

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

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

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

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

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

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

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

1 CORTÉS, 2001, pàg. 35.

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

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

1 CORTÉS, 2001, p. 35.

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

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

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

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

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

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

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

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

4 SERNA, PONS, 2012, pàgs. 8-9.

5 POIRRIER, 2007, pàgs. 49-59.

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

7 HUNT, 1991.

8 CHARTIER, 2002, pàgs. 192-202.

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

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

5 POIRRIER, 2007, pp. 49-59.

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

7 HUNT, 1991.

8 CHARTIER, 2002, pp. 192-202.

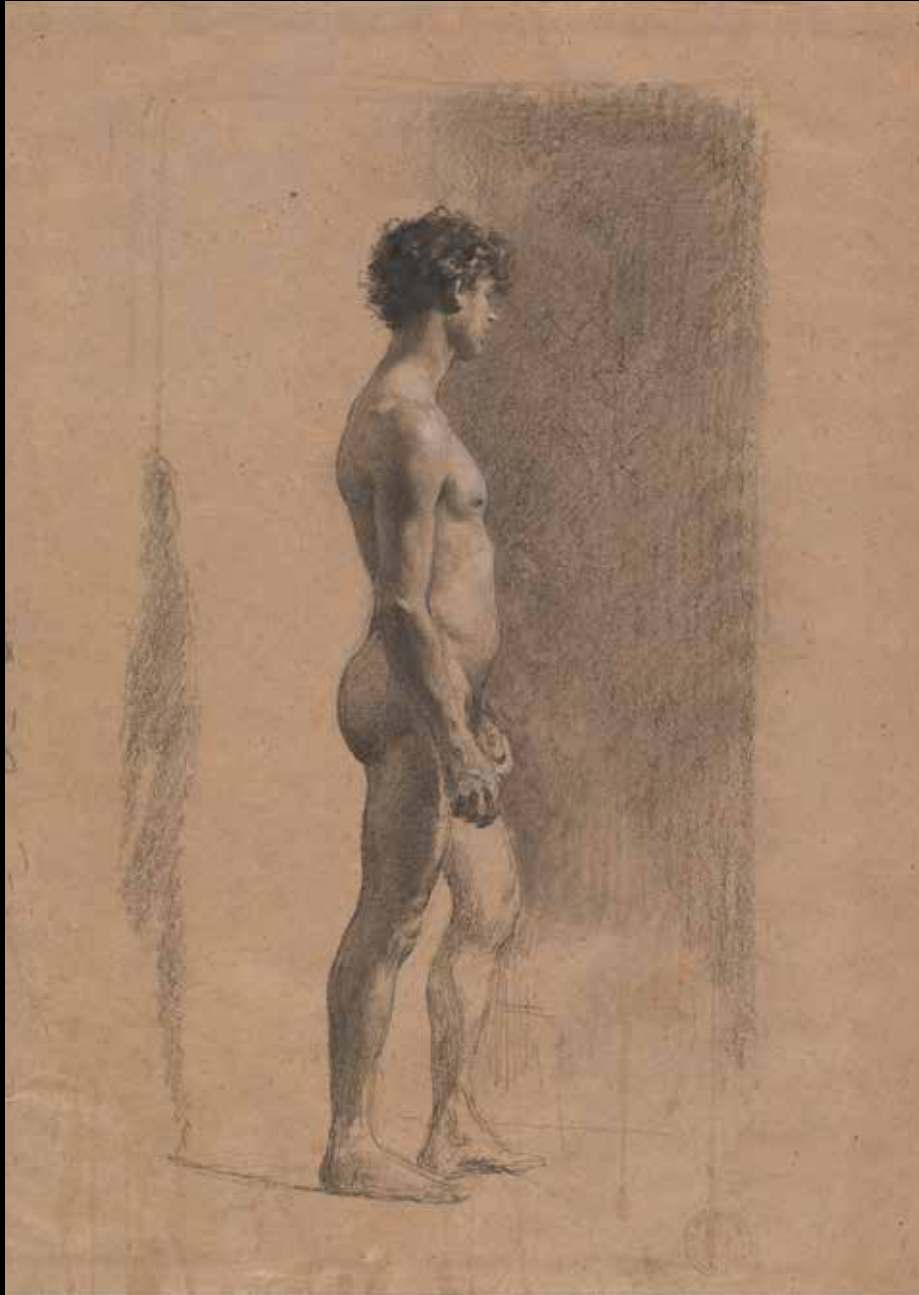


Fig. 1 Mariano Fortuny. *Academia. Desnudo masculino de perfil*. Siglo XIX. Clarió, llapis sobre paper marró | Clarión, lápiz sobre papel marrón, 410 x 280 mm. Museo del Prado [D005288].



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



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



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

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

La representació de la quotidianitat en Joaquín Agrasot

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

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

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

La representación de la cotidianidad en Joaquín Agrasot

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

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

9 POIRRIER, 2012, pàg. 49.

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

11 PARADEISE, 1980.

9 POIRRIER, 2012, p. 49.

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

11 PARADEISE, 1980.

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

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

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

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

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

