

El enigma del *Paisaje de Granada*, de Fortuny, copiado por Manet

Emiliano Cano Díaz
Investigador independiente
emilianocano@gmail.com

Recepción: 07/04/2020, Aceptación: 28/09/2020, Publicación: 28/12/2020

RESUMEN

La existencia de una copia firmada «Manet» del *Paisaje de Granada*, de Fortuny, constituye una extrañeza dentro de la producción del pintor francés, así como un enigma acerca del lugar y el momento en que pudo ser realizada. Estas incógnitas, que habían quedado sin resolver a pesar de los progresos realizados en la materia principalmente por Cristina Mendoza, requerían de una investigación más profunda que proporcionara nuevos elementos para su resolución. Así, después de una intensa búsqueda, ha sido posible ajustar e incorporar información inédita sobre las trayectorias de ambas pinturas y se han logrado establecer las circunstancias en las que pudo realizarse la copia de Manet.

Palabras clave:

Fortuny; Manet; Duret; Pagans; Marcello; Raffalovich; impresionismo; paisaje; Granada

ABSTRACT

The enigma of the *Granada Landscape* of Fortuny copied by Manet

The existence of a copy of Fortuny's *Landscape of Granada* signed "Manet" is an oddity within the production of the French painter, as well as an enigma regarding the time and the place where it may have been made. These uncertainties, which had remained unsolved despite the progress made on the issue mainly by Cristina Mendoza, required further investigation that could provide new elements for their resolution. Thus, after intense research, it has been possible to revise and incorporate unpublished information on the trajectories of both paintings, allowing us to establish the circumstances in which the Manet copy was made.

Keywords:

Fortuny; Manet; Duret; Pagans; Marcello; Raffalovich; Impressionism; landscape; Granada



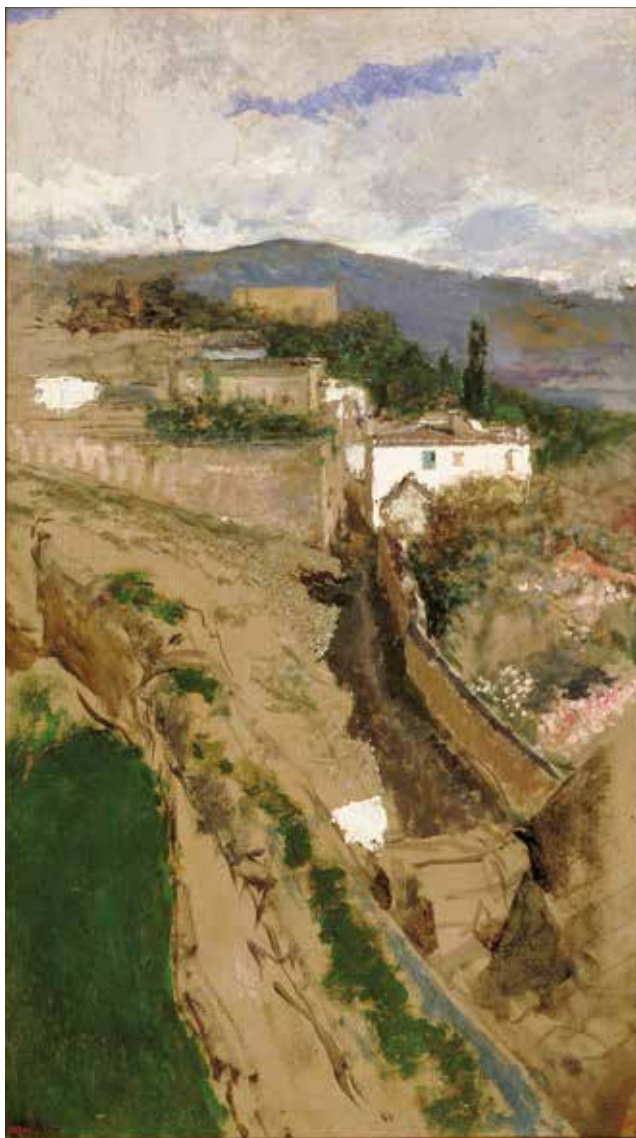
Marià Fortuny i Marsal (1838-1874) y Édouard Manet (1832-1883) fueron pintores estrictamente coetáneos, aunque en el ambiente artístico de la época representaron corrientes antagónicas, el primero como adalid de la pintura de género preciosista, y el segundo como «jefe de filas» del grupo de pintores impresionistas¹. Debido a esta aparente confrontación, la existencia de dos *Paisajes de Granada* casi idénticos, el primero de ellos marcado con la estampilla de la testamentaria de Fortuny (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), y el segundo firmado «Manet» (Staatsgalerie, Stuttgart), conforma —más allá del enigma— un verdadero problema que viene a poner en duda la compartimentación tradicional entre estilos y escuelas pictóricas².

El artista Perejaume (1957) abordó en 1985-1988 la consonancia entre los paisajes como una pieza conceptual sobre el tema del azar, en la que reunió las obras primero en fotografía, y diez años después físicamente en una sala del Museu d'Art Contemporani de Barcelona³. Por su parte, los mayores avances desde el punto de vista historiográfico los publicó Cristina Mendoza también en 1999, siendo el más importante de ellos la demostración de que el paisaje firmado «Manet» no representaba un *Paysage d'Oloron St. Marie*, como se conocía la obra de antiguo, sino que se trataba con seguridad de una copia del *Paisaje de Granada* de Fortuny⁴. Paradójicamente, esta confirmación sobre la falta de originalidad de la obra de Manet —lejos de solucionar la cuestión— ha venido a reforzar las dudas sobre la autoría del cuadro, que no fue incluido en el catálogo razonado de Rouart y Wildenstein de 1975 a pesar de haber sido dado a conocer por Théodore Duret, íntimo amigo y albacea de Manet, en su monografía sobre el pintor publicada en 1902⁵. Conservado

habitualmente en los almacenes de la Staatsgalerie, el paisaje formó parte en 2002 de la exposición «Edouard Manet und die Impressionisten» como obra de Manet, aunque en el catálogo se recogieron las dudas sobre su autoría. En la misma publicación se hacía también referencia a la supuesta «Replik» de Fortuny, idea que había sido ya recogida en el catálogo de la colección de 1968: *Eine Wiederholung von Mariano Fortuny im Museo de Arte Moderno, Barcelona*⁶. Finalmente, en 2018 le fue cambiado el título a *Ansicht von Granada*, pasando así a reconocerse su dependencia del cuadro de Fortuny y, tras un breve periodo en que fue atribuido a este pintor, en la actualidad vuelve a ser considerada obra de Manet⁷.

El *Paisaje de Granada*, que representa una vista del Carmen de los Mártires con Sierra Nevada al fondo, fue realizado por Fortuny hacia 1870-1872 desde un lugar concreto de la parte alta del barrio de la Antequeruela, la Casa de Buena Vista, según ha demostrado Juan José Pérez-Cellini⁸. Este investigador ha identificado el lugar con la ubicación exacta del taller de Fortuny en Granada, en línea con una hipótesis formulada por Cristina Mendoza en 2003⁹. Desde una terraza situada algo más abajo en la misma colina, Fortuny realizó una vista similar en una tablita al óleo que se encuentra en paradero desconocido¹⁰, y su joven cuñado Ricardo de Madrazo (1852-1917), una acuarela conservada en el Museo Nacional del Prado y fechada en 1870.

A pesar de sus importantes dimensiones —80 x 45 cm—, el *Paisaje de Granada* fue para Fortuny un «estudio» donde ensayar efectos lumínicos, tipos de pinceladas, etc. y no un cuadro destinado a la venta, categoría que engloba únicamente una pequeña parte de su producción. En este sentido, la obra, que incluye partes solo ligeramente esbozadas y carece de firma, puede identificarse



Figuras 1 y 2.
 Marià FORTUNY I MARSAL, *Paisaje de Granada*, óleo sobre lienzo, 80 x 45 cm, inv. 10701, Barcelona, MNAC; Édouard MANET, *Ansicht von Granada*, óleo sobre lienzo, 62 x 45,5 cm, inv. 2667, Stuttgart, Staatsgalerie. Foto © Staatsgalerie Stuttgart.

atendiendo a su descripción con el número 20 del *Inventario de bienes* del pintor realizado pocos días después de su fallecimiento en Roma el 21 de noviembre de 1874: «Estudio del Camino de los Mártires, valuado 30 francos»¹¹.

