"Those days European travel which filled so large space in the thought of old New Yorkers. From my earliest infancy I had always seen about me people who were either just arriving from "abroad" or just embarking on a European tour [...] for New Yorkers

35 DE KAY, Ch., "Some Spanish painters", en *The New York Times*, Nov 15 1903 p. 28.

*of my day were never so happy as when they were hurrying on board the ocean liner which was to carry them to new lands.*³⁶

Llevat d'alguns casos puntuals la major part d'adquisicions i vendes tenien la seu a París i Londres. Era, per tant, en la gran fira de París on es forjarien els contactes entre els col·leccionistes nord-americans i els moderns pintors espanyols; Joaquín Agrasot no en serà una excepció.

El primer contacte de les seues obres en terra americana es produeix el 1876. Té lloc a la subhasta *The great modern masters of europe* de la casa Leavitt. (Fig. 7).

Aquesta casa de subhastes Leavitt havia sigut fundada per George Ayres Leavitt, la família del qual provenia del negoci de l'edició i impressió. Ens referim a un perfil de marxant comú en l'època com és el cas del francès Adolphe Goupil. En la venda hi prenen part un conjunt de 125 obres d'artistes europeus entre els quals es comptaven: Agrasot, Boldini, Madrazo, Meissonier, Troyon, entre altres. La seua presència entre els mestres de l'art europeu dona compte de la consideració d'Agrasot com un dels artistes les obres dels quals decorarien les grans mansions de Nova York. Cal ressenyar que a excepció d'algunes famílies nord-americanes que havien heretat col·leccions artístiques dels seus ancestres europeus, la major part la conformaven nous col·leccionistes que pretenien construir les seues pròpies col·leccions imitant alguns models europeus en les quals Agrasot s'havia guanyat ja un lloc. La Wallace Collection a la Hertford House, per exemple, va servir de referent a col·leccions com la Morgan, Altman o Frick.³⁷

Les inclinacions del nou col·leccionista en l'adquisició d'obres d'art, distava de les del *connaissanceur* d'antany que adquiria per exclusiu plaer estètic. A les motivacions artístiques s'unien, com no podia ser d'una altra manera —no oblidem que ens referim a individus que han forjat el seu estatus gràcies a l'ascens social generant noves fortunes— el mòbil econòmic. L'art contribuïa a satisfer tres factors que conformen la idiosincràsia dels nous col·leccionistes: la reafirmació social, la inversió econòmica i, finalment, el plaer estètic.

Toutefois, beaucoup parmi eux avaient d'autre moti-

*of my day were never so happy as when they were hurrying on board the ocean liner which was to carry them to new lands.*³⁶

A excepción de algunos casos puntuales la mayor parte de adquisiciones y ventas tenían su sede en París y Londres. Era por tanto en la gran feria de París donde se fraguarían los contactos entre los coleccionistas norteamericanos y los modernos pintores españoles, Joaquín Agrasot no será una excepción.

El primer contacto de sus obras en suelo americano se produce en 1876. Tiene lugar en la subasta *The great modern masters of europe* de la casa Leavitt. (Fig. 7).

Esta casa de subastas Leavitt había sido fundada por George Ayres Leavitt, cuya familia provenía del negocio de la edición e impresión. Nos referimos a un perfil de marchante común en la época como es el caso del francés Adolphe Goupil. En la venta toman parte un conjunto de 125 obras de artistas europeos entre los que se contaban: Agrasot, Boldini, Madrazo, Meissonier, Troyon, entre otros. Su presencia entre los maestros del arte europeo da cuenta de la consideración de Agrasot como uno de los artistas cuyas obras decorarían las grandes mansiones de Nueva York. Hay que reseñar que a excepción de algunas familias norteamericanas que habían heredado colecciones artísticas de sus ancestros europeos, la mayor parte la conformaban nuevos coleccionistas que pretendían construir sus propias colecciones imitando algunos modelos europeos en las que Agrasot se había ganado ya un sitio. La Wallace Collection en la Hertford House, por ejemplo, sirvió de referente a colecciones como la Morgan, Altman o Frick³⁷.

Las inclinaciones del nuevo coleccionista en la adquisición de obras de arte, distaba de las del *connaissanceur* de antaño que adquiría por exclusivo placer estético. A las motivaciones artísticas se unían, como no podía ser de otra manera, no olvidemos que nos referimos a individuos que han forjado su estatus gracias al ascenso social generando nuevas fortunas, el móvil económico. El arte contribuía a satisfacer tres factores que conforman la idiosincrasia de los nuevos coleccionistas: la reafirmación social, la inversión económica y, por último, el deleite estético.

"Toutefois, beaucoup parmi eux avaient d'autre motivations. Annonçant un type nouveau —et moderne— de

36 WHARTON, E., *A backward glance*, Nova York, 1934, p. 61-62.

37 AGUILÓ, M. P., "La fortuna de las coleccionistas de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos.", en *El arte español fuera de España*, Departamento de Historia del Arte Diego Velásquez, Instituto de Historia, CSIC, XI Jornadas de Arte, 18 a 22 de novembre de 2002, ACTES: Madrid, 2003, p. 5.

36 WHARTON, E., *A backward glance*, New York, 1934, pp.61-62.

37 AGUILÓ, M. P., "La fortuna de las coleccionistas de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos.", en *El arte español fuera de España*, Departamento de Historia del Arte Diego Velásquez, Instituto de Historia, CSIC, XI Jornadas de Arte, Madrid, 18 a 22 de noviembre de 2002, ACTAS: Madrid, 2003, p.5.

ventions. Annonçant un type nouveau –et moderne– de collectionneurs, ils n'agissaient pas seulement par amour a l'art ou parce qu'ils étaient sensibles à son prestige social, mais poussés aussi par l'intuition de sa valeur économique dans un monde capitaliste en plein développement.³⁸

El 1880 es produeix la venda d'aquarel·les i dibuixos del col·leccionista Henry B. Sheridan's. Entre les obres més destacades tretes a subhasta van figurar: *Admiració* de Georges Vibert el preu de la qual va ascendir a 560 dòlars i *Un Cavaller* de Meissonier, 240 dòlars. Cal destacar que Vibert va ser un dels artistes francesos més venuts als Estats Units i va arribar a figurar en les col·leccions més prestigioses com la col·lecció Vanderbilt. Per la seua banda, entre els espanyols figuraven autors de la talla d'Eduardo Zamacois, Marià Fortuny amb un estudi costumista *A roman peasant girl* i la licitació final del qual va ser de 60 dòlars, Raimundo Madrazo, Josep Tapiró, José Cebrián i Joaquín Agrasot amb *Spring-time*, que va aconseguir un preu de 32,50 dòlars.

Un parell d'anys després, el 1882, ix a subhasta a la Madison Square room el *Catalogue of paintings comprising one hundred and twenty-six examples of modern european art*³⁹ en el qual figura *A spanish tea party*⁴⁰ de Joaquín Agrasot. No hi ha dubte que estem davant d'una pintura de gènere que podria assemblar-se molt a *Costums valencians: després del berenar* que formaria part un any després de l'exposició i subhasta de Pedro Bosch a Madrid. (Fig. 8).

El 12 i 13 de gener d'aquell mateix any les galeries Leavitt ofereixen a subhasta la *Fine modern oil paintings belonging to the state of General Herman Uhl*.⁴¹ El general Uhl que provenia d'una rica família d'origen alemany⁴², havia mort el 1881 a la breu edat de 38 anys, a causa d'un accidentat tret en la seua mansió novaïorquesa del 150 E 16th St, mentre manipulava la seua col·lecció d'armes.⁴³ Un any després de la seua mort se saldava part del seu testament amb la venda de la seua col·lecció artística. Hi figurava *Un dimanche a la campagne*

collectionneurs, ils n'agissaient pas seulement par amour a l'art ou parce qu'ils étaient sensibles à son prestige social, mais poussés aussi par l'intuition de sa valeur économique dans un monde capitaliste en plein développement.”³⁸

En 1880 se produce la venta de acuarelas y dibujos del coleccionista Henry B Sheridan's. Entre las obras más destacadas sacadas a subasta figuraron: *Admiración* de Georges Vibert cuyo precio ascendió a \$ 560 y *Un Caballero* de Meissonier \$ 240. Hay que destacar que Vibert fue uno de los artistas franceses más vendidos en Estados Unidos, llegando a figurar en las colecciones más reputadas como la colección Vanderbilt. Por su parte, entre los españoles figuraban autores de la talla de Eduardo Zamacois, Mariano Fortuny con un estudio costumbrista *A roman peasant girl* y cuya puja final fue de \$ 60, Raimundo Madrazo, Josep Tapiró, José Cebrián y Joaquín Agrasot con *Spring-time* que alcanzó un precio de \$ 32'50.

Un par de años después, en 1882, sale a subasta en la Madison Square room el *Catalogue of paintings comprising one hundred and twenty-six examples of modern european art*³⁹ en la que figura *A spanish tea party*⁴⁰ de Joaquín Agrasot. No cabe duda que estamos ante una pintura de género que podría asemejarse en mucho a *Costumbres valencianas: después de la merienda* que formaría parte un año después de la exposición y subasta de Pedro Bosch en Madrid. (Fig. 8).

El 12 y 13 de enero de ese mismo año las galerías Leavitt ofrecen a subasta la *Fine modern oil paintings belonging to the state of General Herman Uhl*⁴¹. El general Uhl que provenía de una pudiente familia de origen alemán⁴², había fallecido en 1881 a la pronta edad de 38 años, a causa de un accidentado disparo en su mansión neoyorquina del 150 E 16th St, mientras manipulaba su colección de armas⁴³. Un año después de su muerte se saldaba parte de su testamento con la venta de su colección artística. En ella figuraba *Un dimanche a la campagne Valence*⁴⁴ obra que el propio general había adquirido en el Salon de Paris por

38 CAIN, 1993, p. 48.

39 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 199.8 021

40 16 x 13 inches (polzades) 40'6 x 33'02 cm

41 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 L1881-82

42 La mare de Hermann Uhl de Mrs. Ottendorfer donaria 35.000 per a sufragar l'Escola alemanya de Nova York en memòria del seu fill mort. *Report of the Federal Security Agency: Office of Education*. Nova York, 1881.

43 *The New York Times*, 14 de febrer de 1881.

38 CAIN, 1993, p.48.

39 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 199.8 021

40 16 x 13 inches (pulgadas) 40'6 x 33'02 cm

41 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 L1881-82

42 La madre de Hermann Uhl de Mrs. Ottendorfer donaria 35.000 para sufragar la Escuela alemana de Nueva York en memoria de su fallecido hijo. *Report of the Federal Security Agency: Office of Education*. New York, 1881.

43 *The New York Times*, 14 feb. 1881.

44 19 x 30 ½ inches 48 x 76 cm

Valence ca.⁴⁴ obra que el mateix general havia adquirit en el Salon de París per 10.000 francs, en un dels seus tours europeus. L'obra seria novament subhastada el 1884 a la casa de subhastes Barker amb el nou títol *A holiday in Valencia* i 9 anys més tard, el 1895, a la casa de vendes Fifth Avenue Auction rooms.⁴⁵ (Fig. 9).

El 1884 i 1886 la Barker Art galleries trau les obres de la col·lecció d'art de Fletcher Harper.⁴⁶ Es tractava d'un conegut editor, fundador de l'editorial del mateix nom de la qual eixirien revistes com: *Harper's weekly*, *Harper's Magazine* i *Harper's Bazar*. Entre les obres de la seua col·lecció figuraven dues obres pintades per Agrasot a Roma, una aquarel·la orientalista *A bedoin arab i Reconnoitering*, que deu referir-se a una xicoteta tauleta de pintura anecdòtica de gènere.

Millor sort corre *L'armer de Sevilla* venuda a la Madison Square Art rooms. Aquesta obra el tema de la qual es correspon amb la peça presentada al Salon francès de 1880 *Chez l'armurier* (A casa de l'armer), podria ser-ne una versió inspirada en un escenari espanyol de tipus goyesc.

El 1889 ix a subhasta part de la col·lecció del magnat James Harvey Stebbins, la venda es produeix al Chickering Hall de Nova York, un edifici cultural situat a l'Upper East Side a la Cinquena Avinguda que servia a diversos propòsits, entre altres, les subhastes d'art. La suma total de la venda va ascendir a 160.585.000 de dòlars. Es van subhastar obres de J. L. Gérôme, W. A. Bouguereau, J. Agrasot, L. Alma-Tadema, Luis Álvarez, C. Bagniet, etc.⁴⁷ El *clou* de la subhasta era, segons la premsa de l'època,⁴⁸ *Spansih lady* de Marià Fortuny, un retrat que el pintor havia fet a Roma a la filla de l'ambaixador espanyol. (Fig. 10).

Com referia la premsa, es tractava de: "the most important sales of pictures of the season".⁴⁹ Una taula pintada a Roma per Joaquín Agrasot, *Fortuny Studio*.⁵⁰ era anunciada pel subastador que explicava a l'atent públic l'anècdota del quadre. Quan el famós pintor Marià Fortuny va contemplar l'obra del seu col·lega li va caure

10.000 francos, en uno de sus tours europeos. La obra sería nuevamente subastada en 1884 en la casa de subastas Barker con el nuevo título *A holiday in Valencia* y 9 años más tarde, en 1895, en la casa de ventas Fifth Avenue Auction rooms.⁴⁵. (Fig. 9).