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

12 REYERO, 2017.

12 REYERO, 2017.



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



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

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

L'estada a Roma d'Agrasot va ser, sens dubte, la fita fonamental en la seua carrera artística. Entorn del pintor català Marià Fortuny¹³ es va consolidar una colònia d'artistes, anomenada la "colònia de Roma". Encara que aquests artistes anaven i venien, havien triat Roma com el lloc d'estada predilecte, i allí es reunien Fortuny, Agrasot, Antonio Canova Estorach, José Tapiró, Ramon Tusquets, i molts altres que hi van anar arribant atrets per aquesta joventut artística preocupada per la renovació de l'art i l'experimentació de nous temes i paisatges en una contínua exploració de llocs i de contactes amb artistes de la seua generació. Des d'un inici, el príncep Odescalchi va acollir amb entusiasme aquest grup i amb això va afavorir, a més, l'obertura als mercats internacionals de la pintura italiana, especialment a través del contacte amb el principal marxant del moment Adolphe Goupil. L'efervescència de la ciutat, amb els seus cafés com el Café del Greco a la plaça Condotti, o les reunions d'artistes i escriptors als voltants de la plaça del Popolo, degué constituir un autèntic revulsiu per a Agrasot quan hi va arribar en 1861. Roma no sols era una meca per als artistes per la seua tradició artística i la longeva història que la convertia, per si mateixa, en una ciutat fascinant, sinó que era el lloc on tota una generació d'artistes espanyols recentment instaurats havia conformat un dinàmic grup efervescent, entre els quals destacava Eduardo Rosales (1836-1873), que, junt amb Fortuny, encapçalava la renovació artística de la pintura espanyola. Allí, Agrasot entraria en contacte, a més, amb Bernat Ferrándiz i Badenes, company seu en l'Acadèmia de Sant Carles, i qui el va introduir en la vida artística de la ciutat. Allí va coincidir amb Vicente Palmaroli, Jeroni Suñol, Casado del Alisal, Dióscoro Puebla, Luis Álvarez o Alejo Vera. Però, serà especialment l'amistat amb Marià Fortuny la més decisiva en la seua trajectòria, junt amb qui compartiria hostalatge, a més del gironí Tomàs Moragas, en el segon pis del número vint-i-cinc de la via Dei Genovesi. Igualment, fonamentals van ser els contactes amb els pintors del sud d'Itàlia, especialment Nàpols. En 1863, a la tornada a Itàlia, després de la seua estada al Marroc, Fortuny havia entrat en contacte amb les obres de Domenico Morelli (1823-101) i de Filippo Palizzi (1818-1899), que suposaven un acostament audaç a la tendència realista i al natural. Aquesta nova manera