El *paisaje de Granada* en la venta parisina del *Atelier de Fortuny*

En febrero de 1875, tras una breve exposición pública en el estudio romano del pintor, las obras de Fortuny fueron enviadas a París para proceder a su subasta. Ramón de Errazu prestó a la familia el piso bajo de su *hôtel* de la Rue Écuries d'Artois —la *serre* donde pintaba habitualmente Raimundo de Madrazo (1841-1920)— para almacenar y organizar la colección con vistas a su catalogación previa, realizada en la parte de la obra póstuma por el barón Davillier con la

colaboración de Raimundo. Ricardo de Madrazo —que convivió con los Fortuny desde 1868 y por tanto era el mejor conocedor de las obras de su cuñado— no pudo participar en los preparativos de la subasta, pues permaneció en Italia después de la muerte de Fortuny y no viajó a París hasta finales de octubre de 1875. Quizá su ausencia explique los errores en la catalogación de algunas obras del *Atelier de Fortuny*, como *Carnicero de Portici* (n. 84, *Boucherie arabe*), que aparece en el apartado de Granada junto a otras piezas realizadas en Italia, o *Músicos árabes* (n. 113, *Musiciens arabes devant un roi maure*), que fue realizado en Granada y aparece sin embargo en el apartado de Tánger¹². Émile Bergerat, tras examinar detenidamente las obras en la *serre* de Errazu, publicó a finales de marzo un artículo que hizo pensar a algunos, incluido Federico de Madrazo (1815-1894), que estas se habían expuesto de manera pública con anterioridad a



Figura 3.
Ricardo de MADRAZO Y GARRETA, *Vista de Granada*, acuarela sobre papel, 30 x 24 cm, inv. D08800, Madrid, Museo Nacional del Prado. Foto © Museo Nacional del Prado.

su traslado a la casa de subastas¹³. Sin embargo, Cecilia de Madrazo (1846-1932), viuda del pintor, fue tajante en la respuesta a su padre sobre esta cuestión: «me preguntabas si era cierto que se había hecho una exposición aquí de las obras de mi Mariano (q.e.e.g), y te diré que es una solemne mentira, pues no se exponen antes»¹⁴.

En la subasta del *Atelier de Fortuny* llevada a cabo en las salas 8 y 9 del Hôtel Drouot de París los últimos días de abril de 1875 sí figuraron y fueron expuestas —tema sobre el que se volverá después— casi todas las obras que el pintor guardaba en su estudio, incluso aquellas que incluían retratos familiares, como *La playa de Portici* (Meadows Museum) o *Los hijos del pintor en el salón japonés* (Museo Nacional del Prado), a las que se supone un alto valor sentimental para la familia. Por ello resultaba extraño que el *Paisaje de Granada* quedara al margen de esta venta, según se ha venido afirmando insistentemente hasta ahora. Sin embargo, una exploración minuciosa del catálogo impreso demuestra que la obra aparece reflejada en él con un título muy similar al del *Inventario de bie-*

nes: «196. — *Promenade des Martyrs à Grenade*», junto a sus medidas correspondientes: «H. 0^m, 80 c., L. 0^m, 45 c.»¹⁵. La identificación ha pasado desapercibida debido a otro error en la catalogación, que hizo que la pintura se encuadrara en el apartado «Tableaux par différents artistes» como obra de Constant Troyon (1810-1865), y no de Marià Fortuny¹⁶. La equivocación en la autoría es evidente, no solo por la ausencia de obras de Troyon en el completo *Inventario de bienes* realizado tras la muerte de Fortuny, sino porque el pintor francés, especializado en el paisaje con animales —particularmente con vacas—, no viajó nunca a Granada¹⁷. Más aún, la existencia del error queda plenamente confirmada por tratarse del único número de catálogo del *Atelier de Fortuny* que carece de precio de adjudicación en cualquiera de los ejemplares anotados que se han conservado, figurando por el contrario en alguno de ellos como «non vendu» o bien con su título tachado en un ejemplar conservado en el Museo Fortuny de Venecia¹⁸. Estos datos vienen a demostrar que el número 196 fue suprimido de la subasta, probablemente para evitar confusiones posteriores, mientras el *Paisaje de Granada* se reubicó con otro número y la autoría correcta. De esta forma, en un catálogo anotado de la venta conservado en colección particular se especifica que dentro del número 133 («tableaux non catalogués») y con el título *Promenade d'un martyr [sic] à Grenade*, el *Paisaje* quedó rematado en 1.220 francos. Igualmente, en el mencionado catálogo del Museo Fortuny, que quedó en poder de la familia y donde figuran no solo los precios alcanzados, sino también los nombres de todos los compradores, se indica que esta misma obra, anotada aquí como *Promenade des Martyrs*, fue adjudicada al marchante Frédéric Reitlinger por la señalada suma de 1.220 francos¹⁹.

La obra subastada no permaneció por tanto en poder de Cecilia de Madrazo ni figuró en la Exposición Universal de París de 1878. El número 45 del catálogo de esta muestra, *Jardin à Grenade* —propuesto como el *Paisaje de Granada* por Mendoza y Gutiérrez, y como el *Jardín de la casa de Fortuny*, por Barón—²⁰, ha de corresponderse con un óleo sobre lienzo que sí pertenecía en aquel momento a la viuda de Fortuny, descrito en *Le Panthéon de l'Industrie* como *La Petite Fille qui s'oublie au milieu des fleurs*, y que representa a María Luisa Fortuny y Madrazo (1868-1936) rodeada por la exuberante vegetación de un jardín²¹.

La venta del *Atelier de Fortuny* supuso un acontecimiento de primera magnitud en el ambiente artístico parisino, por la oportunidad única de ver reunidas en dos salas del Hôtel Drouot las obras de un pintor especialmente reacio a la exhibición pública de sus creaciones. Una crónica del evento habla de largas colas, empujones y codazos para tratar de ver «entre deux épau-

les, un coin de chaque tableau»²². Con todo, la tipología de las pinturas, en su mayoría estudios o telas inacabadas, produjo una cierta decepción entre los curiosos, que esperaban encontrarse cara a cara con las joyas preciosistas que habían labrado la fama de Fortuny. Así, la misma crónica definía las obras a la venta como «ébauches vraiment trop sommaires, confuses, presque incompréhensibles, qui font songer à Manet plus qu'à Velasquez et qu'il eût mieux valu peut-être garder dans les portefeuilles de la famille»²³. La mención a Manet no puede ser más oportuna, y conviene ubicarla en un contexto en el que buena parte de las pinturas del pintor francés eran rechazadas en el Salón, tanto por lo escandaloso de su contenido como por la tosquedad de su forma.

Por lo demás, sobre estos bocetos «demasiado sumarios» de Fortuny, es necesario contextualizar que principalmente a partir de su estancia en Granada entre 1870 y 1872, donde hacía «todo lo posible por olvidar el cuadro [de *La Vicaría*]»²⁴, el pintor cultivó, al margen de las obras destinadas a la venta a través del marchante Goupil, un interés personal, casi privado, por un tipo de pintura al aire libre donde se otorgó una mayor libertad en la pincelada y en el uso del color, centrándose más en los efectos de luz sobre los objetos que en su definición a través de la línea. Estos avances pueden intuirse en el estudio del *Paisaje de Granada*, pero son más evidentes en el cuadro *Un patio en Granada* —también conocido como *Los cerdos*— (Harvard Art Museums/Fogg Museum), que el pintor quiso conservar para sí, y sobre todo en sus últimas obras que quedaron inacabadas: *La playa de Portici* (Meadows Museum) y *El carnicero de Portici* (localización desconocida). Sobre esta última Fortuny escribió: «No es para vender, pues nadie la compraría; tan solo me permitiré el lujo de pintarla para mí: en eso reside la auténtica pintura»²⁵.

Fortuny y los impresionistas

A pesar de que la pintura de Fortuny se ha enmarcado tradicionalmente en el género de casas y orientalista, cada vez resulta más claro que este otro enfoque pictórico acercaba al pintor, al menos en lo conceptual, a los planteamientos seguidos en ese momento por los integrantes del grupo impresionista. Pero con la misma claridad puede también descartarse que el pintor tuviera interés alguno por las obras que estos realizaban. Así queda reflejado en una carta donde Fortuny se lamenta del empeño de su marchante por darle a conocer las últimas tendencias:

[...] ya estoy cansado de este señor [Goupil] y pronto ajustaremos cuentas. Figúrese usted