En 1884 y 1886 la Barker Art galleries saca las obras de la colección de arte de Fletcher Harper.⁴⁶. Se trataba de un conocido editor, fundador de la editorial del mismo nombre de la que saldrían revistas como: *Harper's weekly*, *Harper's Magazine* y *Harper's Bazar*. Entre las obras de su colección figuraban dos obras pintadas por Agrasot en Roma, una acuarela orientalista *A bedoin arab y reconnoitering* que debe referirse a una pequeña tablilla de pintura anecdótica de género. Mejor suerte corre *El armero de Sevilla* vendida en la Madison Square Art rooms. Esta obra cuyo tema se corresponde con la pieza presentada al Salon francés de 1880 *Chez l'armurier* (En casa del armero), pudiera ser una versión de la misma inspirada en un escenario español de tipo goyesco.

En 1889 sale a subasta parte de la colección del magnate James Harvey Stebbins, la venta se produce en el Chickering Hall de Nueva York, un edificio cultural ubicado en el Upper East Side en la Quinta Avenida que servía a diversos propósitos entre otros las subastas de arte. El monto total de la venta ascendió a \$160,585,000. Se subastaron obras de J. L. Gérôme, W. A. Bouguereau, J. Agrasot, L. Alma-Tadema, Luis Álvarez, C. Bagniet, etc.⁴⁷ El *clou* de la subasta era, según la prensa de la época⁴⁸, *Spansih lady* de Mariano Fortuny, un retrato que el pintor había realizado en Roma a la hija del embajador español. (Fig. 10).

Como refería la prensa se trataba de: "the most important sales of pictures of the season"⁴⁹. Una tabla pintada en Roma por Joaquín Agrasot, *Fortuny Studio*⁵⁰ era anunciada por el subastador que explicaba al atento público la anécdota del cuadro. Cuando el famoso pintor Mariano Fortuny contempló la obra de su colega le cayó por descuido pintura encima y tuvo que rehacerla en un día. La figura de Fortuny volvía a ser reclamo para la venta. La

44 19 x 30 ½ inches 48 x 76 cm

45 *Catalogue of the most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American painters exclusively the property of a private gentleman*. The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 P.

46 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 0 1882-86 i 119.8 0 1882-86

47 Frick Art Reference Library. Archives Directory for the History of Collecting in America.

48 WARREN, M., "An important Nova York lx", en *Chicago Daily Tribune*, 3 de febrer de 1889, p. 28.

49 WARREN, 1889, p. 28.

50 16 x 11 inches (polzades) ca. 40,64 x 27,94 cm

45 *Catalogue of the most attractive collection of high-class oil paintings by distinguished foreign and American painters exclusively the property of a private gentleman*. The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 P.

46 The Metropolitan Museum of Art Archives. Signatura, 119.8 0 1882-86 y 119.8 0 1882-86

47 Frick Art Reference Library. Archives Directory for the History of Collecting in America.

48 WARREN, M., "An important New York Sale", en *Chicago Daily Tribune*, Feb 3 1889 p. 28.

49 WARREN, 1889 p. 28.

50 16 x 11 inches (pulgadas) ca.40'64 x 27'94 cm



Fig. 8 Joaquín Agrasot. *Costumbres valencianas: después de la merienda*. Gravat | Grabado. *La Ilustración Española y Americana*. 1883. Biblioteca Nacional.

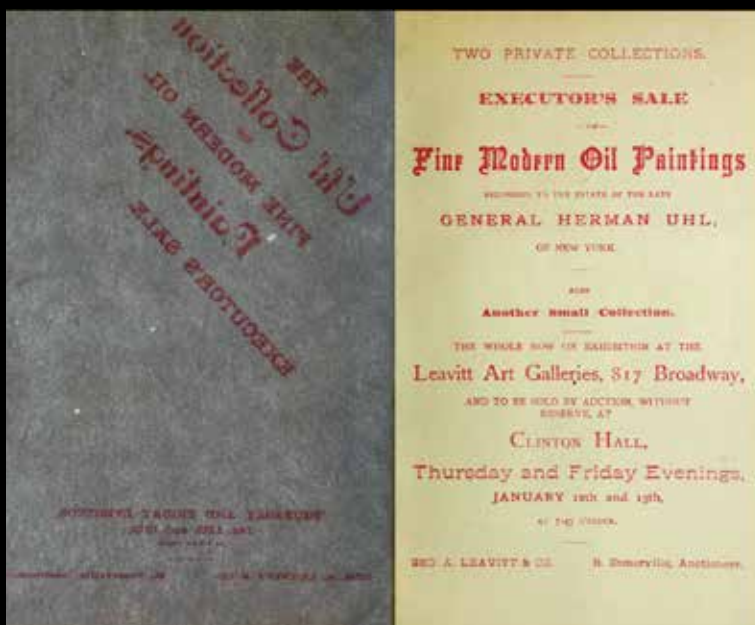


Fig. 9 Pàgina inicial del catàleg de venda del general Uhl. | Pàgina inicial del catalogo de venda del general Uhl.

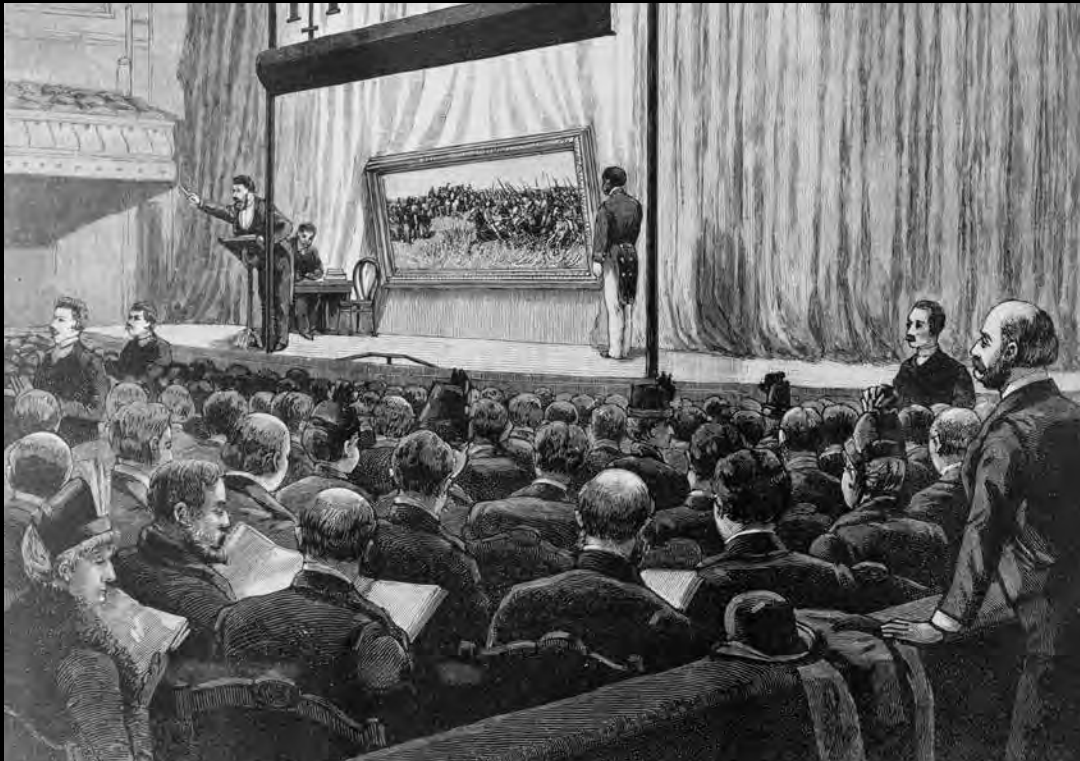


Fig. 10 New York City. ¡Subasta de la colección Stewart en Chickering Hall! "Sixty-six thousand dollars and--sold!" / a partir de un borrador de un artista de la subasta. En: Frank Leslie's illustrated newspaper, 1887 Abril 2. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.



Fig. 11 Joaquín Agrasot. *Tailor's shop.* (En el taller del sastre)

per distracció pintura damunt i va haver de refer-la en un dia. La figura de Fortuny tornava a ser reclam per a la venda. L'obra, per tant, havia de datar-se abans de la defunció del pintor de Reus el 1874. Cal ressenyar que un parell d'anys abans, el 1872, s'havia presentat a la French Gallery londinenca l'obra *The Studio Shrine* de Joaquín Agrasot. Desconeixem si podria tractar-se d'aquesta mateixa obra o una altra diferent però el dubte és plausible. La licitació de Nova York va ser adjudicada a Henry Suydam Wilson, que la va comprar per 650 dòlars. Wilson era un home de negocis que operava en la borsa de Nova York i Chicago. La seua fortuna li havia permés atresorar una excel·lent col·lecció artística que prenia part amb assiduitat en el parquet de les cases de subhastes novaïorqueses. L'*Estudi de Fortuny* va ser un regal de Wilson a la seua filla Alice Lewis Burdette Wilson, que posaria a la venda novament el 1917 a l'American Art Galleries juntament amb part de la donació d'art del seu pare.

També serà subastada el 1890 a la Schenck Art Gallery l'obra *A spanish tailor*. Sobre aquest tema realitzarà Agrasot diverses obres, segons Fernando Alcolea, aquestes s'inspiraven en *La sastrería*, de 1874, pintada per Luis Jiménez Aranda a Roma. (Fig. 11).

Hi ha altres quadres duts a terme en el mateix període per pintors que van compartir el mateix estudi com Francisco Peralta i Joaquín Agrasot, on reconeixem el mateix escenari i els mateixos elements, com és el cas de la catifa de ratlles circulars, les cadires i el taulell en el quadre d'Agrasot titulat *El taller de sastrería*⁵¹ (Fig. 11).

Hem intentat mostrar en aquest text el caràcter internacional de l'obra de Joaquín Agrasot. Aquest tret s'evidencia en la seua participació en els certàmens més importants de la seua època, així com en la seua concepció artística adaptada al sistema artístic de mercat, refent, copiant i modificant les seues obres per a traure'ls el màxim rendiment.

Va ser comercialitzat pels marxants més notables de la seua època com Adolphe Goupil, i les seues obres van ser subastades en les cases més conegudes de les grans capitals, va formar part de les col·leccions de tot el món des de Londres a París, Nova York o Viena, entre altres.

obra, por tanto, debía datarse antes del fallecimiento del pintor de Reus en 1874. Hay que reseñar que un par de años antes en 1872 se había presentado en la French Gallery londinense la obra *The Studio Shrine* de Joaquín Agrasot. Desconocemos si pudiera tratarse de esta misma obra u otra diferente pero la duda es plausible. La puja de Nueva York fue adjudicada a Henry Suydam Wilson quien la compró por \$650. Wilson era un hombre negocios que operaba en la bolsa de Nueva York y Chicago. Su fortuna le había permitido atesorar una excelente colección artística que tomaba parte con asiduidad en el parque de las casas de subastas neoyorquinas. El *Estudio de Fortuny* fue un regalo por Wilson a su hija Alice Lewis Burdette Wilson quien la pondría a la venta nuevamente en 1917 en la American Art Galleries junto a parte de la donación de arte de su padre.

También será subastada en 1890 en la Schenck Art Gallery la obra *A spanish tailor*. Sobre este tema realizará Agrasot diversas obras, según Fernando Alcolea, estas se inspiraban en *La sastrería* de 1874 pintada por Luis Jiménez Aranda en Roma. (Fig. 11).

“Existen otros cuadros llevados a cabo en el mismo periodo por pintores que compartieron el mismo estudio como Francisco Peralta y Joaquín Agrasot, donde reconocemos el mismo escenario y los mismos elementos, como es el caso de la alfombra de rayas circulares, las sillas y el mostrador en el cuadro de Agrasot titulado *El taller de sastrería*”⁵¹ (Fig. 11).

Hemos intentado mostrar en este texto el carácter internacional de la obra de Joaquín Agrasot. Ese rasgo se evidencia en su participación en los certámenes más importantes de su época, así como en su concepción artística adaptada al sistema artístico de mercado, rehaciendo, copiando y modificando sus obras para sacarles el máximo rendimiento.

Fue comercializado por los marchantes más notables de su época como Adolphe Goupil, y sus obras fueron subastadas en las casas más conocidas de las grandes capitales, formó parte de las colecciones de todo el mundo desde Londres a París, Nueva York o Viena, entre otras.

51 ALCOLEA, 2014, p. 36.

51 ALCOLEA, 2014, p.36.

Es va decantar per les temàtiques d'acord amb el gust de l'època com: el costumisme, el *casacón* o l'orientalisme. Però potser l'Agrasot més notable és aquell en què el realisme es mostra de manera magistral en les seues obres. La figura llunyana d'un burgès amb para-sol al qual persegueix un gos en *La fira d'Oriola*, el cartell d'*Abans de la correguda* en què es pot fins i tot llegir "Toros de muerte Valencia" i en el qual s'aprecien els diferents braus dibuixats amb precisió per l'artista i uns centímetres més enllà, el cartell d'"Aviso" esquinçat de la paret. És en aquests detalls en què l'artista es mostra com un pintor realista capaç d'imprimir a les seues obres el toc de verisme que demanava la modernitat.