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

La estancia en Roma de Agrasot fue sin duda el hito fundamental en su carrera artística. En torno al pintor catalán Mariano Fortuny¹³ se consolidó una colonia de artistas, llamada la "colonia de Roma". Aunque estos artistas iban y venían, habían elegido Roma como el lugar de estancia predilecto, y allí se reunían Fortuny, Agrasot, Antonio Canova Estorach, José Tapiró, Ramón Tusquets, y muchos otros que fueron llegando atraídos por esta juventud artística preocupada por la renovación del arte y la experimentación de nuevos temas y paisajes en una continua exploración de lugares y de contactos con artistas de su generación. Desde un inicio, el príncipe Odescalchi acogió con entusiasmo a este grupo y con ello favoreció, además, la apertura a los mercados internacionales de la pintura italiana, especialmente a través del contacto con el principal marchante del momento Adolphe Goupil. La efervescencia de la ciudad, con sus cafés como el Café del Greco en la plaza Condotti, o las reuniones de artistas y escritores en los alrededores de la plaza del Popolo, debió constituir un auténtico revulsivo para Agrasot a su llegada en 1861. Roma no solo era una meca para los artistas por su tradición artística y por su longeva historia que la convertía de por sí en una ciudad fascinante, sino que era el lugar en el que toda una generación de artistas españoles recién instaurados había conformado un dinámico grupo efervescente, entre los que destacaba Eduardo Rosales (1836-1873), quien junto a Fortuny, encabezaría la renovación artística de la pintura española. Allí, Agrasot entraría en contacto, además, con Bernardo Ferrándiz Badenes, compañero suyo en la Academia de San Carlos, y quien le introdujo en la vida artística de la ciudad. Allí, coincidió con Vicente Palmaroli, Jerónimo Suñol, Casado del Alisal, Dióscoro de la Puebla, Luis Álvarez o Alejo Vera. Pero, será especialmente su amistad con Mariano Fortuny la más decisiva en su trayectoria, junto al que compartiría hospedaje, además de con el gerundense Tomás Moragas, en el segundo piso del número veinticinco de la Vía Dei Genovesi. Igualmente, fundamentales fueron los contactos con los pintores del Sur de Italia, especialmente Nápoles. En 1863, a su regreso a Italia, tras su estancia en Marruecos, Fortuny había entrado en contacto con las obras de Domenico Morelli (1823-101) y de Filippo Pallizzi (1818-1899), que suponían un acercamiento audaz a la tendencia

13 DAVILLIER, 1874, pàg. 138.

13 DAVILLIER, 1874, p. 138.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 GRACIA, 1989, pp. 130-139. A partir de 1875, seguirà la estela de Fortuny en París i triomfarà en el mercat artístic con obras de estilo minucioso y colorista.

d'Eduardo Rosales i s'havia relacionat, igualment, amb Marià Fortuny, de qui faria un retrat pòstum en 1884. El retrat de *Francisco Domingo Marqués* (col·lecció particular, Màlaga), realitzat per Agrasot en 1867, representa el pintor valencià de tres quarts, amb jaqueta fosca i un gran llaç rosa nuat al coll. El retrat presenta una captació psicològica intensa i el gest de concentració sembla indicar que l'artista està embardissat en plena activitat artística, encara que els pinzells i el llenç no s'inclouen en la representació. Destaca la inscripció amb la dedicatòria al seu amic, reflex no sols de l'amistat, sinó de la realització d'obres de retrat com a mostra de companyonia en el món de l'art com a mitjà de mostrar reconeixement. Això mateix succeeix amb el pintor Antonio Muñoz Degrain amb qui, també en 1867, viatjarà a Màlaga i del qual es conserva un retrat realitzat per Agrasot, en aqueixa època, en el Museu de Belles Arts de Màlaga, realitzat, com resa la inscripció, a Madrid en 1867.

