

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, novinguda la família de la seua estada a Roma, per la qual cosa aquesta obra és exemple de l'interés 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 escapen 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 prefirió 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 despertes 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 GASPÀR, 1947.

3 BORRÀS LLOP, 2013, pp. 33-43.

4 VÁZQUEZ DE PRADA, 2008.

5 CASAS GASPÀR, 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'interés que els artistes estrangers, com Robert Kemm en les seues *Noces espanyoles* (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 desconeixem 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 efigiat 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 Còrdova), 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 melancòlica 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 camafeu 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 cuadrado 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 y 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·lelisme 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'annotació 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 dades 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 estiguessen 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 falques 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 falques 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 Erráruriz, 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 Cecília, 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 Cecília juntes. Entre aquestes composicions destaca l'apunt, en parador ignorat, *Emma Zaragoza amb Cecília 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. Cecília, 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 Cecília 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 Erràruiz 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, Museu Fortuny, inv. 3455), una plumilla en la que las mujeres aparecen de nuevo sentadas mientras brodan, 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 brodadora* (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 napolitanos 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 respalder. Apareix abillada amb un vestit de falda ampullosa, 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 *Miroppe 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'infinidat 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 napolitanos 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 ampullosa 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 *Miroppe 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 *Miroppe 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: "Unas circunstancias como las que someramente acabamos de describir, en gran manera tan coincidentes, podrían hacer creer 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 *Miroppe 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; ÀLVAREZ-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; ÀLVAREZ-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 l'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 anglés. 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 Guimbarda 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, acompa-

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 Guimbarda 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 joven Emma, vestida con traje claro, acom-

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 asinal: 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 goyesc, 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 Fortuny³³.

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 andaluces, 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 Fortuny³³.

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: Època Segona Any XI Número 2542 - 1876 setembre 21, p. 2.

33 PÁRRAGA, SÁNCHEZ MATEOS, 2018, p. 48.

32 *El Constitucional*: diario liberal: Època 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 GASPARD, 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): exposición, 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, "Miropo 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.

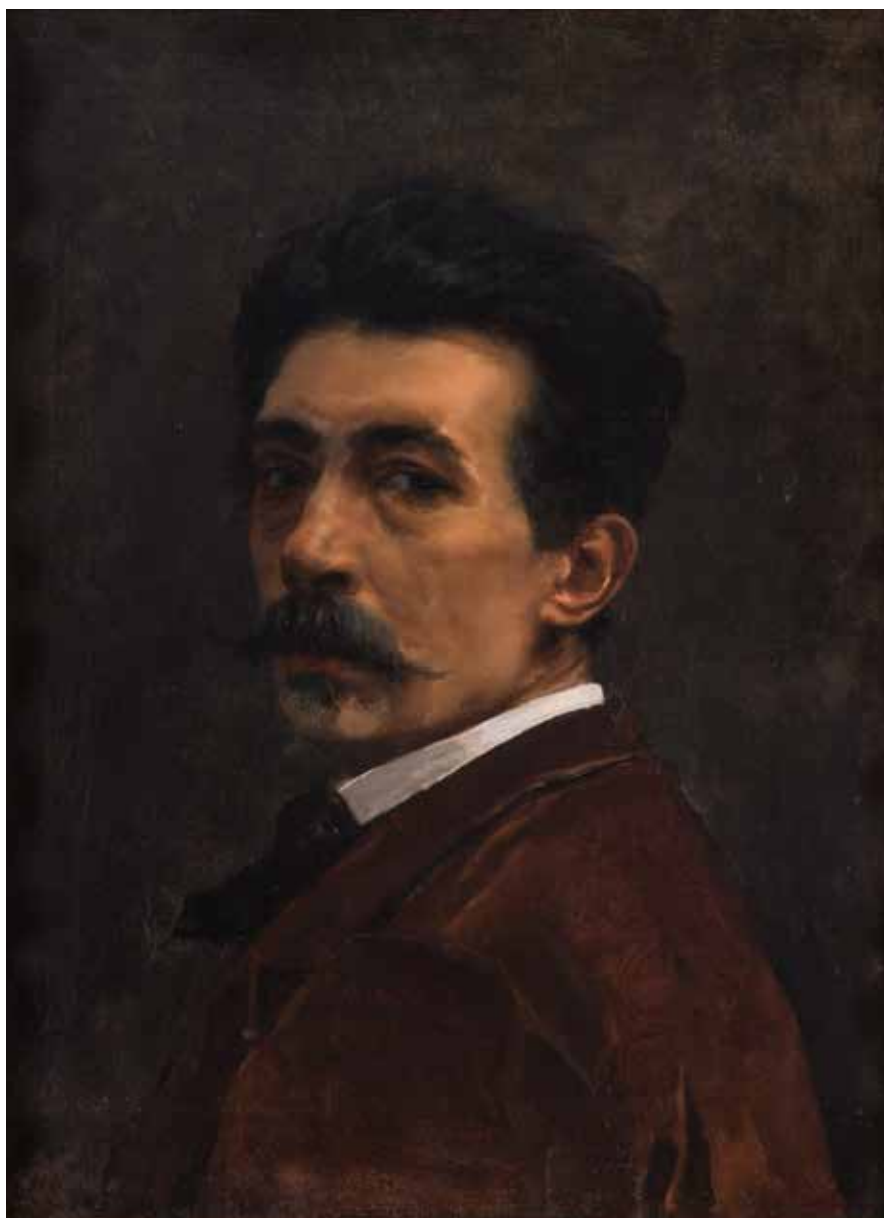
VIVES, M. Rosa. «Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny». *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1993, LXVI, 261, p. 23-33.



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
Óli 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

Óli 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
Óli 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
Óli 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 paper | 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