Se decantó por las temáticas acorde con el gusto de la época como: el costumbrismo, el *casacón* o el orientalismo. Pero quizás el Agrasot más notable es aquel en el que el realismo se muestra de manera magistral en sus obras. La figura lejana de un burgués con parasol al que persigue un perro en la *feria de Orihuela*, el cartel de *Antes de la corrida* en el que puede incluso leerse "Toros de muerte Valencia" y en el que se aprecian los distintos morlacos dibujados con precisión por el artista y unos centímetros más allá, el cartel de "Aviso" rasgado de la pared. Es en esos detalles en los que el artista se muestra como un pintor realista capaz de imprimir a sus obras el toque el de verismo que demandaba la modernidad.

Bibliografia · Bibliografía

- AGUILÓ, M. P., "La fortuna de las coleccionistas de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos.", en *El arte español fuera de España*, Departamento de Historia del Arte Diego Velásquez, Instituto de Historia, CSIC, XI Jornadas de Arte, Madrid, 18 a 22 de novembre de 2002, ACTES: Madrid, 2003.
- ALCOLEA, P., *Pintores españoles en Londres 1866-1900*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- ALCOLEA, Fernando, "El anticuario y marchante Francesc Guiu i Gabalda (1843-1914)", en *Locus Amoenus*, 14 (2016) p. 167-185.
- BONET SOLBES, V., *José Benlliure. El oficio de pintor*. València, Ajuntament de València, 1988.
- CAIN, C., "Les amateurs de l'art", en DUREY, Philippe i CAIN, C. (dir.) *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catàleg d'exposició. Museu de Belles Arts de Lió, 25 de març-27 de juny de 1993. Ed. Réunion des Musées Nationaux. París, 1993, p.48-63.
- DE KAY, Ch., "Some Spanish painters", en *The New York Times*, 15 de novembre de 1903, p. 28.
- DÍEZ, J. L., *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museu Nacional del Prado, 1997.
- DIZY CASO, E., *Les orientalistes de l'école espagnole*. París, ACR editions, 1997.
- FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los Pintores valencianos. 1880-1914*. València, Servei de Publicacions. de la Universitat de València, 2008.
- GENER, P., "París artístico y literario", en *La Ilustración Artística*, 79 (1883) p. 211.
- GOUZIEN, A., "La quincena parisiense", en *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (1882) p. 394.
- HUYSMANS, J-K: *El arte moderno. Algunos*. Madrid, Tecnos Alianza, 2002.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M., *Joaquín Agrasot*, Oriola, Ajuntament d'Oriola, 2019.
- MARQUIS DE CHENNEVIERES, Ch. P., "Le Salon de 1880", en *Gazette des Beaux Arts* (1880) p.41-71.
- MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*. París, Ed. De Minuit, 1967, p. 27.
- PICON, J.O., "París. El Salon de 1880", en *La Ilustración Española y Americana*. XXII (1880) p. 387.
- SAURET, M.T., "Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses", en *Boletín de Arte*, 2 (1981) p. 187-205.
- "The Paris International Exhibiton", en *The Illustrated London News*, 3 d'agost de 1867 p. 127
- VAISSE, P., *La Troisième République et les peintres*. París, Flammarion, 1995.
- VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza, 2004.
- WARREN, M., "An important New York Sale", en *Chicago Daily Tribune*, 3 de febrer de 1889 p. 28.
- WHARTON, E., *A backward glance*, Nova York, 1934.
- WHITE, H. i C., *La carrière des peintres au XIXe siècle*. París, Ed. Flammarion. 1991.
- ZOLA, E., *Ecrits sur l'Art*. París, Gallimard, 1991.

Agrasot en les col·leccions
privades: la Col·lecció
Pedrera Martínez

Agrasot en las colecciones
privadas: la colección
Pedrera Martínez

Marcos Bello

Director de la Colección

Antonio Pedrera Soler, naix, viu, desenvolupa tota la seua carrera professional i mor a Oriola. L'amor incondicional a la seua ciutat natal el condueix com una brúixola per la seua vida.

Orfe des dels quatre anys i en un context social i econòmic sembrat de dificultats, la personalitat, el caràcter, els valors però sobretot el treball el condueixen a aconseguir l'èxit en la vida. Un èxit que no es limita a l'àmbit professional i empresarial sinó també a l'humà, a la família que forja i a les amistats de què s'envolta. Don Antonio aconsegueix traspasar les barreres geogràfiques d'Oriola, la seua comunitat i fins i tot el seu país, com abans van fer dos oriolans il·lustres als quals, d'una manera i altra, va estar vinculat. A l'immortal poeta Miguel Hernández i al mestre de la pintura del segle XIX Joaquín Agrasot y Juan.

Escriptor i artista van portar el nom del poble on havien nascut fins a països distants, amplificant la fama i ennoblint la identitat dels seus orígens. Però Antonio no es va quedar arrere. En el setmanari *Blanco y Negro* del diari *ABC*, li van fer una entrevista al març de l'any 1990 en què informava de tota una trajectòria de sorprenent èxit professional. Anecdòticament el mateix Sr. Pedrera contava que va confeccionar en la seua empresa 1.300 uniformes de l'equip rus per a les olimpíades¹.

No obstant això, de tot el seu llegat, hauria de ser la seua passió per la pintura la que el portarà amb el temps a estendre el seu nom, i el de la seua Oriola, per tot el món.

La col·lecció que va crear i va cuidar fins a la mateixa mort ha sigut una font incessant, amb el pas dels anys, de la qual s'han nodrit exposicions en diferents museus de belles arts, privats i estatals.

Antonio Pedrera Soler, nace, vive, desarrolla toda su carrera profesional y muere en Orihuela. El amor incondicional a su ciudad natal le conduce como una brújula por su vida.

Huérfano desde los cuatro años y en un contexto social y económico sembrado de dificultades, la personalidad, el carácter, los valores pero sobre todo el trabajo le conducen a alcanzar el éxito en su vida. Un éxito que no se limita a lo profesional y empresarial sino también a lo humano, a la familia que forja a las amistades de que se rodea.

Don Antonio logra traspasar las barreras geográficas de Orihuela, su comunidad e incluso su país, como antes hicieran dos Oriolanos ilustres a los cuales, de una y otra manera estuvo vinculado. Al inmortal poeta Miguel Hernández y al maestro de la pintura del Siglo XIX Joaquín Agrasot y Juan.

Escritor y artista llevaron el nombre del pueblo donde habían nacido, hasta países distantes amplificando la fama y ennoblecendo la identidad de sus orígenes. Pero Antonio no se quedó atrás. En el semanario blanco y negro del periódico ABC, se le realizó una entrevista en marzo del año 90 donde informaba de toda una trayectoria de sorprendente éxito profesional. Anecdóticamente el propio Sr. Pedrera contaba que confeccionó en su empresa, 1300 uniformes del equipo ruso para las olimpiadas¹.

Sin embargo, de todo su legado, habría de ser su pasión por la pintura, lo que le llevara con el tiempo a extender su nombre, y el de su Orihuela por todo el mundo.

La colección que creó y cuidó hasta su misma muerte, ha sido una fuente incesante, con el paso de los años, de la que se han nutrido exposiciones en diferentes museos de bellas artes, privados y estatales.

¹ *ABC Diario*, Suplement *Blanco y Negro*, Madrid, 1990.

¹ *ABC Diario*, Suplemento *Blanco y Negro*, Madrid, 1990.

Museus de primer ordre com el Museu de Belles Arts de Bilbao, el Museu de Belles Arts de Sevilla, el Museu Carmen Thyssen, la Casa Museu Sorolla, el Museu Casa Benlliure, la Sala de La Pasión de Valladolid, la Fundació Bancaixa o els museus de belles arts de València, Alacant i Castelló, ara amb l'exposició d'Agrasot, permeten que l'obra que durant anys d'esforç i apassionada dedicació va incorporar don Antonio a la seua col·lecció, siga ara vista i gaudida pel públic local de les ciutats on s'exposa i pels milers de visitants d'altres països que s'acosten a aquests museus.

A més, cal agregar que les obres de la Col·lecció Pedrera Martínez apareixen en catàlegs d'exposicions que es distribueixen i comercialitzen en les botigues pròpies dels museus i que viatgen per tot el món.

Quadres de gran importància de la Col·lecció, com són les pintures de Joaquín Sorolla, s'incorporen al catàleg raonat de l'artista valencià, llibre que serà referència en tots els països que seguisquen la figura del mestre del segle XIX².

La Col·lecció Pedrera Martínez reuneix una selecció dels més destacats mestres de la pintura del segle XIX, en la qual concorren alguns dels noms propis més cobejats pels col·leccionistes. Així, Raimundo de Madrazo, Carlos de Haes, José Jiménez Aranda, Marià Fortuny, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla i Joaquín Agrasot són alguns dels més rellevants pintors de què es disposa obra.

Però, sense cap dubte, el lloc més destacat, quant a importància, rellevància i nombre d'obra, dins de la Col·lecció l'ocupa el pintor oriolà Joaquín Agrasot.

Més d'un centenar d'obres del mestre valencià es troben dins de la selecció de pintura que va aglutinar entorn de la seua figura Antonio Pedrera Soler.

Aquest interès de don Antonio contrasta amb un fet que assenyala Antonio Sequeros en la seua biografia sobre Agrasot, escrita el 1972, «fa prop de cinquanta anys. Ell es lamenta del desconeixement que existeix entre els seus mateixos paisans»³.

Carmen Agrasot, besneta del pintor, reconeix l'enorme mèrit i la inigualable labor en pro de difondre l'obra del seu besavi que du a terme la Col·lecció Pedrera Martínez, encarnada, ja mort don Antonio, per Mari Carmen Martínez.

Pintures tan destacades com ara *Viejo de espaldas al sol*, *Las hilanderas de la provincia de León*, *Hilando*, *El primer hijo*, *Clown con perros de lana*, *Las Odaliscas*, *Los tres mosqueteros*, *La modista*, *El es-*

Museos de primer orden como el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo Carmen Thyssen, la Casa Museo Sorolla, Museo Casa Benlliure, la sala de la pasión de Valladolid, la Fundación Bancaixa o los Museos de Bellas artes de Valencia, Alicante y Castellón ahora con la exposición de Agrasot permiten, que la obra que durante años de esfuerzo y apasionada dedicación incorporó Don Antonio a su colección, sea ahora vista y disfrutada, por el público local de las ciudades donde se expone, y por los miles de visitantes de otros países que se acercan a esos museos. A esto hay que agregar, que las obras de la colección Pedrera Martínez, aparecen en catálogos de exposiciones que se distribuyen y comercializan en las tiendas propias de los museos y que viajan por todo el mundo. Cuadros de gran enjundia de la colección, como son las pinturas de Joaquín Sorolla, se incorporan en el catálogo razonado del artista valenciano, libro que será referencia en todos los países que sigan la figura del maestro del Siglo XIX².

La colección Pedrera Martínez, reúne una selección de los más destacados maestros de la pintura del siglo XIX, en la que concurren algunos de los nombres propios más codiciados por los coleccionistas. Así Raimundo de Madrazo, Carlos de Haes, José Jiménez Aranda, Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Joaquín Agrasot son algunos de los más relevantes pintores de que se dispone obra.

Pero sin lugar a dudas, el puesto más encumbrado, en cuanto a importancia, relevancia y número de obra, dentro de la Colección lo ocupa el pintor oriolano Joaquín Agrasot.

Más de un centenar de obras del maestro valenciano, se encuentran dentro de la selección de pintura que aglutinó en torno a su figura Don Antonio Pedrera Soler.

Este interès de Don Antonio contrasta con un hecho que señala Antonio Sequeros en su biografía sobre Agrasot, escrita en 1972, «hace casi cincuenta años. Él se lamenta del desconocimiento que existe entre sus propios paisanos»³.

Carmen Agrasot biznieta del pintor, reconoce el enorme mérito y la inigualable labor en pro de difundir la obra de su bisabuelo, que realiza la Colección Pedrera Martínez, encarnada, ya fallecido Don Antonio, por Mari Carmen Martínez.

Pinturas tan destacadades com ara *Viejo de espaldas al sol*, *Las hilanderas de la provincia de León*, *Hilando*, *El primer hijo*, *Clown con perros de lana*, *Las Odaliscas*, *Los*

2 Des de la Col·lecció Pedrera, la nostra eterna gratitud al treball exquisit realitzat per Blanca Pons Sorolla, en estudiar i catalogar l'obra de la col·lecció del seu besavi, el pintor valencià Joaquín Sorolla.

3 Antonio SEQUEROS, *El pintor oriolano Joaquín Agrasot*.

2 Desde la Colección Pedrera, nuestra eterna gratitud al trabajo exquisito realizado por Blanca Pons Sorolla, al estudiar y catalogar las obras de la colección de su bisabuelo, el pintor valenciano Joaquín Sorolla.

3 Antonio SEQUEROS, *El pintor oriolano Joaquín Agrasot*.

tudio del pintor, un interessantíssim quadre de petit format del desaparegut *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*, *Dama con partitura* i un llarg etcètera es troben sota la cura i acurat esforç per la seua conservació en els magatzems que alberguen aquestes i altres obres.

En el lloc web de la Col·lecció Pedrera Martínez, partint del mateix principi i origen, hi ha una breu biografia sobre el pare d'aquest important llegat cultural, que narra el següent⁴:

"El 2 d'abril de 1925, mentre Alfons XIII fingia regnar en una Espanya comandada pel dictador Primo de Rivera i en la societat espanyola es gestava el germen del que, anys després, desembocaria en una guerra civil, va vindre al món Antonio Pedrera Soler, fill únic de Francisca i Antonio, el conductor de tartanes. D'origen humil, la casa on va nèixer es trobava en un carreró que ni tan sols tenia nom.