Les crítiques artístiques del moment al·ludeixen al mestratge d'Agrasot com a pintor de quadres de gènere, mentre que es mostren crítics amb les seues pintures religioses presentades a l'Exposició Nacional: "No lluny d'aquests llenços, trobem el del senyor Agrasot, que representa el moment en què Josué va ordenar al sol detindre's sobre Cabaon, quadre fet amb grans pretensions d'encert, i en el qual, no obstant això, va caminar el seu autor àmpliament desencertat. Ni hi ha veritat en les actituds, ni exactitud en el dibuix ni el color, ja que era fals, ni tan sols agradable: l'artista ha volgut buscar l'efecte en l'exageració i la violència de les figures, i en la contraposició de les tintes, i ha fet un quadre, que amb raó hem sentit censurar artistes i profans a l'art. Molt més afortunat en el de *Las dos amigas*, i més encara en el de *Fontana del palacio de Julio III*, que mereix per aquests quadres, i sobretot per l'últim, unes felicitacions sinceres. Sembla impossible que els uns i els altres siguin obra d'un mateix autor, a no tindre en compte que un artista que pot admirablement pintar quadres de gènere, paisatges o lleugers episodis d'expressió fàcil sol no poder compondre un quadre d'història, verdadera epopeia de l'art"¹⁸.

Les obres religioses només van resultar habituals en la poètica d'Agrasot en els seus primers anys. Mostra d'això és el llenç del *Sacrificio de Isaac*, realitzat en 1860 per a la catedral d'Orihuela, i *La curación de Tobías* (1863, MUBAG), en què observem un salt significatiu entre les formes més acadèmiques i la inserció d'una estètica pròxima als nazarens. L'estètica de

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 BARÓN, 2017, pàg. 17.

20 FERNÁNDEZ LACOMBA, 2005, pàg. 41.

19 BARÓN, 2017, p. 17.

20 FERNÁNDEZ LACOMBA, 2005, p. 41.

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

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

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

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

21 BARÓN, 2017, pàgs. 270-274.

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

21 BARÓN, 2017, pp. 270-274.

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

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

23 REYERO, 2009.

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

23 REYERO, 2009.

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

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

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

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

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

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

24 QUÍLEZ I CORELLA, 2003.

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

24 QUÍLEZ I CORELLA, 2003.

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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

26 SEQUEROS, 1974.

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

28 NAVARRO, 2008, pàgs. 319-349.

26 SEQUEROS, 1974.

27 Debía ser muy similar a la que se muestra en la *Imagen de portada de La ilustración española y Americana*, año XVIII, nº XLV, Madrid, 8 de diciembre de 1874. Esta costumbre de Agrasot puede estar relacionada con el hecho de que los artistas del círculo de Agrasot tejiesen en su velatorio coronas de laurel. Así lo muestra un grabado debido a José Jiménez Aranda (1837- 1903), titulado *Artistas y amigos de Fortuny tejiendo coronas de laurel en la noche de la conducción del cadáver a la Iglesia*, publicado en *La Ilustración Española y Americana*, segundo semestre, 1875. p. 333, con motivo del primer aniversario de su muerte. NAVARRO, 2007-2008, p. 323.