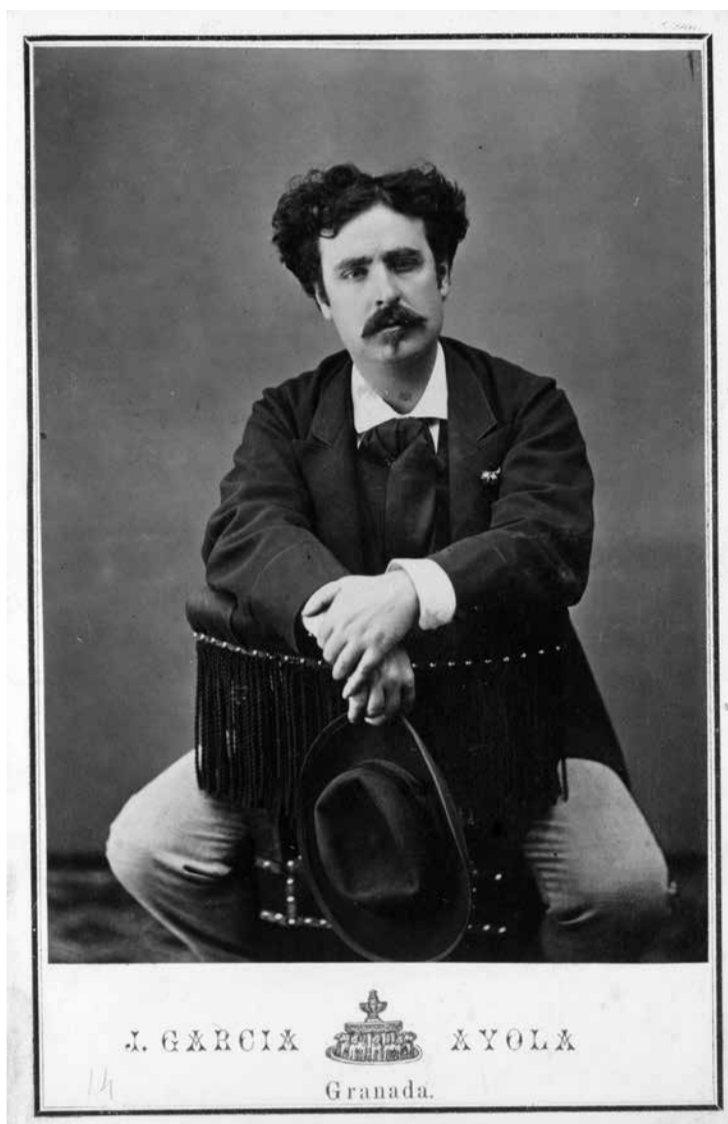


Figura 4. *Carte de Visite* de Mariano Fortuny por J. García Ayola, Granada, ca. 1871. Fotografía en el Museo Fortuny de Venecia, MFN09137.

que me manda fotografías de cuadros modernos, algunos del Salón, y todo lo más malo como si a mi pudieran gustarme las *Baigneurs* y *Campeurs*, qué cuadros tan malos, ¿y estos son los que campean el presente? ¿Se ha figurado que tengo el gusto tan estragado para complacerme viendo tan malas cosas?»²⁶.

Martín Rico y Ortega (1833-1908) —que seguramente compartió con su amigo Fortuny los mismos diagnósticos en materia de pintura— recordaba en sus memorias que el modernismo no trajo nada nuevo, y que la mayor preocupación de Manet era imitar el estilo de Goya, «pero sin el saber y el talento del maestro. [...] Hay que reconocer que la idea de esta escuela es muy buena, pero que, desgraciadamente, los que la han iniciado sabían poco; casi ninguno dibujaba»²⁷.

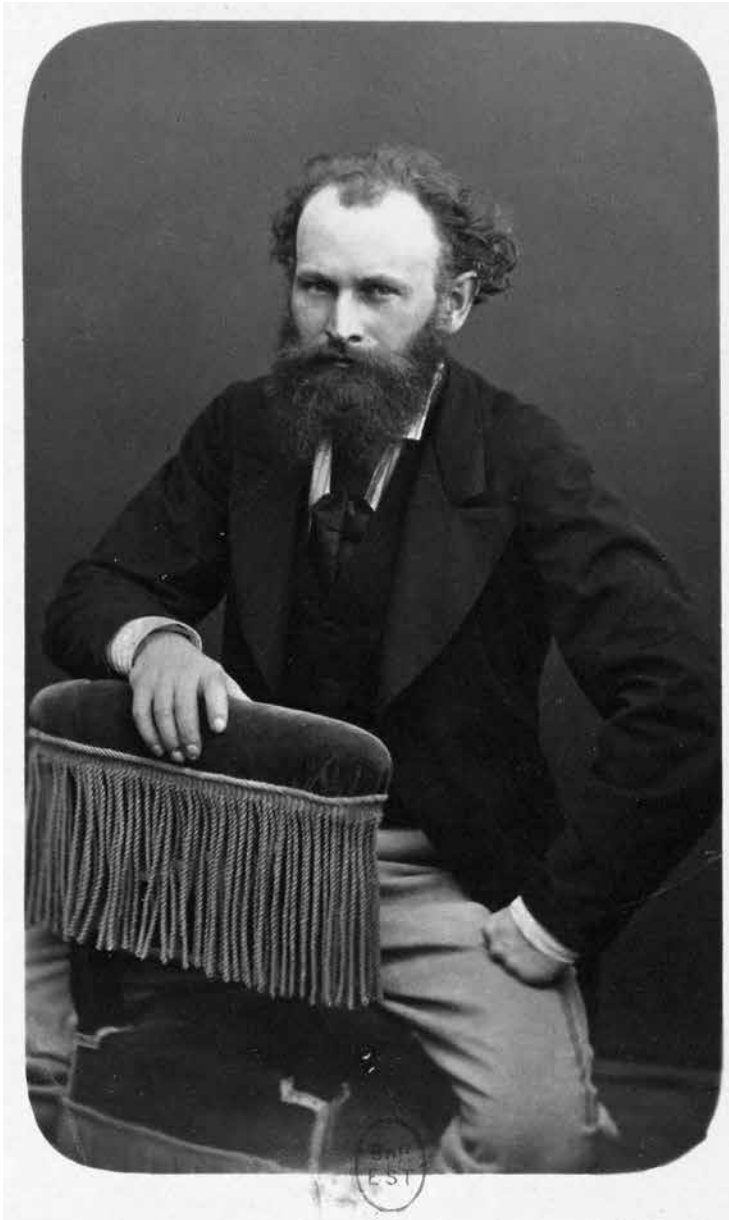


Figura 5.
Carte de Visite de Édouard Manet por Félix Nadar. París. Fotografía en la Bibliothèque nationale de France, FOL-EO-15 (9).

Fortuny dio también siempre gran importancia al dibujo y a la técnica, y en cuanto a su opinión acerca de la pintura de sus contemporáneos, se conserva una carta en la que comenta el Salón de 1874 —donde casi nada le interesó—, siendo especialmente duros sus comentarios hacia Gérôme, Bonnat, Detaille, Carolus-Duran y Munkácsy²⁸. En esta exposición Manet logró participar con *Le Chemin de fer* (National Gallery of Art, Washington), que no mereció mención alguna por parte de Fortuny, mientras en las mismas fechas se desarrollaba la primera exposición impresionista en el taller del fotógrafo Nadar —con ausencia de Manet—, que tampoco debió llamar su atención. Por el contrario,

existen diversos datos que reflejan que el grupo impresionista apreciaba la pintura de Fortuny, o al menos se interesaba por ella. Pere Ynglada en sus memorias recuerda una anécdota de Théodore Duret, íntimo amigo de Manet, según la cual en una fecha indeterminada el grupo acudió a la Maison Goupil con intención de divertirse a costa de un cuadro de Fortuny recién expuesto, aunque al llegar allí «on n’ha pas rigolé du tout... C’était de la peinture claire»²⁹. El mismo Duret, en otra anécdota más conocida aunque a menudo distorsionada, pidió por carta a Manet en 1868 —dos años antes del éxito de *La Vicaría*—, cuando Fortuny era aún poco conocido en París y Manet un pintor polémico cuyo nombre producía un rechazo inmediato, que borrara u ocultara la firma del retrato que le había hecho, y de este modo: «Je pourrais dire, selon l’occasion, que c’est un Goya, un Regnault ou un Fortuny. Un Fortuny !!! surtout, ce serait admirable»³⁰. Manet decidió complacer a Duret y entrar en el juego de la ambigüedad en la autoría, aunque aplicando una solución intermedia a la proposición. Dejó visible su firma en el *Retrato de Théodore Duret* (Petit Palais, París), pero la colocó boca abajo, logrando de este modo que no pudiera ser identificada al primer golpe de vista.

Existe otro testimonio referido exclusivamente a Manet, en el que este, tras observar un cuadrito de Fortuny, pequeño como una octavilla aunque conteniendo una infinidad de figuras, exclamó: «et dire que c’est fait à la main»³¹. La sentencia refleja que al menos sintió cierta admiración por la técnica de Fortuny, aspecto este que suponía uno de los mayores obstáculos para Manet, reconocido incluso por su principal valedor, el escritor Émile Zola:

Su larga lucha contra la incompreensión del público se explica por la dificultad que él parece tener en el momento de la ejecución, o, dicho de otro modo, que su mano no está a la altura de su ojo. Él no ha sabido formarse una técnica [...] Si desde el punto de vista estrictamente técnico alcanzara la precisión de sus percepciones, llegaría a ser el gran pintor de la segunda mitad del siglo XIX³².