Fins i tot sent un xiquet, el menut Antonio va conèixer de primera mà l'adversitat. El seu pare va morir de tuberculosi quan només tenia quatre anys i va deixar en el seu jove fill a penes uns pocs records de la seua presència. I quan encara no tenia onze anys Espanya sencera es va sumir en l'horror de la guerra. La mare d'Antonio, igual que la resta de la seua família pròxima, va tindre la mala sort de caure del bàndol dels perdedors, de manera que va haver de treballar molt dur per a pujar el seu fill, renunciant a refer la seua vida per a dedicar-se en cos i ànima al seu fill, que des d'aleshores i fins a la seua mort va ser el centre de la seua vida.

Totes aquestes vivències van marcar per sempre la personalitat d'Antonio Pedrera, que no va deixar mai d'agrair a sa mare haver-li ensenyat amb el seu exemple les qualitats que ell mateix va arribar a desenvolupar al llarg de la seua vida. L'afany de superació, l'esperit de lluita, la fortalesa davant de l'adversitat...

Molts personatges van marcar també la seua infantesa i la seua joventut. Algun d'ells, com el poeta Miguel Hernández, amb qui Antonio va arribar a tractar-se i a conviure, van deixar en la seua persona records inesborrables. Però abans de res, la d'Antonio va ser una joventut lligada a un somni: escapar de la pobresa.

Un home ben vestit i amb anell d'or que va ser amic de son pare va ser per a ell com una revelació. Sa mare li va explicar que aquell senyor d'obrer va passar a ser una persona acomodada.

El jove Antonio va preguntar amb candidesa:

tres mosqueteros, La modista, El estudio del pintor, un interessantísimo cuadro en formato reducido del desaparecido *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*, *Dama con partitura* y un largo etcétera se encuentran bajo el cuidado y esmerado esfuerzo por su conservación en los almacenes que albergan estas y otras obras.

En el sitio web de la Colección Pedrera Martínez, partiendo del mismo principio y origen, contiene una breve biografía sobre el padre de este importante legado cultural, que narra lo siguiente⁴:

"El 2 de abril de 1925, mientras Alfonso XIII fingía reinar en una España comandada por el dictador Primo de Rivera, y en la sociedad española se gestaba el germen de lo que, años después, desembocaría en una guerra civil, vino al mundo Antonio Pedrera Soler, hijo único de Francisca y Antonio, el conductor de tartanas. De origen humilde, la casa en la que nació se encontraba en un callejón que ni siquiera tenía nombre.

Aun siendo un niño, el pequeño Antonio conoció de primera mano la adversidad. Su padre falleció de tuberculosis cuando tan solo tenía cuatro años, dejando en su joven hijo apenas unos pocos recuerdos de su presencia. Y cuando tenía apenas once años, España entera se sumió en el horror de la guerra. La madre de Antonio, al igual que el resto de su familia cercana, tuvo la mala suerte de caer del bando de los perdedores, de manera que tuvo que trabajar muy duro para sacar a su hijo adelante, renunciando a rehacer su vida para dedicarse en cuerpo y alma a su hijo, quien desde entonces y hasta su muerte fue el centro de su vida.

Todas esas vivencias marcaron para siempre la personalidad de Antonio Pedrera, quien no dejó jamás de agradecer a su madre haberle enseñado con su ejemplo las cualidades que él mismo llegó a desarrollar a lo largo de su vida. El afán de superación, el espíritu de lucha, la fortaleza ante la adversidad...

Muchos personajes marcaron también su niñez y su juventud. Alguno de ellos, como el poeta Miguel Hernández, con quien Antonio llegó a tratar y a convivir, dejaron en su persona recuerdos imborrables. Pero, ante todo, la de Antonio fue una juventud atada a un sueño: escapar de la pobreza.

Un hombre bien vestido y con sortija de oro quien fuera amigo de su padre, fue para él como una revelación. Su madre le explicó que aquel señor de obrero pasó a ser una persona acomodada.

El Joven Antonio preguntó con candidez:

4 Lloc web www.coleccionpedreramartinez.com

4 Sitio Web www.coleccionpedreramartinez.com

"Però és que es pot eixir de la pobresa?"

I des d'aquell episodi es va forjar un propòsit i va entendre que l'única manera d'aconseguir aquell objectiu era treballar sense descans i estalviar.

Amb catorze anys va començar a treballar d'aprenent de fuster, faena en què guanyava sis pessetes a la setmana. I a partir d'ací es van anar succeint els treballs pràcticament sense descans. Ferrer, mecànic, agent d'assegurances, dependent... qualsevol cosa que l'ajude a fer realitat el seu somni.

I l'ocasió, a la fi, va arribar quan, després de tornar d'un viatge a Barcelona, se li va presentar l'oportunitat de muntar el seu propi negoci de venda de teixits. Al principi treballava ell només, a vegades ajudat per sa mare. Venia en els mercats el gènere que ell mateix comprava, les quatre setmanes del mes, els set dies de la setmana. Fins que va aconseguir estalviar per a pagar el traspàs d'una xicoteta botiga de roba.

Després d'aquesta primera botiga en va arribar una altra, i després una altra més... fins a aconseguir en pocs anys un terreny on muntar la seua pròpia fàbrica de confecció. D'ací el salt a vendre fora d'Alacant, primer a la resta d'Espanya i després a l'estranger. La primera fàbrica, finalment, es va quedar xicoteta, les comandes s'amuntegaven, la confecció manual va deixar pas a la confecció industrial, fins que, finalment, en la meitat de la seua vida, Antonio Pedrera Soler va aconseguir el seu somni.

L'empresa que havia creat, Drape-Coti, donava treball a prop de 2.000 persones i era, amb diferència, el principal motor industrial de la seua Oriola natal. Després d'això, Antonio va anar estenent la seua faceta empresarial a altres àmbits. Va muntar una fàbrica d'alumini, una altra de rebosteria industrial i un complex esportiu. D'ací va fer el salt a la construcció, i va ser el primer promotor del corredor mediterrani a construir camps de golf.

I quan, finalment, l'any 2013, Antonio Pedrera va morir, va deixar arrere un llegat de vivències úniques que van enriquir tots els moments de la seua vida. Aquell xiquet orfe que es va criar en una Espanya esgarrada per la guerra, no sols havia complert el seu somni d'escapar de la pobresa, sinó que en el camí havia alçat un imperi tèxtil, havia triomfat com a constructor, a més, entre altres coses, de ser president de la Cambra de Comerç, fundar un canal de TV local, ostentar càrrecs honorífics en una caixa d'estalvis i presidir el club de futbol d'Oriola, la seua ciutat natal. Sens dubte, una vida plena.

Malgrat això, fins i tot li va quedar temps per a gestar una cosa de tal rellevància que mereix una consideració addicional. I és que, a més de tot el que

¿Pero es que se puede salir de la pobreza?

Y desde aquel episodio se forjó un propósito y entendió que la única manera de conseguir aquel objetivo era trabajar sin descanso y ahorrar.

Con catorce años empezó a trabajar de aprendiz de carpintero, ganando seis pesetas a la semana. Y a partir de ahí, se fueron sucediendo los trabajos casi sin descanso. Herrero, mecánico, agente de seguros, dependiente... cualquier cosa que le ayuda realizar su sueño.

Y la ocasión al fin llegó cuando, tras volver de un viaje a Barcelona, se le presentó la oportunidad de montar su propio negocio de venta de tejidos. Al principio trabajaba él solo, a veces ayudado por su madre. Vendía en los mercados el género que él mismo compraba, las cuatro semanas del mes, los siete días de la semana. Hasta que consiguió ahorrar para pagar el traspaso de una pequeña tienda de ropa.

Después de esa primera tienda llegó otra, y luego otra más... hasta conseguir en pocos años un terreno en el que montar su propia fábrica de confección. De ahí el salto a vender fuera de Alicante, primero al resto de España y después al extranjero. La primera fábrica finalmente se quedó pequeña, los pedidos se amontonaban, la confección manual dejó paso a la confección industrial, hasta que, finalmente, en la mitad de su vida, Antonio Pedrera Soler alcanzó su sueño.

La empresa que había creado, Drape-Coti, empleaba a casi 2.000 personas, y era, con diferencia, el principal motor industrial de su Orihuela natal. Después de eso, Antonio fue extendiendo su faceta empresarial a otros ámbitos. Montó una fábrica de Aluminio, otra de repostería industrial, y un complejo deportivo. De ahí dio el salto a la construcción, siendo el primer promotor del corredor mediterráneo en construir campos de golf.

Y cuando finalmente, en el año 2013, Antonio Pedrera falleció, dejó atrás un legado de vivencias únicas que enriquecieron todos los momentos de su vida. Aquel niño huérfano que se crio en una España desgarrada por la guerra, no solo había cumplido su sueño de escapar de la pobreza, sino que en el camino había levantado un imperio textil, había triunfado como constructor, además de, entre otras cosas, ser presidente de la Cámara de Comercio, fundar un canal de TV local, ostentar cargos honoríficos en una caja de ahorros y presidir el club de futbol de Orihuela, su ciudad natal. Sin duda, una vida plena.

A pesar de lo cual, aun le quedó tiempo para gestar algo de tal relevancia que merece una consideración adicional. Y es que, además de todo lo

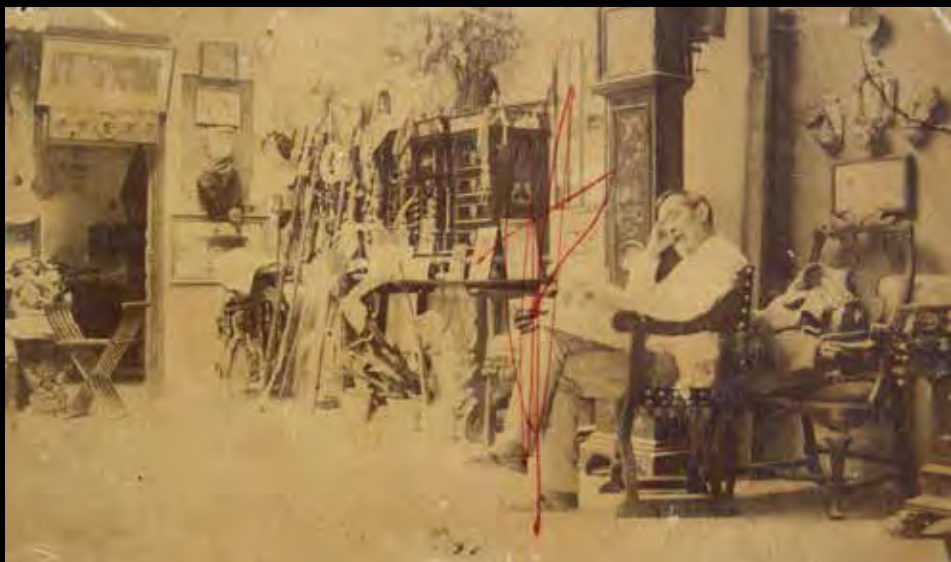


Fig. 1 Joaquín Agrasot al seu estudi | en su estudio.

s'ha esmentat, Antonio Pedrera Soler va tindre una altra passió en la seua vida: l'art.

Malgrat un sou escàs, a l'edat de 12 anys ja va tindre la sensibilitat i el caràcter per a comprar la seua primera pintura, que es conserva al palau Sorzano de Tejada hui dia.

Durant dècades, mentre anava viatjant, a vegades per plaer, moltes vegades per negocis, aprofitava per a llegir, per a investigar i per a adquirir obres d'art per tot el món. Gràcies al seu èxit en els negocis va poder permetre's ampliar la seua col·lecció de pintures, gravats, escultures... fins a conformar una de les col·leccions privades més importants del nostre país.

Mai en els 50 anys que va emprar a crear la seua col·lecció va vendre ni tan sols una pintura, una escultura o un article menor.

Pintures del segle XIX d'artistes tan reconeguts com Madrazo, Sorolla, Fortuny o Zuluaga s'entremesclen en la Col·lecció Pedrera amb obres escultòriques del període art-déco, amb presència de mestres com Demetre Chiparus, Ferdinand Preiss o A. Godard. Gravats de Salvador Dalí i de Goya s'alternen amb porcellanes, icones, llums, mobles i moltes altres peces originals, moltes inèdites, com una obra de Rembrandt datada el 1645.

Els últims anys, don Antonio freqüentava les principals cases de subhastes de Madrid i Barcelona (Durán, Segre...) i sales de subhasta internacionals com Sotheby's a París i Christie's a Londres acompanyat de la seua esposa Mari Carmen. Amb el temps va començar a fer labor de mecenatge cedint algunes de les seues pintures per a museus i fins i tot en esdeveniments organitzats per l'Estat espanyol. També va arribar a ser membre d'honor de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

Actualment el seu llegat artístic és custodiat i gestionat pels seus tres fills, Francisco, Gonzalo i Andrés, i per la seua esposa María del Carmen, que des de la Col·lecció Pedrera Martínez duen a terme activitats dirigides a donar la deguda difusió d'aquesta obra i a col·locar-la en el lloc que li correspon pel seu valor i importància."

Caldria remuntar-se fins a l'any 1977, i a les noces d'Antonio Pedrera Soler amb Mari Carmen Martínez Murcia, per a acudir a la font més adequada.

La senyora de Pedrera recorda que, ja per a aquells anys, hi havia algunes obres que Antonio havia adquirit i que formaven el germen del que arribaria a ser una gran col·lecció.