28 NAVARRO, 2008, p. 319-349.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

32 CANO DÍAZ, 2018.

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

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

32 CANO DÍAZ, 2018.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

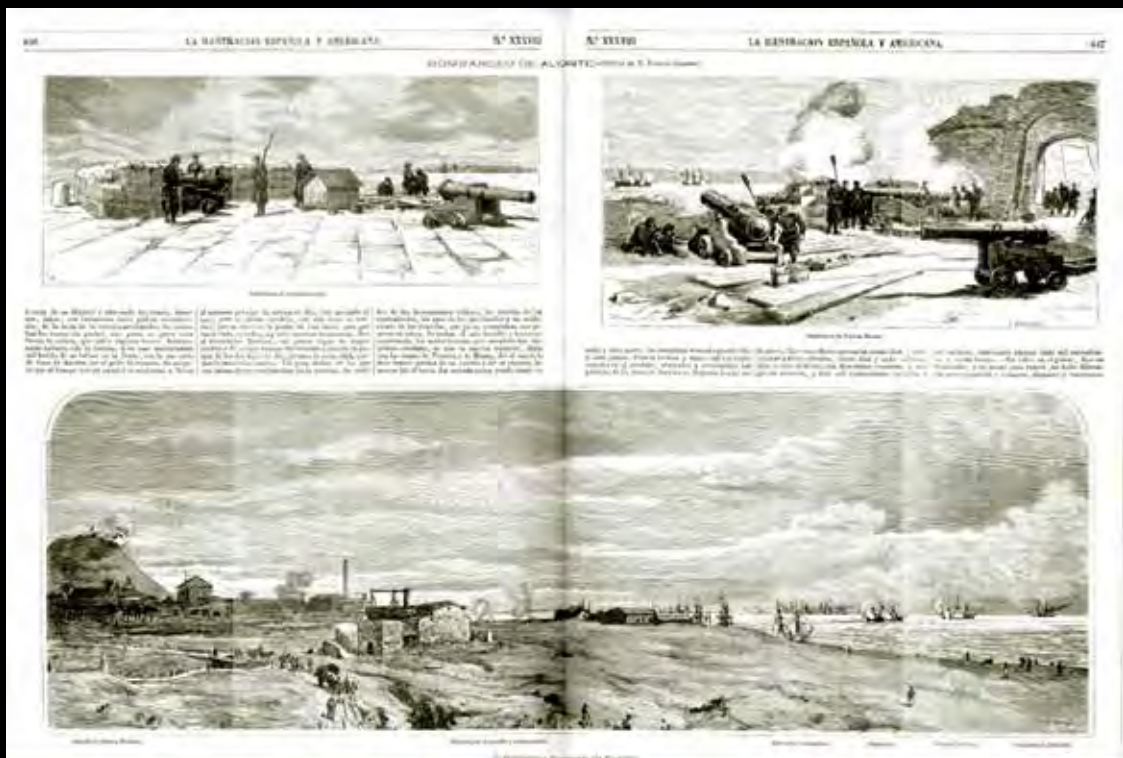


Fig. 19 Bombardeig d'Alacant, 3 gravats. Croquis de Joaquín Agrasot. Dibuixos del Sr. Pellicer. Gravats dels Srs. Rico, Capuz i Marichal. «La Il·lustració Espanyola i Americana» 8 d'octubre de 1873. | Bombardeo de Alicante, 3 grabados. Croquis de Joaquín Agrasot. Dibujos del Sr. Pellicer. Grabados de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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A partir de la seua tornada a Espanya, la participació en la vida artística va ser una constant, i va ser reconegut com un pintor consagrat, volgut i admirat pels seus col·legues i per la generació de joves pintors que havien de despuntar, va triomfar en les exposicions internacionals, com la de Filadèlfia i es va obrir camí en les exposicions parisenques. A més de la seua participació en les exposicions nacionals de Madrid, la internacional de Barcelona o la de Filadèlfia (1876), tractades amb detall en un altre apartat, les obres d'Agrasot es van exposar en el context de projectes benèfics com els de la Societat de l'Iris a València⁵⁷; va realitzar paletes benèfiques i ventalls⁵⁸ junt amb altres artistes; va exposar les seues obres en els aparadors comercials del carrer Saragossa⁵⁹; va participar en diverses ocasions en l'àlbum artístic de la reina; va exposar a la Sala Parés⁶⁰; va presidir el Cercle de Belles Arts de València i el comitè de commemoració a l'artista José Ribera per a l'alçament de la seua escultura pública a la ciutat de València⁶¹, i va ser mantenidor dels Jocs Florals de València⁶². Però, especialment, es va implicar en el comitè d'artistes per al projecte del Pavelló de Belles Arts de València⁶³, o en el monument a Pinazo⁶⁴, i va fer costat

bardeo de Alicante, entre los que destaca el grabado que representa el puerto de la ciudad y los bombardeos desde el Castillo de Santa Bárbara y la flota que se acercaba al litoral, y en 1879 realizó varios croquis de *La inundación de Orihuela*⁵⁶. Y, además, trabajó como artista para la revista *Álbum Salón*, en la que llegó a diseñar varias portadas.