En definitiva, este interés no correspondido de los impresionistas hacia Fortuny quedó perfectamente expresado en una crónica de Arsène Houssaye —corresponsal del *New York Tribune*— que repasaba alfabéticamente los artistas del Salón de 1875, donde Manet presentó la tela *Argenteuil* (Musée des Beaux-Arts de Tournai): «Passing on to M, we find the famous Manet among the vines of Argenteuil. Manet would have been glad to be Fortuny, but Fortuny would

never have consented to be Manet. And yet I like this original painter better than all the dried fruit of the Roman school»³³.

La copia de Manet

Retomando al asunto específico del *Paisaje de Granada*, existe constancia de que Manet pudo contemplarlo el 22 de abril de 1875, durante el primer día de visitas a las salas de la subasta del Hôtel Drouot:

Beaucoup de monde était allé hier à l'exposition qui précédait la vente posthume de Fortuny. Nous ne pouvons mieux résumer l'impression que nous a causée cette réunion d'esquisses que par ce mot absolument authentique de M. Manet, que nous avons rencontré à l'hôtel Drouot: —Il paraît qu'on vend dans une salle un tableau d'Ingres... Où est-il?... on a besoin de voir cela en sortant d'ici!³⁴.

La anécdota incide de nuevo en el desencanto por la ausencia de cuadros terminados en la subasta, y resulta irónico que el cronista aproveche precisamente un comentario de Manet —a menudo criticado por el abocetamiento de sus cuadros— para ilustrar una crítica sobre la «reunión de bocetos» de Fortuny. Con todo, otras crónicas de la venta fueron muy elogiosas, y esta disparidad de criterios pone de relieve la existencia de una discusión vibrante entre los detractores y los partidarios de las nuevas corrientes pictóricas: «Fortuny n'a guère laissé que des ébauches. Mais comme à travers ce premier jet de l'artiste, on pressent le tableau définitif! Comme cette couleur chante harmonieusement! Que d'études à faire sur ces études!»³⁵. Quizá el autor de esta última crónica en *Le Temps* recogiera la idea de realizar estudios a partir de obras de Fortuny de algún artista presente en las salas del Drouot, aunque para lo que aquí interesa, resulta impensable que Manet o cualquier otro pintor pudiera realizar una copia tan exacta del *Paisaje de Granada* en un lugar tan concurrido.

Desafortunadamente no se han conservado los archivos del marchante Reitlinger, que compró en la subasta —además del *Paisaje de Granada*— veinte obras de Fortuny con la intención de venderlas con posterioridad. Parece lógico pensar que la copia sería realizada tras una nueva venta del paisaje por el marchante en una transacción no documentada, y siempre antes de la muerte de Manet en 1883.

Como se ha comentado anteriormente, la autoría del paisaje de Manet ha sido discutida por algunos especialistas. En 1931 Adolphe Tabarant —que no la puso en duda— hizo referencia a una

anotación en el carnet de cuentas de la viuda de Manet, Suzanne Leenhoff (1829-1906), que se correspondería con la venta del cuadro al marchante Ambroise Vollard el 30 de octubre de 1894: «La vue d'Oloron 100 [francs]»³⁶. Sin embargo esta vista ha de tratarse forzosamente de otro paisaje realizado de manera efectiva en Oloron-Sainte-Marie, y no de la copia del *Paisaje de Granada*, por dos razones: por un lado, la viuda de Manet conocía las peculiaridades geográficas de la pequeña localidad pirenaica —muy diferentes a las representadas en el cuadro— por haberse refugiado allí junto a su hijo Léon Köella y a la madre de Manet durante el sitio de París en 1870-1871³⁷; por otro, la presencia de la obra entre las que quedaron en su poder tras el fallecimiento de Manet haría necesario que esta apareciera en el oficial *Inventaire après décès*³⁸ o en los inventarios manuscrito y fotográfico realizados para la ocasión por Léon Köella Leenhoff y Fernand Lochard, cosa que no ocurre³⁹. En su catálogo razonado de 1975 Rouart y Wildenstein decidieron ser especialmente estrictos con las obras que no habían sido recogidas en los inventarios citados o cuya autenticidad no podía trazarse a través de otra documentación. Así, las obras falsas (apócrifas), dudosas o sin medios para verificarse —aquí entraría la copia del *Paisaje*—, que sí habían sido incluidas aún con reservas en el catálogo de Jamot y Wildenstein (padre) de 1932, fueron excluidas completamente del nuevo catálogo⁴⁰. Sin embargo, como demostró Charles F. Stuckey, el problema de las fotografías y los inventarios es extremadamente complejo, pues se corresponden entre sí solo de manera parcial⁴¹. El inventario manuscrito de Köella recoge 327 obras, pero existen fotografías numeradas al menos hasta el 444, muchas de ellas perdidas y alguna manipulada para hacer pasar un boceto repintado *post mortem* por una pintura original de Manet, al parecer con la aquiescencia de la familia. Además, se da la paradoja de que al menos una obra contenida en el *Inventaire après décès*, *Petites filles aux Tuileries* (Rhode Island School of Design Museum), no fue recogida en el catálogo de Rouart y Wildenstein, y en cambio una versión de *La serveuse de bocks* (Musée d'Orsay), firmada apócrifamente al parecer por la viuda de Manet, pero cuya autenticidad no ha podido ser verificada documentalmen- te a pesar de haber sido realizada en los últimos años de vida del pintor, sí fue incluida en el catálogo⁴².

Sea como fuere, la ausencia del paisaje en el *Inventaire après décès* descarta que este se encontrara en posesión de Manet en la fecha de su muerte. En su testamento, otorgado siete meses antes, en septiembre de 1882, el pintor nombró a su amigo Théodore Duret como el encargado de llevar a cabo la selección de obras para su venta póstuma, por su buen gusto y la amistad



Figura 6.
Página 84 del *Stewart Album* (detalle), inv. MM.2013.02.84. Dallas, Meadows Museum.

que siempre le había mostrado⁴³. Y es precisamente Duret quien dio a conocer en 1902 el «Paysage peint a Oloron» de la colección del Marquis du Biron, otorgándole sin embargo un título equivocado, lo que indicaría que no conocía los pormenores de su ejecución, o —con menor probabilidad— que conociéndolos, quiso disfrazarlos, retomando aquella vieja idea de asociar la pintura de Manet con la de Fortuny.

Las circunstancias en las que fue realizada la copia constituyen en cualquier caso la clave del enigma entre las dos pinturas, y el punto de partida para tratar de resolverlo ha sido la búsqueda de coleccionistas de la obra de Fortuny que tuvieran amistad con Manet o estuvieran interesados en su obra. En esta situación se encontraba el barítono Jean-Baptiste Fauré (1830-1914), que además de ser el principal mecenas de Manet, conservó durante algún tiempo dos fragmentos del boceto para la *Batalla de Tetuán* de Fortuny⁴⁴. Por su parte, William H. Stewart (1820-1897), el mayor coleccionista de obras de Fortuny, colocó en una de las páginas de su álbum de recuerdos artísticos una *carte de visite* de Manet, que pivota junto a las de Fromentin, Zamacois, Rico, Falguiere o Raimundo de Madrazo alrededor del retrato del de Reus. A pesar de que no se tiene constancia de

que Stewart coleccionara obras de Manet, resulta sorprendente ver su retrato junto al de pintores tan alejados a priori de su quehacer artístico, en una disposición que sugiere gráficamente una dependencia o una admiración colectiva por la figura de Fortuny.

Entre las personas que compartieron amistad con ambos pintores, Fortuny y Manet, es poco conocida la figura de la escultora Marcello —seudónimo de Adèle d'Affry, Duquesa de Castiglione-Colonna (1836-1879)—, que ocupó un estudio contiguo al de Fortuny en Roma en 1869 y escribió en su diario: «Je trouve tout autant de profondeur, de pensée et de force dans l'expression à Fortuny qu'à tous les philosophes de l'art»⁴⁵. Al contrario que algunos críticos, que encontraban en Fortuny la expresión de la banalidad, Marcello veía en su obra profundidad filosófica, idea que pudo compartir con Manet, con el que se relacionó poco después en París a través de otra buena amiga, la pintora Berthe Morissot (1841-1895)⁴⁶. Otro personaje que tuvo relación con ambos pintores fue el tenor catalán Llorenç Pagans (1833-1883), asiduo a las *matinées* musicales del primer estudio que compartieron Raimundo de Madrazo y Martín Rico en la calle de L'Oratoire⁴⁷, y al que Fortuny dedicó duran-

te su estancia en París entre 1869 y 1870, época en la que se forjó su amistad, una aguada preparatoria para *El vendedor de tapices* (colección particular)⁴⁸. En febrero de 1875, con la familia reunida en París tras el fallecimiento de Fortuny y coincidiendo con los preparativos para la subasta de sus obras, Pagans aparece mencionado en la agenda diario de Federico de Madrazo como un habitual en casa de su hijo: «A las 10 [de la noche] casa de Raimundo, donde han ido Pagans y Tamburini (hijo) y han cantado»⁴⁹.