El primer record d'aquell temps la porta a dues obres i dos autors: Salvador Martínez i Cubells i, per descomptat, Joaquín Agrasot y Juan.

mencionado, Antonio Pedrera Soler tuvo otra pasión en su vida: el arte.

A pesar de un sueldo exiguo a la edad de 12 años ya tuvo la sensibilidad y carácter para comprar su primera pintura, la cual se conserva en el Palacio Sorzano de Tejada a día de hoy.

Durante décadas, mientras iba viajando, a veces por placer, muchas veces por negocios, aprovechaba para leer, para investigar, y para adquirir obras de arte por todo el mundo. Gracias a su éxito en los negocios pudo permitirse ampliar su colección de pinturas, grabados, esculturas... hasta conformar una de las colecciones privadas más importantes de nuestro país.

Jamás en los 50 años que empleó en crear su colección vendió ni tan siquiera una pintura, una escultura o un artículo menor.

Pinturas del siglo XIX de artistas tan reconocidos como Madrazo, Sorolla, Fortuny o Zuluaga, se entremezclan en la colección Pedrera con obras escultóricas del período Art Déco, con presencia de maestros como Demetre Chiparus, Ferdinand Preiss o A. Godard. Grabados de Salvador Dalí y de Goya se alternan con porcelanas, iconos, lámparas, muebles y otras muchas piezas originales, muchas de ellas inéditas, como una obra de Rembrandt fechada en 1645.

En los últimos años don Antonio frecuentaba las principales casas de subastas de Madrid y Barcelona (Durán, Segre...) y salas de subasta internacionales como Sotheby's en París y Christie's en Londres acompañado por su esposa Mari Carmen. Con el tiempo empezó a realizar labor de mecenazgo cediendo algunas de sus pinturas para museos e incluso en eventos organizados por el estado español. También llegó a ser Miembro de Honor de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

Actualmente su legado artístico es custodiado y gestionado por sus tres hijos, Francisco, Gonzalo y Andrés y por su esposa María del Carmen, quienes, desde la Colección Pedrera Martínez, realizan actividades dirigidas a dar la debida difusión de esta obra y a colocarla en el lugar que le corresponde por su valor e importancia."

Habría que remontarse hasta el año 1977, y a la boda de Don Antonio Pedrera Soler con Doña Mari Carmen Martínez Murcia, para acudir a la fuente más adecuada. La señora de Pedrera recuerda que ya para entonces, existían algunas obras que Don Antonio había adquirido, y que formaban el germen de lo que llegaría a ser una gran colección.

El primer recuerdo de aquel tiempo le lleva a dos obras y dos autores. Salvador Martínez Cubells y por supuesto Joaquín Agrasot y Juan.

En la veu "Salvador Martínez Cubells" de l'enciclopèdia en línia del Museu del Prado es llig⁵:

"Pintor i restaurador. Fill del pintor, restaurador i acadèmic Francesc Martínez i Yago, va començar la seua formació artística en el taller del seu pare i en l'Acadèmia de Sant Carles de València.

Va prendre part en les Exposicions Nacionals de Belles Arts de manera ininterrompuda entre 1864 i 1889, a les quals va remetre un total de seixanta quadres. Entre les seues primeres obres van destacar Ball de llauradors i La visita del nuvi, adquirides pel marquès del Campo; la primera va ser presentada a l'Exposició Nacional de 1864.

Tres anys més tard va remetre el llenç titulat Los Carvajales, que va comprar el comte de Pinohermoso, qui, pel que sembla, també li va encarregar el quadre titulat La ferida d'en Jaume en la conquesta de València, que va presentar a l'Exposició Aragonesa de 1868. Un any més tard va obtenir la plaça per oposició de primer restaurador del Museu del Prado, sota la direcció d'Antonio Gisbert.

Va estar al capdavant del taller de restauració del Museu durant vint-i-sis anys, sota els mandats de Francisco Sans Cabot i Federico de Madrazo. En la seua faceta de restaurador va obrindre molts èxits, fins i tot va crear una escola de restauradors, que va tindre vigència fins a principis de segle.

Entre les restauracions que va fer destaca la del llenç de Murillo Sant Antoni de Pàdua, el 1874, obra robada de la catedral de Sevilla i rescatada a Nova York gràcies a la devolució del marxant d'obres d'art William Shaus, i que li va valdre la medalla a les Belles Arts, concedida per l'Academia de San Fernando, així com el reconeixement de l'Ajuntament de Sevilla.

Va restaurar també alguns quadres d'El Greco, que més tard formarien part de la Casa Museu de Toledo. Però, sens dubte, la restauració més important que va dur a terme, va ser el trasllat a llenç de les pintures negres de Goya. Des del punt de vista tècnic, el trasllat i canvi de suport d'aquestes pintures parietals té l'interés de ser una de les primeres aplicacions d'aquesta tècnica a Espanya. Així mateix, Martínez Cubells va compaginar labors de conservador i restaurador amb la de pintor."

Estudiant la Col·lecció, el seu actual director, Marcos Bello, ja troba un detall interessant entorn d'aquesta dupla de pintors i la seua relació, i imagina com va poder ser el motiu que va impulsar Pedrera a adquirir l'obra del valencià Martínez Cubells.

Sens dubte el va moure, d'una banda el seu gust cultivat a triar el bell quadre La tornada del torneig, esbós del quadre de majors dimensions que és a El Prado. No

En la voz "Salvador Martínez Cubells" de la enciclopedia online del Museo del Prado se lee⁵:

"Pintor y restaurador. Hijo del pintor, restaurador y académico Francisco Martínez Yago, comenzó su formación artística en el taller de su padre y en la Academia de San Carlos de Valencia.

Tomó parte en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de forma ininterrumpida entre 1864 y 1889, a las que remitió un total de sesenta cuadros. Entre sus primeras obras destacaron, Baile de labradores y La visita del novio, adquiridas por el marqués del Campo; la primera fue presentada a la Exposición Nacional de 1864.

Tres años más tarde remitió el lienzo titulado Los Carvajales, que compró el conde de Pinohermoso, quien, al parecer, también le encargó el cuadro titulado La herida de don Jaime en la conquista de Valencia, que presentó a la Exposición Aragonesa de 1868. Un año más tarde, obtuvo la plaza por oposición de primer restaurador del Museo del Prado, bajo la dirección de Antonio Gisbert.

Permaneció al frente del taller de restauración del Museo durante veintiséis años, bajo los mandatos de Francisco Sans Cabot y Federico de Madrazo. En su faceta de restaurador cosechó muchos éxitos, incluso creó una escuela de restauradores, que tuvo vigencia hasta principios de siglo.

Entre las restauraciones que realizó destaca la del lienzo de Murillo San Antonio de Padua, en 1874, obra robada de la catedral de Sevilla y rescatada en Nueva York, gracias a la devolución del marchante de obras de arte William Shaus, y que le valió la medalla a las Bellas Artes, concedida por la Academia de San Fernando, así como el reconocimiento del Ayuntamiento de Sevilla.

Restauró también algunos cuadros del Greco, que más tarde formarían parte de la Casa-Museo de Toledo. Pero, sin duda alguna, la restauración más importante que llevó a cabo, fue el traslado a lienzo de las Pinturas negras, de Goya. Desde el punto de vista técnico, el traslado y cambio de soporte de dichas pinturas parietales tiene el interés de ser una de las primeras aplicaciones de esta técnica en España. Asimismo, Martínez Cubells compaginó sus labores de conservador y restaurador con la de pintor."

Estudiando la colección, su actual director, Marcos Bello ya encuentra un detalle interesante en torno a esta dupla de pintores y su relación, e imagina cual pudo ser el motivo que impulsó a Pedrera para adquirir la obra del valenciano Martínez Cubells.

Sin duda alguna le movió, por un lado, su gusto cultivado a elegir el bello cuadro La vuelta del torneo, boceto del cuadro de mayores dimensiones que está en el

5 La veu "Salvador Martínez Cubells" de l'Enciclopèdia en línia del Museu del Prado.

5 La voz "Salvador Martínez Cubells" de la Enciclopedia online del Museo del Prado.



Fig. 2 Joaquín Agrasot. *Clown rodeado de perros de lana.* 1880. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 56 x 37 cm. Col. Pedrera Martínez.



Fig. 3 Joaquín Agrasot. *Hilanderas de la provincia de León.* 1882. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 80 x 50 cm. Col. Pedrera Martínez.

obstant això, si inicialment don Antonio volia construir el seu conjunt pictòric entorn de la figura d'Agrasot, era molt interessant comptar amb almenys una obra de Salvador Martínez perquè va ser fill de l'acadèmic Francesc Martínez Yago, professor d'Agrasot.

A aquest fet plausible, agreguem el criteri d'obra important, per ser de l'autor que porta a cap l'*strappo* amb les pintures negres de Goya.

L'altra obra que la senyora Mari Carmen va poder observar a la casa era una imatge típica del costumisme que tant va caracteritzar Agrasot, *Hilanderas en la provincia de León*.

És interessant, referent a això, que en l'exposició que es va fer l'any 2019, del 25 de gener al 30 d'abril, l'esmentada obra va aparèixer al costat d'una altra de la Col·lecció titulada *Hilando* i acompanyada d'una excel·lent aportació del col·leccionista F.J Emperador *Hiladora leonesa*, un destacat oli sobre tela de 102 x 74 cm. A més d'aquesta deferència, el senyor Emperador va tindre la gentilesa de cedir un vestit regional típic d'aquella tradició tan arrelada, una indumentària que va posar de manifest el rigor de les pintures d'Agrasot que, sobre aquest costum, donaven testimoni.

Tots els elements que integraven la vestimenta eren fidelment reproduïts en aquells quadres de l'exposició.

Un altre detall que no passa inadvertit als amants de la figura d'Agrasot és la inclusió en el quadre *Hilanderas de la provincia de León* d'uns galls i gallina magistralment executats. Aquesta, sens dubte, va ser una de les ocasions en què el pintor oriolà va reivindicar la seua capacitat per a pintar aquells animals amb absoluta destresa i derrocar la calumniosa afirmació que el seu bon amic Fortuny, va col·laborar en la seua obra premiada *La lavandera de la Scarpa*, tirant-li una mà en l'execució de les gallines.

A part d'aquestes dues pintures referides, se'n van anar agregant a la Col·lecció d'altres de temàtica similar com són *Costurera valenciana* i *Cortejando*, pintura que conté una bucòlica escena en la qual la protagonista de les atencions d'un jove que la pretén, amb posat d'indiferència, es concentra en la seua costura més que en les paraules que li dedica l'enamoratat llaurador.

Un esment a part mereix un oli sobre tela catalogat com a *Interior con dos figuras femeninas* al qual en el registre intern de la Col·lecció denominem *La costurera*.

El professor Pedro L. Nuño de la Rosa fa una interessantíssima descripció d'aquest quadre.

"Vell tema el de la vella consellera, alcavotes o no (Velázquez, Murillo, Goya), que intenta allisonar la jove costurera, distreta mentre cus (activitat tan recurrent com dominada per Agrasot), al mateix temps

Prado. Sin embargo si inicialmente Don Antonio quería construir, su conjunto pictórico, en torno a la figura de Agrasot, era muy interesante contar con al menos una obra de Salvador Martínez, pues fue hijo del académico Francisco Martínez Yago, profesor de Agrasot.

A este hecho plausible, agregamos el criterio de obra importante, por ser del autor que lleva cabo el "strappo" con las pinturas negras de Goya.

La otra obra que Doña Mari Carmen pudo observar en la casa, era una imagen típica del costumbrismo que tanto caracterizó a Agrasot, *Hilanderas en la provincia de León*.

Es interesante a este respecto, que en la exposición que se realizó en el año 2019, del 25 de enero al 30 de abril, la mencionada obra apareció junto a otra de la Colección titulada *Hilando* y acompañada por estas una excelente aportación del coleccionista F.J Emperador *Hiladora Leonesa* un destacado óleo sobre lienzo de 102 x 74 cm. Además de esta deferencia el Sr. Emperador tuvo la gentileza de ceder un traje regional típico de aquella tradición tan arraigada, un atuendo que puso de manifiesto el rigor de las pinturas de Agrasot que sobre esta costumbre daban testimonio.

Todos los elementos que integraban la vestimenta eran fielmente reproducidos en aquellos cuadros de la exposición.

Otro detalle que no pasa inadvertido a los amantes de la figura de Agrasot, es la inclusión en el cuadro *Hilanderas en la provincia de León* de unos gallos y gallina magistralmente ejecutados. Esta sin duda fue una de las ocasiones, en que el pintor Oriolano reivindicó su capacidad para pintar, aquellos animales con absoluta destreza, y derribar la calumniosa afirmación de que su buen amigo Fortuny, le colaboró en su obra premiada *La lavandera de la Scarpa*, echándole una mano en la ejecución de las gallinas.

Aparte de estas dos pinturas referidas, se fueron agregando a la Colección otras de temática similar como son: *Costurera valenciana*, *Cortejando* pintura que contiene una bucólica escena en la que, la protagonista de las atenciones de un joven que la pretende, con pose de indiferencia se concentra en su costura, más que en las palabras que le dedica el enamorado labriego. Una mención aparte merece un óleo sobre lienzo catalogado como *Interior con dos figuras femeninas* al que en el registro interno de la Colección denominamos *La costurera*.

El profesor Pedro L. Nuño de la Rosa hace una interesantísima descripción de este cuadro.