A partir de su regreso a España, su participación en la vida artística fue una constante, siendo reconocido como un pintor consagrado, querido y admirado por sus colegas y por la generación de jóvenes pintores que habían de despuntar, triunfó en las exposiciones internacionales, como la de Filadelfia y se abrió camino en las exposiciones parisinas. Además de su participación en las exposiciones nacionales de Madrid, la internacional de Barcelona o la de Filadelfia (1876), tratadas con detalle en otro apartado, las obras de Agrasot se expusieron en el contexto de proyectos benéficos como los de la Sociedad del Iris en Valencia⁵⁷; realizó paletas benéficas y abanicos⁵⁸ junto a otros artistas; expuso sus obras en los escaparates comerciales de la calle Zaragoza⁵⁹; participó en varias ocasiones en el álbum artístico de la reina; expuso en la Sala Parés⁶⁰; presidió el Círculo de Bellas Artes de Valencia y el comité de conmemoración al artista José Ribera para el alzamiento de su escultura pública en la ciudad de Valencia⁶¹, y fue mantenedor de los Juegos Flores de Valencia⁶². Pero, especialmente, se implicó en el comité de artistas para el proyecto del Pabellón de Bellas Artes de Valencia⁶³, o en el monumento a Pinazo⁶⁴, y apoyó a la Juventud

56 *La Ilustración Española y Americana*, 8 d'octubre de 1873, pàgs. 616-617 i *La Ilustración Española y Americana*, núm. XL, 30 d'octubre de 1879.

57 *El Católico*, 11 d'abril de 1880. *La Unión Católica*: diari religiós-polític - any IV número 906 - 1880 maig 23, pàg. 2 (participació d'Agrasot en una mostra col·lectiva de la societat El Iris).

58 *Diario de Valencia*, 4 d'agost de 1917.

59 Poden valdre com a exemple *El Católico*, 26 de febrer de 1880, i *La Unión Católica*: diari religiós-polític: *La Unión Católica*: diari religiós-polític - any III, número 757 - 1879 novembre 25, pàg. 2 (Agrasot participa en una exposició col·lectiva al carrer Saragossa).

60 *El Cantábrico*, 29 de setembre de 1898.

61 *El Alicantino*, 18 d'abril de 1888, recull que Agrasot, Brel, Pinazo i Cortina van fer una paleta conjunta com a obsequi a la reina pel donatiu que havia realitzat destinat al projecte del Monument a Ribera.

62 *La Unión Católica*: diari religiós-polític - any V, número 1118 - 1881 gener 26, pàg. 3 (Agrasot nomenat mantenidor dels Jocs Florals).

63 *Diario de Valencia*, 14 de maig de 1916.

64 *Diario de Valencia*, 4 de febrer de 1918.

56 *La Ilustración española y americana* 8 de octubre de 1873, p. 616-617 y *La Ilustración Española y Americana*, núm. XL. 30 octubre 1879.

57 *El Católico*, 11 de abril de 1880. *La Unión Católica*: diari religiós-polític - Año IV Número 906 - 1880 mayo 23, p. 2 (participación de Agrasot en una muestra colectiva de la sociedad El Iris).

58 *Diario de Valencia*, 4 de agosto de 1917.

59 Valga como ejemplo, *El Católico* 26 de febrero de 1880, y *La Unión Católica*: diari religiós-polític: *La Unión Católica*: diari religiós-polític - Año III Número 757 - 1879 noviembre 25, p.2 (Agrasot participa en exposició col·lectiva en la calle Zaragoza).