Pagans fue una figura importante de la música de salón en el París de la época, y es principalmente conocido por los retratos que le hizo Edgar Degas (1834-1917) acompañando al padre de este, Auguste, que era muy aficionado a su música y organizaba veladas musicales los lunes⁵⁰. En el mismo círculo de amistades se encontraba Manet, cuya madre, Eugénie-Désirée Fournier, reunía su salón los jueves, donde interpretaban piezas musicales tanto Pagans como la esposa del pintor, Suzanne Leenhoff, que era pianista como Cecilia de Madrazo, la esposa de Fortuny. Un hermano de Suzanne, Ferdinand Leenhoff (1841-1914), realizó hacia 1868 un busto de Pagans en terracota, y el propio Manet, que tenía apuntada la dirección del tenor en su agenda⁵¹, también le hizo un pequeño retrato en el aro de una pandereta conocida como *Danseurs espagnoles* (colección particular), que más tarde se separó del conjunto.

En enero de 1879, Antonio Peña y Goñi publicó un artículo sobre Pagans en el que daba a conocer su trayectoria en París, destacando su labor como maestro de canto y realizando una descripción de su estudio en la calle Godot de Mauroy número 3, en el que había varios dibujos de Doré; cuatro acuarelas de Cham; un retrato de Pagans por Raimundo de Madrazo; cuatro paisajes de Martín Rico; cuadros de Tissot, Egusquiza y Manet, y esculturas de Franceschi, Cordier, Houdon y Leenhoff —el busto de Pagans—. En cuanto a obras de Fortuny, el artículo especificaba un dibujo de «dos mercados árabes» —la aguada para el *Vendedor de Tapices*—, una acuarela de «un paisaje de los alrededores de Tánger», y un cuadro al óleo de «Un paseo de Granada»⁵². La presencia de esta obra ha pasado hasta ahora desapercibida, y se corresponde perfectamente con la traducción al castellano de *Promenade des Martyrs à Grenade* —título del paisaje en el catálogo del *Atelier de Fortuny*—, aunque obviándose el nombre del paseo. No se conocen otras obras de Fortuny que encajen en esa descripción, aparte del *Paisaje de Granada*. Es cierto que en el catálogo del *Atelier* aparecen diversas piezas granadinas cuyo título menciona *rues*, *places*, *côtes* o *routes* —no *promenades*—, pero se trata de pequeñas



Figura 7.
Édouard MANET, *Portrait de Monsieur Pagans*. Colección particular, 10 x 7 cm.

tablitas que no podrían corresponderse con el «cuadro al óleo» que vio Peña y Goñi en el estudio de Pagans.

La identificación del lugar en el que se encontraba el *Paisaje de Granada* en 1879, unido a la amistad entre Pagans y Manet durante esos años y al interés de este último por la obra de Fortuny, constituyen las condiciones necesarias para concluir que la copia de Manet del *Paisaje de Granada* se realizó muy probablemente cuando este formaba parte de la colección de Pagans. En cuanto a su fecha de realización, la ausencia de documentación sobre las ventas del marchante Reitlinger —de quien Pagans adquiriría presumiblemente el paisaje de Fortuny—, impiden concretar con mayor precisión el momento en que fue realizada la copia, en un periodo que iría desde la adjudicación de las obras del *Atelier de Fortuny* en mayo de 1875 hasta el fallecimiento de Manet en abril de 1883, apenas dos meses antes de la muerte de Pagans.

El paisaje de Manet, de anchura casi idéntica al original (45,5 cm frente a 45 cm), mide sin embargo 62 cm de altura, 18 menos que la tela



Figura 8. Édouard MANET, *Ansicht von Granada*; Marià FORTUNY I MARSAL, *Paisaje de Granada*. (Detalles de la esquina inferior derecha.)

de Fortuny, por lo que no incluye un fragmento del cielo y otro de la parte baja del paisaje. En cuanto a la factura, Manet empleó en su versión una pincelada algo más suelta y empastada, que conserva en cualquier caso la sensación de frescura del estudio de Fortuny, realizado al aire libre y con colores algo menos saturados. En el paisaje original puede observarse una mayor precisión de dibujo en la zona de las edificaciones del fondo, interpretada de manera más libre en la copia, que no respeta las proporciones generales de forma estricta. En los detalles de la vegetación a la derecha del muro Fortuny combinó trazos frotados con poca carga de pintura junto a toques de pincel empastados para la floración, que en el caso de Manet tienen algo más de recorrido y recuerdan a las pinceladas cortas utilizadas en su representación de jardines alrededor de 1880. La firma de Manet, realizada en color verde oscuro y de manera firme y ajustada a otras rúbricas de la época, está situada cerca de la esquina inferior derecha del lienzo, en parte sobre una mancha oscura de la composición que dificulta su apreciación al primer golpe de vista.

Otra peculiaridad de los paisajes —destacada por el artista Perejaume— es que sus marcos dorados tienen diseños solo aparentemente idénticos, pues una observación detallada revela que las palmetas que decoran sus esquinas siguen pa-

trones diferentes, y que el marco del cuadro de Fortuny está rematado en su borde exterior por cuatro lazos ausentes en el caso del marco del Manet. Según una etiqueta conservada en su parte trasera, el enmarcado del paisaje de Fortuny fue realizado en la casa Hombert, especializada en dorado sobre madera y con establecimiento en el número 10 de la plaza Breda de París⁵³.

Son varias las obras de Fortuny que fueron enmarcadas en la casa Hombert, entre ellas *Busto de hombre* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), que conserva la misma etiqueta al dorso y cuyos elementos sí son idénticos al diseño de la moldura del *Paisaje de Granada*. Estos marcos fueron realizados expresamente en 1875 con anterioridad a la subasta del Hôtel Drouot para aquellas obras que no habían sido enmarcadas en vida de Fortuny, y el importe total de los trabajos aparece en las cuentas de su testamento: «A M^{me}. Hombert, según recibo, siete mil ciento cincuenta y dos francos, con cuarenta céntimos»⁵⁴. En el marco del paisaje de Manet no se ha conservado la etiqueta identificativa sobre su origen, y su semejanza con el marco del cuadro de Fortuny no tendría nada de particular, al tratarse de un diseño muy habitual en la época. Aún así, es posible que su enmarcado fuera realizado tomando aquel como modelo para lograrse el mismo efecto estético que en el original.



Figura 9. Detalle de una etiqueta en el el marco del *Paisaje de Granada* de Fortuny. Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020).

Trayectorias de los paisajes

Se desconoce la identidad del primer propietario de la copia del paisaje, y también si su realización fue por encargo o a iniciativa de Manet. Sobre el Marquis du Biron, Guillaume de Gontaut-Biron (1860-1939), en cuya colección se encontraba la copia de Manet en 1902, se sabe que era un *amateur marchand* con debilidad por los pintores franceses del siglo XVIII —aunque también tenía amistad y obras de artistas contemporáneos como Boldini— y que por su colección pasó otra obra de Manet, *Poissons et crevettes* (Norton Simon Museum, Pasadena). Después de la I Guerra Mundial Biron se estableció de forma permanente en Ginebra, y en 1929 vendió por 25.000 francos el paisaje al galerista Paul Vallotton, de Lausana, para recomprárselo en 1932 por la misma cantidad. La documentación de la Galerie Vallotton producida durante aquellos años recoge que «ce tableau à été vu par Léon Leenchoff [*sic*] avec Duret», una información probablemente transmitida a la galería por Biron, e incluye también una fotografía en blanco y negro proporcionada por el Museo de Arte Moderno de Barcelona de la entonces considerada «copie faite par Fortuny»⁵⁵. El 23 de octu-

bre de 1963 el paisaje fue subastado en Londres por Sotheby & co., siendo adjudicado por 8.000 libras a los propietarios de la galería Reid & Leffevre de la misma ciudad⁵⁶. En 1964 pertenecía, sin embargo, a la galería Marlborough Fine Art Ltd., también de Londres, donde fue adquirido con fondos de la lotería de Baden-Württemberg para la Staatsgalerie de Stuttgart⁵⁷.