"Viejo tema el de la vieja consejera, alcahuetas o no (Velázquez, Murillo, Goya, que intenta aleccionar a la joven costurera, distraída mientras cose (actividad tan recurrente como dominada por Agrasot), al tiem-

que són observades per un gat atigrat i un altre que sembla escoltar el que parlen. L'armari de rebost al fons, la sàrria d'espart en perfectes cercles, peces penjades o sobre una cistella, la taula de potes tornejades, el paper pintat de la paret, són una mostra més de la pulcritud, quasi orfebreria manierista, amb què Agrasot assumeix un quadre de principi a fi; en aquest cas, traslladant la temàtica de la picardia barroca, tan espanyola, al realisme naturalista del XIX. Per les vestimentes, conjecturem que es tracta d'una xica andalusa, possiblement del barri granadí del Sacromonte, la mantellina i l'agitanada falda de faralaes, tan diferent de la valenciana o de la castellana, així ho denoten. Mentrestant, l'anciana avisadora porta mocador ample i blanc que li cobreix el cap amb puntes perfectament transmeses en les seues transparències per un pinzell hàbil com pocs i en contrast amb el setí vestit negre”.

Alguna de les obres de Joaquín Agrasot, adquirides per Antonio Pedrera, que mereixen esment específic per la seua singularitat són les següents

*Viejo desnudo de espaldas.
Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste
El primer hijo*

po que son observadas por un gato atigrado y un que parece escuchar cuanto hablan. La alacena al fondo, el serón de esparto en perfectos círculos, prendas colgadas o sobre un cesto, la mesa de patas torneadas, el papel pintado de la pared son una muestra más de la pulcritud, casi orfebrería manierista, con la que Agrasot asume un cuadro desde el principio al fin; en este caso trasladando la temática de la picaresca barroca, tan española, al realismo naturalista del XIX. Por las vestimentas, conjeturamos que se trata de una muchacha andaluza, posiblemente del barrio granadino El Sacromonte, la mantilla y la agitanada falda de faralaes, tan distinta a la valenciana o a la castellana, así lo denotan. Mientras, la anciana avisadora lleva pañuelo ancho y blanco que le cubre la cabeza con puntillas perfectamente transmitidas en sus transparencias por un pincel hábil como pocos, y en contraste con el raso vestido negro”.

Alguna de las obras de Joaquín Agrasot, adquiridas por Don Antonio Pedrera que merecen mención específica por su singularidad son las siguientes:

*Viejo desnudo de espaldas.
Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste
El primer hijo*

Viejo desnudo de espaldas⁶

“Fa ja prop 20 anys, concretament el 23 de febrer de 1999, a la madrilenya sala de subhastes Durán, reproduït en la pàgina 76 del catàleg apareixia un quadre titulat: *Viejo de espaldas*.

Es tractava d'un oli sobre tela de 84 x 56 cm del pintor oriolà Joaquín Agrasot y Juan.

Va començar la licitació d'aquella pintura identificada per als presents com a lot número 168. Primer el preu d'eixida era acceptat i de seguida superat per noves ofertes, i en un espai breu de temps la xifra d'estimació també es va veure sobrepassada per noves licitacions.

L'obra es va rematar per més del doble del valor estimat per la sala de subhastes.

6 Text íntegro d'article escrit per Pedro L. NUÑO DE LA ROSA, en el catàleg publicat amb motiu de l'exposició centenari de la mort de Joaquín Agrasot.

Viejo desnudo de espaldas⁶

“Hace ya casi 20 años. Concretamente el 23 de febrero de 1999, en la madrileña sala de subastas Durán, reproducido en la página 76 del catálogo aparecía un cuadro titulado: *Viejo de espaldas*.

Se trataba de un óleo sobre lienzo de 84 x 56 cm del pintor Oriolano Joaquín Agrasot y Juan.

Comenzó la puja de aquella pintura identificada para los presentes como lote número 168. Primero el precio de salida era aceptado, y en seguida superado por nuevas ofertas y, en un espacio breve de tiempo la cifra de estimación también se vio sobrepasada por nuevas pujas.

La obra se remató por más del doble del valor estimado por la sala de subastas.

6 Texto íntegro del artículo escrito por Pedro L. NUÑO DE LA ROSA, en el catálogo publicado con motivo de la exposición centenari de la muerte de Joaquín Agrasot.



Fig. 4 Joaquín Agrasot. Viejo de espaldas. 1872–1873. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 84 x 56 cm. Col. Pedrera Martínez.

Antonio Pedrera Soler acabava d'adquirir una nova pintura del seu paísà Joaquín Agrasot.

Confesse haver-me emocionat en tindre-la davant de mi. És una pintura que produeix un efecte, quasi hipnòtic, davant de qui l'observa per primera vegada. En el meu cas no sols l'he poguda veure, contemplar i mirar amb deteniment, sinó que, a més, aquest exercici l'he fet per hores, durant dies, acompanyat i tot sol, amb soroll i en silenci.

He passat molts espais de temps observant amb pausa i plaer la imatge d'aquest quadre en la pantalla del meu portàtil, impresa en paper, sobre les meues targetes de visita i, com no, en multitud d'ocasions en el meu iPhone personal.

Però especialment gratificant han sigut les ocasions en què he estat cara a cara estudiant l'obra original, imbuïnt-me en el plaer senzill i profund de mirar una pintura que traspasa l'ànima.

Fa alguns mesos visitant el Museu del Prado amb un amic i col·laborador, mentre entrem a la sala on s'exposaven en aquell temps diversos quadres de Marià Fortuny i Marsal, sorpresos admirem un oli de 1871 titulat *Viejo desnudo al sol*.

Per què sorpresos?

Perquè aquella pintura ens recordava massa la d'Agrasot que pertany a la Col·lecció Pedrera Martínez.

També en contemplar a la dreta d'aquell quadre un altre del mateix Marià Fortuny titulat *San Andres*, trobàvem una certa semblança raonable entre els tres. Com aclaria la cartel·la, es tractava d'una còpia d'una obra major de Josep de Ribera, un oli de 1631.

De manera que, en l'arxiu de la nostra retina teníem quatre pintures que ens semblava que podien tindre un nexa comú.

El *San Andres* de Ribera. *San Andres* de Fortuny, *Viejo desnudo al sol* de Fortuny i *Viejo de espaldas* d'Agrasot. Relacionar els dos quadres d'idèntic títol va ser tasca fàcil.

En primer lloc, la pinacoteca nacional alberga tres quadres de Josep de Ribera de *San Andrés*. El que copia Marià Fortuny és el realitzat el 1631. És clar distingir quin dels tres és el copiat per la sorprenent exactitud de la rèplica.

En segon lloc, el quadre que pinta Fortuny sabem que es fa com a estudi de l'obra de Ribera en el mateix Museu del Prado i amb unes dimensions lleugerament inferiors (80,5 x 65,5 cm enfront de 123 x 95 cm)

Ara tocava indagar en els altres dos quadres.

Era casual la semblança o hi havia alguna coincidència per descobrir?

Marià Fortuny i Joaquín Agrasot són dos dels més destacats pintors del segle XIX, que es van conèixer estant els dos com a pensionats a Roma i van establir una estreta amistat que va perdurar amb el pas dels anys.

Don Antonio Pedrera Soler, acababa de adquirir una nueva pintura de su paisano Joaquín Agrasot.

Confieso haberme emocionado al tenerla frente a mí. Es una pintura que produce un efecto, casi hipnótico ante quien la observa por primera vez.

En mi caso no solo la he podido ver, contemplar y mirar con detenimiento sino que además ese ejercicio lo he realizado por horas, durante días, acompañado y a solas, con ruido y en silencio.

He pasado muchos espacios de tiempo observando con pausa y placer la imagen de este cuadro en la pantalla de mi portátil, impresa en papel, sobre mis tarjetas de visita y como no, en multitud de ocasiones en mi Iphone personal.

Pero especialmente gratificante han sido las ocasiones en que he estado frente a frente estudiando la obra original, imbuyéndome en el placer sencillo y profundo de mirar una pintura que traspasa el alma.

Hace algunos meses visitando el Museo del Prado con un amigo y colaborador, mientras entramos a la sala donde se exponían a la sazón varios cuadros de Mariano Fortuny y Marsall, sorprendidos admiramos un óleo de 1871 titulado *Viejo desnudo al sol*.

¿Por qué sorprendidos?

Porque aquella pintura nos recordaba demasiado a la de Agrasot que pertenece a la colección Pedrera Martínez.

También al contemplar a la derecha de aquel cuadro otro del mismo Mariano Fortuny titulado *San Andrés*, encontrábamos un cierto parecido razonable entre los tres. Como aclaraba la cartela, se trataba de una copia de una obra mayor de José de Ribera, un óleo de 1631.

De manera que, en el archivo de nuestra retina teníamos cuatro pinturas que nos parecía que podían tener un nexo común.

El *San Andrés* de Ribera. *San Andrés* de Fortuny, *Viejo desnudo al sol* de Fortuny y *Viejo de espaldas* de Agrasot. Relacionar los dos cuadros de idéntico título fue tarea fácil.

En primer lugar, la pinacoteca nacional alberga tres cuadros de José Ribera de *San Andrés*. El que copia Mariano Fortuny es el realizado en 1631. Está claro distinguir cuál de los tres es el copiado por la asombrosa exactitud de la réplica.

En segundo lugar, el cuadro que pinta Fortuny sabemos que se hace como estudio de la obra de Ribera en el mismo Museo del Prado y con unas dimensiones algo inferiores (80,5 x 65,5 cm frente a 123 x 95 cm).

Ahora tocaba indagar en los otros dos cuadros.

¿Era casual el parecido o había alguna coincidencia que descubrir?

Mariano Fortuny y Joaquín Agrasot son dos de los más destacados pintores del siglo XIX, que se conocieron estando ambos como pensionados en Roma, y establecieron una estrecha amistad que perduró con el paso de los años.

Així que als nostres caps va aparèixer una primera hipòtesi. Un dels dos pintors estava copiant l'altre. Després en vam ampliar el ventall de possibilitats. Haurien pogut fer els seus respectius treballs amb un model comú?

Unes altres tesis més... Havien intervingut algun dels autors en l'obra de l'altre?

Potser aquesta últim rampell li pot semblar al lector peregrí i amb poca base, però tant el meu amic com jo recordàvem una dada que ens va influir.

Per algun temps va córrer el rumor que una de les obres mestres d'Agrasot, la titulada *La lavandera de la Scarpa*, tenia la participació directa de Fortuny, que hauria pintat les gallines que hi apareixen.

Les perquisicions ens van anar acostant a conclusions molt curioses.

L'any 1870 Marià Fortuny viatja a Granada, s'hi estableix per uns anys i s'allotja els primers mesos en la fonda de Los siete suelos.

Allí el visiten alguns pintors i amics de reconegut prestigi com són:

Martín Rico, Villegas (que arribaria a ser director del Museu del Prado), Ricardo i Raimundo Madrazo i ... Joaquín Agrasot.

S'ha documentat que en aquesta època Fortuny va realitzar la major producció amb el motiu d'homes d'edat avançada, vells amb el tors nu i captaires.

Doncs, ja teníem una informació contundent. Els dos pintors i amics coincideixen a Granada i en aquesta època es pinta el *Viejo desnudo al sol*.

No va poder Agrasot fer una versió d'aquell mateix quadre simplement canviant la perspectiva? O, posats a conjecturar, no podien utilitzar el mateix model mentre cada un pintava des del seu cavallet amb una ubicació diferent?

Una font aporta aquesta concloent dada: "Fortuny estava fent extraordinàries versions de *Viejo al sol*, sobre la figura d'un altre dels seus models, Heredia Cortés". Doncs bé, una d'aquestes versions és la que pot veure a continuació, una aquarel·la de 28,5 x 22,5 cm Heredia Cortés? Altres models?

Sí, n'hi va haver d'altres!. Un d'ells va ser un individu anomenat Mariano Fernández Santiago, però més conegut com *El Chorrromujo*. Gitano que es va fer popular a la ciutat per les seues faccions i indumentària, i per traure benefici si es feia fotos amb els turistes com a personatge característic del lloc, al punt que *El Chorrromujo* va servir de model al mateix Fortuny. Doncs és en aquest mateix període que apareix un altre beneficiat dels colors i els pinzells. Se'l va esmentar pel nom... Heredia Cortés!, *el gitano más vell d'Andalusia*.

El model que va pintar Joaquín Agrasot va ser amb alguna probabilitat el gitano Heredia Cortés, que, a més,

Así que en nuestras cabezas apareció una primera hipótesis. Uno de los dos pintores estaba copiando al otro. Luego ampliamos el abanico de posibilidades.

¿Habrían podido hacer sus respectivos trabajos con un modelo común?

Otras tesis más... ¿Habían intervenido alguno de los autores en la obra del otro?

Quizás esta última ida le pueda parecer al lector peregrina y con poca base pero tanto mi amigo como yo recordábamos un dato que nos influyó.

Por algún tiempo corrió el rumor de que una de las obras maestras de Agrasot, la titulada *La lavandera de la Scarpa*, tenía la participación directa de Fortuny, quien habría pintado las gallinas que aparecen en esta obra. Las pesquisas nos fueron acercando a conclusiones muy curiosas.

En el año 1870 Mariano Fortuny viaja a Granada y se establece allí por unos años, alojándose en los primeros meses en la fonda de Los siete suelos.