En cuanto a la trayectoria del paisaje de Fortuny, según Edmond de Goncourt, parte de los bienes de Pagans se vendieron al año siguiente de su muerte, en abril de 1884, en un pequeño anticuario de los bajos del Hotel Drôut, como pertenecientes a la venta de un M. P*** [Monsieur Pagans]: «dans une salle basse des commissaires-priseurs, entre brocanteurs infimes, au milieu de voyouteries sacrilèges, se vendent un tambourin, des guitares, des esquisses de peintres...»⁵⁸. Sin embargo, la falta de concreción impide conocer si alguno de estos bocetos sería el *Paisaje de Granada*. En cambio, una subasta realizada en el mismo lugar el 18 de marzo de 1920 no ofrece dudas sobre la identificación de la obra: «Fortuny (Mariano) 1838-1874. n. 42 – *Village à flanc de coteau*. Étude. A droite, en bas, le timbre de la vente après décès de l'artiste (1876) [*sic*]. Toile. Haut., 80 cent., larg.,

45 cent.»⁵⁹. El paisaje, con un nuevo título por haberse perdido la memoria del anterior, se vendió por 1.050 francos, aunque desafortunadamente no han podido rastrearse los nombres de su vendedor ni de su comprador⁶⁰.

El 25 de mayo de 1922, con destino a los Museos de Barcelona, el *Paisaje de Granada* fue adquirido por Joaquim Folch i Torres a un marchante parisino llamado Jacobi⁶¹, junto con *Herrador Marroquí* y *Busto de Hombre*, también de Fortuny, por un precio global de 22.000 francos, o 13.174,25 pesetas al cambio⁶². Folch informó de las compras al hijo de Fortuny, Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), que respondió desde Venecia: «De Casa Jacobi solo conozco el “Paisaje de Granada”, los otros dos no los he visto»⁶³. Es muy probable que estas dos obras se correspondan con *Maréchal Ferrant* y *Portrait / Tête d’homme (moustaches)*, que habían sido adjudicadas en la subasta del *Atelier de Fortuny* de 1875 a Madame Marie Raffalovich (1832-1921), una intelectual de origen ruso, corresponsal en París y crítica de arte del *Journal de St-Petersbourg*, cuya colección fue subastada a su vez en el Hôtel Drouot en febrero de 1922, apenas dos meses antes de la compra de Folch i Torres⁶⁴. Este hecho explicaría que el hijo de Fortuny no hubiera visto las obras anteriormente, y en cambio sí conociera el *Paisaje de Granada*, por llevar más tiempo a la venta en la Casa Jacobi.

Madame Raffalovich, que es conocida principalmente por su amistad con el fisiólogo Claude Bernard —aunque también fue amiga de la escultora Marcello—, escribió sobre Fortuny —del que llegó a reunir al menos cinco obras— en una crónica sobre el Salón de 1875 firmada con su seudónimo habitual, E. L.:

Le nom du peintre espagnol, qui revient si souvent sous notre plume qu’il pourrait nous faire accuser de parti pris ou de redite, est inscrit dans chaque rayon de soleil que la palette transmet à la toile; le sillon lumineux qu’il a imprimé au courant contemporain de l’art se reflète dans les œuvres de ses imitateurs inconscients, de tous ceux qui poursuivent la recherche exquise de la forme unie au sentiment de la nature et à la science du coloris⁶⁵.

Sus palabras lo recogen todo: la búsqueda lumínica de Fortuny y su influencia sobre la corriente contemporánea de los pintores impresionistas, de esos «imitadores inconscientes» que siguieron su senda, tristemente truncada a los 36 años.

Conclusiones

La investigación llevada a cabo ha podido constatar la presencia del *Paisaje de Granada* en la venta del *Atelier de Fortuny* de 1875 y su adjudicación al marchante Reitlinger por 1.220 francos, con lo que se descarta la participación de la obra en la Exposición Universal de 1878. También se ha documentado la asistencia de Manet a la exposición de las obras subastadas en el Hôtel Drouot, dentro de un recorrido por diferentes fuentes que demuestran el interés del grupo de los impresionistas por la obra de Fortuny. Sobre la realización de la copia de Manet, ha podido identificarse la presencia del *Paisaje de Fortuny* en la colección del tenor Pagans —que tuvo amistad con ambos pintores—, con lo que quedan establecidas las circunstancias apropiadas para la realización de la réplica por parte del pintor francés. Además, se han resuelto otras incógnitas planteadas por Mendoza, como las referentes a la identificación de la obra *Jardin à Grenade* en la Exposición de 1878, a la actividad del marchante Jacobi o al momento en el que Fortuny hijo pudo conocer la obra de su padre; y se han añadido nuevos datos que completan en gran medida las trayectorias de ambos paisajes.

En cuanto a las dudas acerca de la autoría del paisaje de Manet, se ha expuesto la dificultad para documentar fehacientemente todas las obras del pintor a través de fuentes primarias, y también las contradicciones derivadas de seguir esta premisa de manera estricta. Así, atendiendo a que la obra fue dada a conocer por Duret, albacea de Manet, y a que no se han encontrado argumentos estilísticos o de cualquier otro tipo para refutar su paternidad —que, al contrario, queda reforzada por las nuevas averiguaciones—, con el objetivo de alejar cualquier duda, sería deseable que la Staatsgalerie de Stuttgart realizara un estudio técnico de la pieza que pudiera ser contrastado con obras seguras de Manet del mismo periodo.

Finalmente, esta nueva confirmación del interés de Manet y otros pintores del impresionismo por la figura de Fortuny viene a reforzar una línea de investigación sobre el artista que lo aleja del acotado terreno de los pintores de género. Aunque tradicionalmente se han estudiado las diferentes corrientes artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX a través de caminos paralelos, la influencia de Fortuny sobre los pintores que rompieron las leyes del academicismo viene a evidenciar la existencia de vías transversales en este convulso periodo de la historia del arte.

1. Aunque en la actualidad Manet es considerado precursor del impresionismo, se sigue aquí la opinión contemporánea de Jules Claretie: «Les impressionistes procèdent de Baudelaire et les fortunystes du Décaméron. M. Édouard Manet est aux premiers ce que l'auteur de *la Vicaria* était aux seconds: il donne le ton, il marque le pas. C'est le chef de file». J. CLARETIE (1876), *L'Art et les artistes français contemporains*, París, Charpentier et cie., p. 336-337.
2. El tema ha sido tratado recientemente por S. ALCOLEA (2019), «Fortuny i els impressionistes», en *Liber Amicorum: A Francesc Fontbona, historiador de l'art*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 240-256.
3. *Gabinet fantàstic I*, fotografía y marco dorado, 158,5 x 258,5 cm, en *Marea-Tide*, Galería Joan Prats y Mildford Gallery, 1989, p. 8-9 y 12-15; *Gabinet fantàstic*, óleos sobre lienzo con marco dorado de Fortuny y Manet, en *Perejaume, dejar de hacer una exposición*, cat. exp. MACBA, Barcelona, Actar, 1999, p. 136-138. Ver también O. SPIEGEL (1999), «Entrevista a Perejaume», *La Vanguardia*, Barcelona (20 de abril), p. 53, y I. OJESTI (1999), «¿Quién fue el primero: Manet o Fortuny?», *El País*, Madrid (25 de mayo).
4. C. MENDOZA (1999), «Consideracions entorn de dues pintures idèntiques», en *Miscel·lania en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, II*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 175-181. Con anterioridad a la publicación de Mendoza llegó a aventurarse que la obra de Fortuny representara un paisaje de Portici. Ver M. MARTÍ (1997), «Exposición póstuma de Mariano Fortuny en Roma», en *M. Fortuny. 1838-1874*, cat. exp., La Coruña, Lugo, Santiago de Compostela. Fundación Caixagalicia, p. 33.
5. «Paysage peint a Oloron (Étude)», en Th. DURET (1902), *Histoire d'Édouard Manet et son oeuvre*, París, H. Floury Éditeur, p. 225. El paisaje se incluyó posteriormente en todos los estudios sobre el pintor como obra autógrafa, excepto en P. JAMOT y G. WILDENSTEIN (1932), *Manet*, París, Les Beaux Arts, donde constaba como dudosa o sin medios para comprobar su autenticidad, y en D. ROUART y D. WILDENSTEIN (1975), *Manet: Peintures*, Lausana, Bibliothèque des Arts, donde fue excluida del catálogo. Para la bibliografía completa sobre ambos paisajes hasta 1999, ver C. MENDOZA, «Consideracions entorn...», op. cit., p. 175-176, notas 3, 4, 6 y 12.
6. I. CONZEN (2002), *Edouard Manet und die Impressionisten*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, cat. n.º 22, *Landschaft bei Oloron-Sainte-Marie*, p. 54 y 235, y *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart: Neue Meister*, Stuttgart, Turmhaus GmbH Verlag und Druckerei, 1968, p. 116.
7. Así lo recoge su ficha en la web de la Staatsgalerie: <<https://www.staatsgalerie.de/en/g/collection/digital-collection/einzelsicht/sgs/werk/einzelsicht/24CF18B04256A5AC2B3356A8D15A7930.html>> [Consulta: 27 de septiembre de 2020]. Agradezco a Ina Conzen y Christofer Conrad, conservadores de la Staatsgalerie de Stuttgart, su ayuda en el proceso de investigación, así como a Margitta Heinlein por el envío de fotografías del paisaje en alta resolución.
8. J. J. PÉREZ-CELLINI (2015), «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)», *Locvs Amœnvs*, 13, p. 127-137.
9. C. MENDOZA (2003), «Paisaje de Granada», en *Fortuny (1838-1874)*, cat. exp., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, cat. n.º 84, p. 244. El paisaje ha sido expuesto después en *Fortuny, el mite*, cat. exp., Museu de Reus, 2013, p. 83 y 126; *Tiempo de ensoñación: Andalucía en el imaginario de Fortuny*, cat. exp., Granada, Zaragoza, Sevilla, Fundación La Caixa, 2016, p. 42-43, y *Fortuny (1838-1874)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017, cat. 80, p. 260-262.
10. Reproducida en A. GUTIÉRREZ (2017), «Paisaje de Granada», en *Fortuny (1838-1874)*, p. 262. La fotografía original se encuentra en el Museo Fortuny, Venecia, Álbum Azul, AF 208.
11. Se encontraba situado en el estudio del pintor, lo mismo que el número 160: «Estudio 'paseo de los Mártires' Granada, valuado en veinte fr.», que podría corresponderse atendiendo a su menor precio con la tablita mencionada del mismo asunto. En cuanto al número 569: «'Camino de Sierra Nevada' valuado doscientos francos», apuntado como la obra en cuestión por A. GUTIÉRREZ, «Paisaje de Granada», op. cit., p. 260, debe corresponderse sin embargo a una pintura enmarcada —no era este el caso del *Paisaje*, como se verá más adelante—, por encontrarse entre las que decoraban la casa del pintor, que tienen una tasación más elevada en la testamentaria. En el Museo Fortuny de Venecia (inv. FORT0212) se conserva una tablita de un camino granadino en cuesta y al fondo Sierra Nevada que encaja con el título del número 569, con la particularidad de no llevar el sello de la testamentaria, quizá por haber sido regalada por el pintor antes de su fallecimiento. Ver C. G. NAVARRO (2007-2008), «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma», *Locvs Amœnvs*, 9, Barcelona, p. 336. El inventario se encuentra en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Asuntos Exteriores, legajo núm. 54/13.771.
12. *Atelier de Fortuny, Œuvre posthume: Objects d'Art et de Curiosité [...] dont la vente aura lieu les 26 Avril et jours suivants, à 2 heures [...] Hôtel Drouot...*, París, Imprimerie de J. Claye, 1875.
13. El texto se refiere al lugar donde se encontraban las obras como «ces salles nues de l'hôtel E...». Es decir, las salas desnudas del hotel Errazu. É. BERGERAT (1875), «La vente de l'Atelier de Fortuny», *Journal Officiel de la République Française*, París, séptimo año, n.º 82 (24 de marzo), p. 2245. ALCOLEA («Fortuny i els impressionistes», p. 252) se hace eco de esta supuesta exposición pública que no llegó a producirse, lo mismo que A. GUTIÉRREZ (2017), en *Cecilia de Madrazo: Luz y memoria de Mariano Fortuny*, Madrid, Fundación M.ª Cristina Masaveu Peterson, Museo Nacional del Prado, p. 94.
14. Carta de Cecilia de Madrazo a Federico de Madrazo. París, 3 de abril de 1875, Archivo del Museo Nacional del Prado, publicada en A. GUTIÉRREZ y P. J. MARTÍNEZ (2017), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, I*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Museo Nacional del Prado, p. 96.
15. *Atelier de Fortuny...*, op. cit., p. 66. Sobre el título del cuadro, que hace referencia al paseo de los Mártires de Granada, Eduardo Quesada Dorador fue el primero en señalar que el sendero representado por Fortuny se corresponde en realidad con el callejón de Matamoros («Fortuny i Manet: Consideracions entorn...», op. cit., p. 178).
16. C. MENDOZA dio cuenta de esta «curiosidad», aunque sin

ponerla en cuestión («Paisaje de Granada», 2003, p. 247, nota 3). El error en el catálogo, de difícil explicación, podría tener que ver con la presencia de dos pinturas de Troyon en una venta con el mismo comisario subastador, Charles Pillet, realizada dos días antes que la de Fortuny en el mismo Hôtel Drouot. Ver *20 Tableaux Modernes de premier ordre, et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot [...] le Samedi 24 Avril 1875...*, París, Typ. Pillet Fils Aîné, 1875, p. 22, Marcotte de Quivière.

17. Aunque en el *Atelier de Fortuny* se indica que la obra provenía de la venta de Troyon, en el catálogo de dicha subasta no consta pintura alguna con ese título ni con esas dimensiones. Ver *Vente [...] de C. Troyon, Hôtel Drouot*, que tuvo lugar del 22 de enero al 1 de febrero de 1866, París, Imprimerie de Pillet fils aîné, 1865. Al margen de este catálogo, se ha localizado solamente una obra de Troyon con las dimensiones 80 x 45 cm, titulada *L'Arc en Ciel*, que representa un paisaje con un arco iris y una vaca en el centro de la composición. Está reproducida en A. WOLFF (1883), *Cent Chefs-d'Œuvre des Collections Parisiennes*, París, Éditeurs Georges Petit, Ludovic Baschet, p. 48.

18. Se han consultado catálogos con anotaciones en la Bibliothèque nationale de France, Getty Research Institute, Library of the Philadelphia Museum of Art, Biblioteca del Museo Reina Sofía, Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Archivo del Museo Fortuny y en una colección particular. Tampoco se menciona el supuesto cuadro de Troyon en el número de *La Chronique des Arts* (8/V/1875), que recoge los precios de venta de los cuadros de pintores franceses en la colección de Fortuny: Daubigny (3.500 fr.), Meissonier (2.600 y 2.350 fr.) y Jacque (1.350 fr.).

19. Agradezco a Cristina Da Roit su amabilidad por permitirme consultar los fondos documentales de esta institución.

20. C. MENDOZA, «Considerations entorn...», op. cit., p. 179, y «Paisaje de Granada», p. 247, y A. GUTIÉRREZ y J. BARÓN (2017), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 262 y 286.

21. W. REYMOND (1878), «Les beaux-arts a l'Exposition», *Le Panthéon de l'Industrie: Revue Internationale Illustrée de l'Exposition Universelle*, 187, París,

4.º año (3 de noviembre), p. 2. El cuadro, actualmente en paradero desconocido, está reproducido en A. GUTIÉRREZ, *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., p. 282, y aparece semioculto sobre la cabeza del pintor en una fotografía de su estudio realizada a finales de 1873 o principios de 1874. En el *Inventario de bienes* de Fortuny figura con el «n. 8, La niña María Luisa en el jardín, valuado dos mil quinientos francos».

22. V. FOURNEL (1875), «Les Œuvres et les Hommes», en *Le Correspondant*, tomo LXIII, 3.ª entrega (10 de mayo), París, p. 591.

23. *Ibidem*, p. 592.

24. Carta de Fortuny a Goyena, Granada, 1872, publicada en «Contribución al Epistolario de Fortuny», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, Barcelona, 1942, n. 2, p. 32. El original se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, 008720-D.

25. Carta de Fortuny a Davillier, Portici, agosto de 1874. El original se encuentra en paradero desconocido. Publicada en su traducción al francés por B. DAVILLIER (1875), *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, París, Chez Auguste Aubry, p. 134.

26. Carta de Fortuny a Stewart de 8 de julio de 1872, publicada en E. CANO (2018), «Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal», en *Cartas Hispánicas*, 9, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, p. 63. El original se encuentra en el *Stewart Album*, Dallas, Meadows Museum.

27. M. RICO (1906), *Recuerdos de mi vida*, Madrid, Imprenta Ibérica, p. 110.

28. Carta de Fortuny a Ricardo de Madrazo, mayo de 1874 (*Epistolario del Archivo Madrazo...*, op. cit., p. 29). A pesar de que la transcripción publicada da a entender que Fortuny vio adelantos en Gérôme, la puntuación en la carta original señala lo contrario: «Los mejores sin excepción están en decadencia y solo se ve adelanto en algún nuevo. Empezando por Gérôme, se ve que se va aviejando. Bonnat detestable [...]».

29. C. SOLDEVILA (1959), *Records i opinions de Pere Ynglada*, Barcelona, Aedos, p. 86.

30. Carta de Duret a Manet de 20 de julio de 1868, publicada en A.

TABARANT (1931), *Manet, Histoire catalographique*, París, Éditions Montaigne, p. 183.