Estando allí le visitan algunos pintores y amigos de reconocido prestigio como son:

Martín Rico, Villegas (quien llegaría a ser Director del Museo del Prado), Ricardo y Raimundo Madrazo y ... Joaquín Agrasot.

Se ha documentado que en esa época Fortuny realizó la mayor producción con el motivo de hombres de edad avanzada, viejos con el torso desnudo y mendigos.

Pues ya teníamos una información contundente. Ambos pintores y amigos coinciden en Granada y en esa época se realiza el *Viejo desnudo al sol*.

¿No pudo Agrasot hacer una versión de aquel mismo cuadro simplemente cambiando la perspectiva? O puestos a conjeturar ¿no podían utilizar el mismo modelo mientras cada uno pintaba desde su caballete con una ubicación distinta?

Una fuente aporta este concluyente dato, "Fortuny estaba realizando extraordinarias versiones de *Viejo al sol*, sobre la figura de otro de sus modelos, Heredia Cortés". Pues bien, una de esas versiones es la que puede verse a continuación, una acuarela de 28,5 x 22,5 cm.

¿Heredia Cortés? ¿Otros modelos?

Sí, ¡hubo otros! Uno de ellos fue un individuo llamado Mariano Fernández Santiago, pero más conocido como *El Chorrromujo*. Gitano que se hizo popular en la ciudad por sus facciones e indumentaria, y por sacar beneficio de hacerse fotos con los turistas como personaje característico del lugar, al punto que el *Chorrromujo* sirvió de modelo para el mismísimo Fortuny.

Pues es en este mismo período que aparece otro beneficiado de los oleos y pinceles. Se le mencionó por nombre... ¡Heredia Cortés!, *el gitano más viejo de Andalucía*.

El modelo que pintó Joaquín Agrasot, fue con alguna probabilidad el gitano Heredia Cortés, quien además



Fig. 5 Joaquín Agrasot. Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste 1887. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 50 x 78 cm.
Col. Pedrera Martínez.

investigant vam descobrir que va ser ni més ni menys que un descendent directe del mateix Hernán Cortés. Però encara n'hi ha més. A més de servir com a model per a pintors tan il·lustres com Marià Fortuny o Joaquín Agrasot, també va ser pintat per Martín Rebollo i Ricardo de Madrazo.

Així que, desvelada tota la història que hi ha com a nexa comú entre aquestes pintures i els seus creadors, no tenim més que destacar l'obra que forma part tan significativa de la nostra col·lecció.

Antonio Pedrera i Soler va tindre l'encert d'adquirir aquesta obra mestra del seu paísà Agrasot.

Un quadre en què resol el llenç amb una tècnica magistral, amb una sobrietat exquisida i un domini dels colors de la seua paleta excepcional.

Immortalitza un vell eixut, de pell colrada, amb els cabells i la barba esbullats i aconsegueix emocionar amb aquest quadre, malgrat consistir en, com diu el títol de la seua obra, tan sols, *Un viejo desnudo de espaldas*".

investigando descubrimos, que fue nada menos que un descendiente directo del mismísimo Hernán Cortés. Pero todavía hay más. Además de servir como modelo para pintores tan ilustres como Mariano Fortuny o Joaquín Agrasot, también fue pintado por Martín Rebollo y Ricardo de Madrazo.

Así que develada toda la historia que hay como nexo común entre estas pinturas y sus creadores, no tenemos más que destacar la obra que forma parte tan significativa de nuestra colección.

Don Antonio Pedrera y Soler tuvo el acierto de adquirir esta obra maestra de su paisano Agrasot.

Una cuadro, en el que resuelve el lienzo con una técnica magistral, con una sobriedad exquisita y un dominio de los colores de su paleta excepcional.

Immortaliza a un viejo enjuto, de piel tostada, con pelo y barba desordenada y logra emocionar con este cuadro, a pesar de consistir en como dice el título de su obra, tan solo, *Un viejo desnudo de espaldas*".

Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste⁷

Hi ha un gravat de 24 x 39 basat en un dibuix que, al seu torn, s'agafa de l'obra d'Agrasot *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*.

Aquest gravat, que s'ofereix en alguns llocs web per a col·leccionistes, forma part d'una entrada de l'enciclopèdia Espasa-Calpe, en una de les edicions antigues. La imatge és molt precària i en blanc i negre, però és l'única que hi ha del quadre

Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste del valencià Joaquín Agrasot. 1887.

Va pertànyer al Museu del Prado i, estant en depòsit a l'Escola Provincial de Belles Arts d'Oviedo, va ser destruït en ocasió dels successos de 1934.

No obstant això, el mestre valencià abans de pintar l'obra, que l'any 1887 li va suposar la segona medalla d'honor de l'Exposició Nacional, va pintar un quadre menor, un oli sobre tela de 50,5 x 78 cm que conservem en la Col·lecció.

Aquesta excepcional pintura constitueix un testimoni en el temps únic. Sense aquesta obra no

Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste⁷

Existe un grabado de 24 x 39 basado en un dibujo que a su vez se toma de la obra de Agrasot *Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste*.

Este grabado que se ofrece en algunos sitios web para coleccionistas, forma parte de una entrada de la enciclopedia Espasa-Calpe, en una de sus ediciones antiguas. La imagen es muy precaria y en blanco y negro, pero es la única que existe del cuadro

Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste del valenciano Joaquín Agrasot. 1887.

Perteneció al Museo del Prado y estando en depósito en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Oviedo fue destruido en ocasión de los sucesos de 1934.

Sin embargo, el maestro valenciano antes de pintar la obra que el año 1887 le supuso la segunda medalla de honor de la Exposición Nacional, realizó un cuadro menor, un óleo sobre lienzo de 50'5 x 78 cm que conservamos en la Colección.

Esta excepcional pintura constituye un testimonio en el tiempo único. Sin esta obra no podríamos saber cuál

7 Marcos BELLO. Article realitzat amb motiu de l'exposició del centenari de la mort d'Agrasot.

7 Marcos BELLO. Artículo realizado con relación a la exposición del centenario de la muerte de Agrasot.

podríem saber quin va ser l'aspecte real de la gran obra d'Agrasot, perquè l'única imatge de què es disposa és l'esmentada que apareix com a làmina en blanc i negre en l'enciclopèdia Espasa-Calpe, la qual manca de color. L'obra de la nostra col·lecció, per tant, cobra més valor per la seua singularitat. Patrimoni Nacional i el director de les Col·leccions Reials va manifestar que aquest quadre és "totalment pertinent a les Col·leccions Reials del Patrimoni Nacional, a més d'un enriquiment notable a les escenes històriques que es mostren en el Reial Monestir de Yuste sobre la figura i el retir de l'emperador en aquest bellíssim enclavament".

fue el aspecto real de la gran obra de Agrasot, porque de la única imagen que se dispone es, la mencionada que aparece como lámina, en blanco y negro en la enciclopedia Espasa-Calpe, la cual carece de color. La obra de nuestra colección por tanto cobra mayor valor por su singularidad. Patrimonio Nacional y el Director de las Colecciones Reales manifestó que este cuadro es "totalmente pertinente a las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional, además de un enriquecimiento notable a las escenas históricas que se muestran en el Real Monasterio de Yuste sobre la figura y retiro del emperador en ese bellísimo enclave".

El primer hijo

Aquesta aquarel·la sobre paper de 29 x 39 cm té una particularitat, que alhora tanca una qüestió sobre la qual s'ha consultat diferents experts qualificats.

L'escena que recull el quadre és la tendra imatge de dos pares vestits amb un vestit típic de la regió valenciana, allà pel segle XIX.

La pintura és, sens dubte, una de les millors aquarel·les del mestre d'Oriola. Però el que sorprén veritablement és que aquesta obra guarda una absoluta semblança amb l'obra de Joaquín Sorolla, una aquarel·la sobre paper de 57,9 x 79 cm.

Els personatges, la composició, els colors, la indumentària, els taulells de la columna de l'esquerra, el bressol, etc., tot és idèntic, i no obstant això cada aquarel·la porta el personalíssim segell del seu autor. Es diferencia perfectament quina obra és de Sorolla i quina d'Agrasot.

Els títols de les obres sí que són ben diferenciats. La d'Agrasot és *El primer hijo* i la del seu paisà Sorolla, *Cuidado no le despiertes*.

El dubte està servit, la pregunta que es planteja qualsevol que veu l'escena dels dos quadres és, qui còpia qui? La primera opció és que el major copiara el jove, que Agrasot copiara Sorolla. Tenint en compte que Sorolla pinta la seua aquarel·la el 1889, això vol dir amb 36 anys, ens situa en la conjuntura que Agrasot, que com a mínim tenia 63 anys, copia el seu amic i paisà amb aquesta edat madura.

Sense cap dubte la talla de Joaquín Sorolla sobrepasa la de Joaquín Agrasot en molts aspectes i àmbits. El més jove obté un major reconeixement, una cotització de la seua obra molt superior i des del punt de vista tècnic i artístic pocs o ningú qüestionaria la supremacia de Sorolla.

El primer hijo

Esta acuarela sobre papel de 29 x 39 cm tiene una particularidad, que a la vez encierra una cuestión sobre la que se ha consultado a diferentes expertos cualificados. La escena que se recoge en el cuadro es la tierna imagen de dos padres ataviados con un atuendo típico de la región de valenciana, allá para el siglo XIX.

La pintura es sin duda alguna, una de las mejores acuarelas del maestro de Orihuela. Pero lo verdaderamente sorprendente es que esta obra, guarda un absoluto parecido con la obra de Joaquín Sorolla, una acuarela sobre papel de 57,9 x 79 cm.

Los personajes, la composición, los colores, el atuendo, los azulejos de la columna de la izquierda, la cuna etc. todo es idéntico, y sin embargo cada acuarela lleva el personalísimo sello de su autor. Se diferencia perfectamente qué obra es de Sorolla y cuál de Agrasot. Los títulos de las obras si son bien diferenciados.

La de Agrasot es *El primer hijo* y la de su paisano Sorolla, *Cuidado no le despiertes*.

La duda está servida, la pregunta que se plantea cualquiera que ve la escena de ambos cuadros es, ¿Quién copia a quién?

La primera opción es que el mayor copiara al joven, que Agrasot copiara a Sorolla. Teniendo en cuenta que Sorolla pinta su acuarela en 1889, esto quiere decir con 36 años nos sitúa en la coyuntura de que Agrasot, quien como mínimo tenía 63 años, copia a su amigo y paisano con esa edad madura.

Sin lugar a dudas la talla de Joaquín Sorolla, sobrepasa a la de Joaquín Agrasot en muchos aspectos y ámbitos. El más joven obtiene un mayor reconocimiento, una cotización de su obra muy superior y a nivel técnico y artístico pocos o nadie cuestionaría la supremacía de Sorolla.



Fig. 6 Joaquín Agrasot. *El primer hijo*. s.f. Acuarela sobre papel | Acuarela sobre papel. 29 x 39 cm. Col. Pedrera Martínez.



Fig. 7 Joaquín Agrasot. *Desnudo femenino*. 1871. Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo. 49 x 89 cm. Col. Pedrera Martínez.

Potser aquest fet esmentat fa que alguns referents i experts en l'obra de Sorolla s'inclinin a pensar que aquest no va poder copiar Agrasot, perquè era copiar un pintor menor que ell, la qual cosa sembla tindre una sustentació lògica, però dèbil.

L'altra opció és que Joaquín Agrasot, amb una edat considerable, mestre ja consagrat, amb la seua carrera consolidada i un reconeixement absolut, pintara primer la seua aquarel·la i Sorolla, que sabem pel seu epistolari amb Clotilde, tenia en gran estima i valor per Agrasot, vera aquella escena tan tendra com magistral i es vera impulsat per la seua increïble capacitat de treball, a voler reproduir aquella bonica escena.

Per a molts té més sentit aquesta possibilitat.

Una tercera hipòtesi, més com a mera conjectura, és que l'obra ja existira realitzada per algun pintor del qual no tenim constància, i els dos Joaquíns coincidiren en gust i no dubtaren a pintar aquell quadre, sabent o no que l'altre l'estava pintant.

En qualsevol cas, la Col·lecció Pedrera Martínez s'ha marcat com a objectiu algun dia col·locar els dos quadres "germans" perquè puguin ser contemplats junts⁸. Altres obres que integren la Col·lecció i mereixen esment singularitzat són:

Desnudo de mujer i la parella d'olis d'idèntica temàtica, *Estudio del pintor* i *El pintor setecentista*.

Quant al *Desnudo de mujer* és interessant el comentari que L. H. Guardiola va assenyalar respecte a la particularitat que tenia el mestre valencià en el seu domini del dibuix.

En aquests anys i durant la dècada següent, el pintor d'Oriola sentirà especial atracció pel nu i dedicarà molts dels seus dibuixos i alguns dels seus llenços a aquest assumpte, potser per l'oportunitat que tenia de practicar-lo en l'ambient més liberal de Roma.

"Si bé en aquesta ocasió es tracta d'una acadèmia amb fi en si mateixa, pràctica d'un aprenentatge, poc es coneix la manera de treballar d'Agrasot a l'hora d'abordar les seues grans composicions: a la manera tradicional, sempre elaborant dibuixos previs, anotacions de tot allò que necessitara per a traslladar-ho després al llenç, que també dibuixava abans d'aplicar-hi el color. De fet, l'esquelet de totes aquestes obres, el detallisme, es fonamenten en la gran habilitat de l'artista amb el llapis".