31. M. LIEBERMANN (1900), «Degas», en *The Artist*, Nueva York, vol. XXVIII (247) (agosto), p. 114.

32. É. ZOLA (1879), «Из Салона 1879 года» («El Salón de 1879»), en *Вестник Европы (Heraldo de Europa)*, San Petersburgo, año XIV, vol. 4 (julio de 1879). Recogido en E. ZOLA (2010), *Escritos sobre Manet*, Madrid, Abada Editores, p. 144.

33. A. HOUSSAYE (1875), «Life in Paris. Salon of 1875. Initials of genius», *New York Tribune* (17 de junio), p. 2.

34. LE MASQUE DE FER, «Échos de Paris», en *Le Figaro*, París (23 de abril de 1875), p. 1. Aunque el catálogo de la venta indica que la exposición podría visitarse los días 24 (*particulière*) y 25 de abril (*publique*), la apertura de salas se adelantó a los días 22 y 23 para particulares con tarjetas de invitación. La obra de Ingres a la que se hace referencia es *Odalisca con esclava*, de la colección Marcotte de Quivière, que fue adjudicada en 50.000 francos. Ver *20 Tableaux Modernes de premier ordre...*, op. cit., p. 18.

35. «Chronique», *Le Temps*, 5124, París, 15.º año (28 de abril de 1875), p. 3.

36. Ver TABARANT, *Manet, Histoire catalographique...*, op. cit., p. 213, y S. LEENHOFF, *Carnet de Comptes*. Notebook 2, p. 39, Nueva York, The Morgan Library and Museum, MA3950.

37. Ver especialmente É. MOREAU-NÉLATON (1926), *Manet raconté par lui-même*, tomo primero, París, Henry Laurens, Éditeur, p. 121-128.

38. Publicado en P. JAMOT y G. WILDENSTEIN, *Manet*, op. cit., tomo I, p. 105.

39. L. KÖELLA LEENHOFF, *Registre manuscrit, œuvres d'Édouard Manet (peintures, pastels, dessins, et estampes) recensées dans son atelier en 1883 ou chez leur propriétaire*, París, Bibliothèque nationale de France, reserve 8-YB3-4649; F. LOCHARD, *Reproductions d'œuvres d'Édouard Manet*, Bibliothèque nationale de France, 4-DC-300; F. LOCHARD, *Three albums of photographs of the work of Edouard Manet, ca. 1883*, Morgan Library

- and Museum, MA 3950 Lochar, vol. 1-3.
40. Ver Daniel WILDENSTEIN, «Avant-propos», en *Manet*, tomo 1, *Peintures*, 1975, s. p.
41. Ch. F. STUCKEY (1983), «Manet revised: Whodunit?», en *Art in America*, 71, Nueva York (noviembre), p. 159-177.
42. *Ibidem*, p. 172 y 177.
43. El testamento fue publicado primeramente en *Le Journal des curieux*, 27, París, tercer año (10 de marzo de 1907), p. 12.
44. Ver *Catalogue de Tableaux Modernes dépendant de la Collection de M. Fauré*, lunes (19 de abril de 1878), París, Imp. Pillet et Dumolin, p. 43-44. El boceto original, de 58 x 235 cm, figuró con el número 82 en la venta del *Atelier de Fortuny* y fue adjudicado por 9.020 francos al marchante Hector Brame, que probablemente lo dividió en tres partes. En la venta de Fauré se subastaron los fragmentos laterales, de 58 x 87 cm y 58 x 76 cm, que se reproducen en el catálogo. Más tarde, los tres fragmentos figuraron en la colección Bosch Catarineu, y en la actualidad, de nuevo unidos, pertenecen a una colección particular de Barcelona.
45. S. de REIFF y F. PYTHON (eds.) (2014), *Les Cahiers d'Adèle*, Société d'histoire du Canton de Fribourg, p. 213.
46. P. GRIENER y P. GUERDAT (eds.) (2015), *Marcello: Une sculptrice à l'œuvre. Correspondance I*, Société d'histoire du Canton de Fribourg, p. 378-381. Agradezco a Pedro J. Martínez Plaza su ayuda, tanto para consultar esta referencia como en otras cuestiones del proceso de investigación.
47. «[...] Pujols, Bosch, Pagans, este último sobre todo hacía nuestras delicias, porque a pesar de que no tenía mucha voz, cantaba como un maestro el género español, francés o alemán». M. RICO, *Recuerdos de mi vida*, op. cit., p. 86.
48. «Al amich Ll. Pagans», 20 x 27,7 cm, reproducida en *Fortuny, 1838-1874*, cat. exp. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, Madrid, 1989, cat. 38, p. 148 y 202.
49. F. MADRAZO (1875), *Nouvel Agenda pour 1875*, 25 de febrero, Archivo del Museo Nacional del Prado, AP 18, Exp. 6, publicada en *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*, cat. exp. Galería Jalón, Zaragoza, 1995.
50. Sobre Pagans y su relación con los impresionistas, ver J. RABASSEDA y J. GAY (2017), *Llorenç Pagans (1833-1883): La veu dels impressionistes*, Girona, Biblioteca Fundació Valvi.
51. «Pagans. 6 rue Mansard. Gai-lon», en *Petit carnet avec repertoire d'Edouard Manet*, transcrito por L. Köella LEENHOFF en *Manet [ensemble de notes et de documents sur le peintre]*, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve 8-YB3-2401.
52. A. PEÑA Y GOÑI (1879), «Bocetos musicales. III. Lorenzo Pagans», en *Crónica de la Música*, 17, Madrid, año II (16 de enero), p. 2.
53. Agradezco a Alicia Cornet, del Área de Registre i Exposicions, y al Servei Fotogràfic del MNAC su amabilidad al proporcionarme fotografías de varios reversos de obras de Fortuny.
54. En la misma cuenta se consignan 3.239,30 francos para M. Bredontiot, que también era enmarcador y dorador. Ver A. MATILLA TASCÓN (1979), «Testamentaria del pintor Fortuny», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, p. 530-534. La documentación original se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, legajo n.º 32.031.
55. Archives de la Ville de Lausanne, P 610 (Galerie Paul Vallotton). Agradezco a Charline Dekens, archivista de la institución, su amabilidad al proporcionarme una copia de esta documentación, así como la ayuda brindada por Marina Ducrey, de la Fondation Félix Vallotton.
56. *Catalogue of Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture*, Londres, Sotheby & Co., miércoles 23 de octubre de 1963, *Landscape of Oloron-Sainte-Marie*, p. 34. El precio y el adjudicatario constan manuscritos en el ejemplar de la subasta consultado.
57. «Staatsgalerie Stuttgart. Neuerwerbungen 1964», en *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, II*, Múnich y Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1965, p. 321-322.
58. E. y J. GONGOURT (1892), *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*, tomo 6, 1878-1884, París, Bibliothèque Charpentier, p. 304.
59. Ver *Tableaux Modernes. Aquarelles, Pastels, Dessins. Hôtel Drouot, Salle n.º 1. Le jeudi 18 Mars 1920*, París, Imp. Georges Petit, p. 12.
60. *Annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures de la saison 1919-1920*, décimo año, París, L. Maurice, Éditeur, 1920.
61. Tenía su establecimiento en el número 15 de la calle Laffitte de París, que estuvo activo al menos hasta 1931. Ver *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, París, 1931, p. 434. En la subasta del *Atelier de Fortuny* de 1875 Jacobi adquirió un dibujo de la batalla de Tetuán por 300 francos (copia del Museo Fortuny, p. 62). También es recordado por A. TABARANT (1926) en *Utrillo*, París, Bernheim-Jeune, p. 58.
62. Junta de Museus de Barcelona. Sesiones del día 19 de mayo, 4 i 10 de junio de 1922. Arxiu Nacional de Catalunya.
63. Carta de Fortuny y Madrazo a Folch i Torres, Venecia, 19 de junio de 1922. Junta de Museus de Barcelona. «Adquisició de "La Vicaria" de Fortuny», p. 113. Arxiu Nacional de Catalunya.
64. Ver copia del catálogo del *Atelier de Fortuny* en el Museo Fortuny, n.º 133, y copia anotada en colección particular. Para la venta Raffalovich, ver *Journal des débats politiques et littéraires*, 52, París, año 134 (22 de febrero de 1922), p. 3.
65. E. L., «Exposition de Paris de 1875. VI. (1)», *Journal de St-Petersbourg*, 144, año 51, serie 6 (1[13] de junio de 1875), p. 1. Agradezco a María José Blázquez, de la Hemeroteca Municipal de Madrid, su ayuda para consultar los fondos de esta publicación.