Respecte de la parella de pintures sobre el pintor dins del seu espai més íntim, observem amb curiositat que

Quizás este hecho mencionado hace que algunos referentes y expertos en la obra de Sorolla, se inclinen a que este no pudo copiar a Agrasot, porque era copiar a un pintor menor que él, lo cual parece tener un sostén lógico, pero débil.

La otra opción es que Joaquín Agrasot, con una edad considerable, maestro ya consagrado, con su carrera consolidada y un reconocimiento absoluto, pintara primero su acuarela y Sorolla, quien sabemos por su epistolario con Clotilde, tenía en gran estima y valor a Agrasot, viera aquella escena tan tierna como magistral y se viera impulsado por su increíble capacidad de trabajo, a querer reproducir aquella bonita escena. Para muchos tiene más sentido esta posibilidad.

Una tercera hipótesis, mas como mera conjetura, es que la obra ya existiera realizada por algún pintor del que no tenemos constancia, y ambos Joaquines coincidieran en gusto y no dudaran en realizar aquel cuadro, sabiendo o no que el otro lo estaba pintando.

En cualquier caso la Colección Pedrera Martínez se ha marcado como objetivo algún día colocar los dos cuadros "hermanos" para que puedan ser contemplados a la vez⁸.

Otras obras que integran la colección y merecen mención singularizada son:

Desnudo de mujer y la pareja de óleos de idéntica temàtica, *Estudio del pintor* y *El pintor setecentista*.

En cuanto al *Desnudo de mujer* es interesante el comentario que L.H. Guardiola señaló con respecto a la particularidad que tenía el maestro valenciano en su dominio del dibujo.

En estos años y durante la década siguiente, el pintor de Orihuela sentirá especial atracción por el desnudo y dedicará muchos de sus dibujos y algunos de sus lienzos a este asunto, quizá por la oportunidad que tenía de practicarlo en el ambiente más liberal de Roma.

"Si bien en esta ocasión se trata de una academia con fin en sí misma, práctica de un aprendizaje, poco se conoce la manera de trabajar de Agrasot a la hora de acometer sus grandes composiciones: a la manera tradicional, siempre elaborando dibujos previos, apuntes de cuanto necesitara para trasladarlo después al lienzo, que también dibujaba antes de aplicarle el color. De hecho, el esqueleto de todas ellas, el detallismo en las mismas, se fundamentan en la gran habilidad del artista con el lápiz".

Con respecto a la pareja de pinturas sobre el pintor dentro de su espacio más íntimo observamos con cu-

8 Actualment l'obra *Cuidado no lo despiertes* forma part de la Fundació Masaveu.

8 Actualmente la obra *Cuidado no lo despiertes* forma parte de la Fundación Masaveu.

en l'obra *El pintor setecentista* es reitera una vegada més la inclusió del quadre dins del quadre. En aquesta ocasió no s'observa la model que posa. Ens recorda, però prenent una certa distància, el nu que va realitzar Agrasot mateix de la *Venus* de Velázquez. No obstant això, sí que queden patents en una seqüència de plans diferents l'estança amb els seus elements decoratius, com ara quadres, armaris de rebost i ceràmiques, fet que posa en relleu el domini que té de la perspectiva en espais tancats.

En *El estudio del pintor*, en canvi, podem observar el taller de treball però des d'una altra concepció. Es fa patent la quotidianitat d'un espai consagrat a la gestació de l'art. Acumulació de peces artístiques i altres elements decoratius s'acumulen en l'estança. Una jove goyesca atén les explicacions del pintor davant del seu retrat mentre el cavaller, potser el pare de la xica, l'observa detingudament amb el monocle. Un detall concret ens porta a concloure que aquest quadre el va pintar Agrasot quan estava pròxim a Fortuny, perquè l'ombrel·la japonesa, recolzada sobre el tapís de fons, delata el recent descobriment per part del de Reus, acabat de tornar de París, entusiasmat amb l'art de les estampacions nipones com s'aprecia en les pintures de Portici.

Hi ha en la Col·lecció moltes altres pintures que tenen un gran valor, i que individualment proporcionen el seu granet d'arena per a donar coherència a aquesta magnífica selecció del mestre oriolà. No obstant això, es necessitaria molt més espai per al seu comentari i anàlisi.

En qualsevol cas, aquesta breu i succinta descripció d'alguna de les pintures que integren la nostra col·lecció, i més concretament del nostre autor predilecte, Joaquín Agrasot, constitueix un testimoni de la voluntat i entrega que per anys va fer una sola persona, amb tot l'esforç i sacrifici que això requereix i sense retorn o compensació tangible.

Per això volem que aquesta sèrie d'exposicions, que es fa itinerant pels museus de belles arts de la Comunitat Valenciana, siga un homenatge alhora que un reconeixement al compromís altruista i generós d'Antonio Pedrera cap a la figura del seu paísà el mestre Joaquín Agrasot y Juan.

Amb la defunció de don Antonio el 20 de novembre de 2013, fa ara 7 anys, pren el relleu de la gestió de la Col·lecció María del Carmen Martínez Murcia.

El seu compromís cap al llegat de don Antonio no sols es manté incòlume, sinó que el seu interès i dedicació ha pres un impuls major. Mari Carmen s'ha dedicat en

riedad que en la obra *El pintor setecentista* se reitera una vez más la inclusión del cuadro dentro del cuadro. En esta ocasión no se observa la modelo que posa. Nos recuerda, pero tomando cierta distancia, el desnudo que realizó Agrasot mismo de la *Venus* de Velázquez. Sin embargo si quedan patents en una secuencia de planos diferentes, la estancia con sus elementos decorativos tales como cuadros, alacenas, y cerámicas lo que pone de relieve su dominio de la perspectiva en espacios cerrados.

En *El estudio del pintor* en cambio podemos observar el taller de trabajo, pero desde otra concepción. Se hace patente la cotidianidad de un espacio consagrado a la gestación del Arte. Acumulación de piezas artísticas, y otros elementos decorativos se acumulan en la estancia. Una joven goyesca atiende las explicaciones del pintor frente a su retrato, mientras el caballero, quizás el padre de la muchacha, lo observa detenidamente con el monóculo. Un detalle concreto nos lleva a concluir que este cuadro lo realizó Agrasot cuando estaba próximo a Fortuny, pues la sombrilla japonesa, apoyada sobre el tapiz de fondo, delata el reciente descubrimiento por parte del de Reus, recién vuelto de París, entusiasmado con el arte de las estampaciones niponas como se aprecia en las pinturas de Portici.

Existen en la Colección otras muchas pinturas que tienen un gran valor, y que individualmente proporcionan su granito de arena, para dar coherencia a esta magnífica selección del maestro Oriolano. No obstante, se necesitaría mucho más espacio para su comentario y análisis.

En cualquier caso, esta breve y somera descripción de alguna de las pinturas que integran nuestra Colección, y más concretamente de nuestro autor predilecto Joaquín Agrasot, constituye un testimonio de la voluntad y entrega que por años realizó una sola persona, con todo el esfuerzo y sacrificio que ello requiere y sin e retorno o compensación tangible.

Por eso toda queremos que esta serie de exposiciones, que se realiza itinerante por los museos de bellas artes de la comunidad valenciana, sea un homenaje a la vez que un reconocimiento al compromiso altruista y generoso de Don Antonio Pedrera hacia la figura de su paisano el maestro Joaquín Agrasot y Juan.

Con el fallecimiento de don Antonio el 20 de noviembre de 2013, hace ahora 7 años, toma el relevo de la gestión de la Colección Doña María del Carmen Martínez Murcia. Su compromiso hacia el legado de don Antonio no solo se mantiene incólume, sino que su interès y dedicación ha tomado un impulso mayor. Mari Carmen se ha de-

cos i ànima perquè la Col·lecció estiga en el lloc que li correspon⁹.

De manera que les obres que componen la Col·lecció s'han inventariat, classificat i documentat. Una labor que ha durat anys.

En aquesta nova etapa s'han fet esforços en l'àmbit de la conservació i la restauració. Sense cap dubte, aquest és un apartat que requereix un sentit gran de la responsabilitat, perquè mantindre aquestes pintures en un estat òptim de conservació, aquestes pintures que d'alguna manera són patrimoni de tots perquè formen part de la nostra història més recent de l'art, suposa destinar una partida econòmica gens menyspreable perquè aquesta labor siga significativa.

La mateixa participació de les obres en les diferents exposicions que s'integren, obliguen a revisar les pintures i tindre-les preparades perquè puguin ser vistes i gaudides pel públic que visita els museus on s'exposen.

Tota aquesta labor és assumida per la Col·lecció Pedrera Martínez i, molt específicament i de manera personal, per Maria del Carmen Martínez Murcia¹⁰.

dicado en cuerpo y alma en que la Colección esté en el lugar que le corresponde⁹.

De tal manera que las obras que componen la colección se han inventariado, clasificado y documentado. Una labor que ha tomado años.

En esta nueva etapa, se han realizados esfuerzos en el ámbito de la conservación y restauración. Sin lugar a dudas, este es un apartado que requiere un sentido grande de la responsabilidad, pues mantener estas pinturas en un estado óptimo de conservación, estas pinturas que de alguna manera son patrimonio de todos, pues forman parte de nuestra historia más reciente del arte, supone destinar una partida económica nada desdeñable para que esta labor sea significativa. La propia participación de las obras en las diferentes exposiciones que se integran, obligan a revisar las pinturas y tenerlas preparadas para que puedan ser vistas, y disfrutadas por el público que visita los museos donde se exponen.

Toda esa labor es asumida por la Colección Pedrera Martínez y muy específicamente y de manera personal por doña Maria del Carmen Martínez Murcia¹⁰.

9 Las tareas innumerables que genera la atención de la Col·lecció són moltes i molt variades. L'any passat 2019 la senyora Martínez Murcia, a part d'altres atencions, va formar part de la comissió per a l'exposició que es va fer com a centenari de la mort del pintor Agrasot. Aquest només és un exemple de les diverses necessitats que cal atendre i assumir com a part de la responsabilitat inherent a una gestió responsable.

10 Un sol exemple que il·lustra el temps que es dedica a detalls aparentment insignificants, però que donen valor i fan justícia als esforços que va dur a terme Antonio Pedrera per crear la seua col·lecció.

L'any 2001, el Centre d'Estudis Polítics i Constitucionals, *Boletín Oficial del Estado*, publica el llibre *La voz del estado*. La publicació tenia una excepcional portada gràcies a una pintura de José Jiménez, un altre pintor vinculat a Agrasot.

El problema era que aquesta obra pertanyia (i pertany) a la Col·lecció Martínez Pedrera i no n'hi havia ni una sola menció ni reconeixement.

El director de la Col·lecció es va posar en contacte, primer amb l'autora, Marta Lorente Sariñena, i posteriorment amb el Centre d'Estudis Polítics i Constitucionals, des d'on es va entendre que d'alguna manera s'havia de corregir l'exclusió absoluta en el text de la publicació a Antonio Pedrera i la seua col·lecció.

Mesos després de converses i correus, es va incloure en el lloc web del Govern d'Espanya, en el Ministeri de la Presidència, Relacions amb les Corts i Memòria Democràtica, una al·lusió d'agraïment a Antonio Pedrera, que cedeix la imatge de la seua obra *Los bibliófilos*, de Jiménez Aranda, perquè aparega en la publicació esmentada.

9 Las tareas innumerables que genera la atención de la Colección son muchas y muy variadas. El pasado año 2019 la Sra. Martínez Murcia, a parte de otras atenciones, formó parte de la comisión para la exposición que se realizó como centenario de la muerte del Pintor Agrasot. Este solo es un ejemplo de las diversas necesidades que hay que atender y asumir como parte de la responsabilidad inherente a una gestión responsable.

10 Un solo ejemplo que ilustra el tiempo que se dedica a detalles aparentemente insignificantes, pero que dan valor y hacen justicia a los esfuerzos que realizó don Antonio Pedrera por crear su colección.

En el año 2001, el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, *Boletín Oficial del Estado* publica el libro *La voz del estado*. La publicación tenía una excepcional portada gracias a una pintura de José Jiménez, otro pintor vinculado a Agrasot.

El problema era que esta obra pertenecía (y pertenece) a la Colección Martínez Pedrera y no había ni una sola mención ni reconocimiento.

El Director de la colección se puso en contacto, primero con la autora, doña Marta Lorente Sariñena y posteriormente con el centro de estudios políticos y constitucionales, desde donde se entendió que de alguna manera se debía corregir la exclusión absoluta en el texto de la publicación a Don Antonio Pedrera y su Colección.

Meses después de conversaciones y correos, se incluyó en el sitio web del gobierno de España, bajo Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria democrática, una alusión de agradecimiento a Don Antonio Pedrera quien cede la imagen de su obra *Los Bibliófilos* de Jiménez Aranda para que aparezca en la publicación citada.



Joaquín Agrasot

La visita, ca. 1890

Oli sobre fusta | Óleo sobre tabla · 15 x 11 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Rincón apacible (¿Retrato de su sobrina?), 1890–1895

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 80 x 45,5 cm

Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Bordadora, ca. 1890
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 48,5 x 26 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Costureras, ca. 1904
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 136 x 86,5 cm
Ayuntamiento de Alicante



Joaquín Agrasot

Interior con dos figuras femeninas o La modista, 1875 (Roma)

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 62 x 47 cm

Col. Pedrera Martínez