60 *El Cantábrico*, 29 de septiembre de 1898.

61 *El Alicantino*, 18 de abril de 1888, recoge que Agrasot, Brel, Pinazo y Cortina realizaron una paleta conjunta como obsequio a la reina por el donativo que había realizado destinado al proyecto del Monumento a Ribera.

62 *La Unión Católica*: diari religiós-polític - Año V Número 1118 - 1881 enero 26, p. 3 (Agrasot nombrado mantenedor de Los Juegos Florales).

63 *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1916.

64 *Diario de Valencia*, 4 de febrero de 1918.

a la joventut artística, junt amb José Benlliure i Joaquín Sorolla, perquè realitzara la seua exposició pictòrica al claustre de la Universitat de València⁶⁵. La seua intensa activitat artística és difícil de resumir, així com la seua prolífica producció d'obra, que no sols va ser present en el mercat internacional, sinó que va tindre una àmplia disseminació en el mercat local, més pròxim, com mostren les seues exposicions al Saló Mateu⁶⁶ o al Saló Murillo, o la presència de les seues obres en els aparadors dels comerços de la ciutat⁶⁷.

artística, junto a José Benlliure y Joaquín Sorolla, para que realizase su exposición pictórica en el claustro de la Universitat de València⁶⁵. Su intensa actividad artística es difícil de resumir, así como su prolífica producción de obra que no solo estuvo presente en el mercado internacional, sino que tuvo una amplia diseminación en el mercado local, más cercano, como muestra sus exposiciones en el Saló Mateu⁶⁶ o en el Saló Murillo, o la presencia de sus obras en los escaparates de los comercios de la ciudad⁶⁷.

65 *Diario de Valencia*, 21 de juny de 1916.

66 *El Atlántico*, 5 de novembre de 1891 i 7 de setembre de 1892: en la primera va presentar una *Odalisca*, *Un alabardero*, *después de la guardia* i *En espera*; mentre que un any després presentava "uns gitanos i el seu ase", un dels assumptes més repetits per Agrasot amb destinació a ser comercialitzat.

67 *El Cantábrico*, 23 de juliol de 1897 i 12 de maig de 1895, en què va presentar una "florista valenciana", i "Una cantina del segle XVII", que era qualificada de quadre "molt brillant de color, encara que una miqueta dur; són molt bons alguns detalls com el gos i els atuells".

65 *Diario de Valencia*, 21 de junio de 1916.

66 *El Atlántico*, 5 de noviembre de 1891 y 7 de septiembre de 1892: en la primera presentó una *Odalisca*, *Un alabardero*, *después de la guardia* y *En espera*; mientras que un año después presentaba "unos gitanos y su burro", uno de los asuntos más repetidos por Agrasot con destino a ser comercializado.

67 *El Cantábrico*, 23 de julio de 1897 y 12 de mayo de 1895, en los que presentó una "florista valenciana", y "Una cantina del siglo XVII", que era calificada de cuadro "muy brillante de color, aunque un poquito duro; son muy buenos algunos detalles como el perro y los cacharros".



Fig. 19 Fotografia sobre gelatina del Palacio Giulio en via Flaminia. Museo Sorolla (nº inv. 83808)..



Fig. 20 Màscara funerària de Mariano Fortuny, 1874. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Va ser l'escultor Jerónimo Suñol qui va extraure els motlles del rostre i de la mà dreta de l'artista, dels quals després eixirien nombroses còpies | Mascarilla funeraria de Mariano Fortuny, 1874. Museo Nacional d'Art de Catalunya. Fue el escultor Jerónimo Suñol quien extrajo los moldes del rostro y de la mano derecha del artista, de los que después saldrían numerosas copias.



Fig. 21 Francisco Pradilla. *Entierro de Fortuny*. La ilustración española y americana, 8 de diciembre de 1874.



Fig. 22 Foto de grup en Villa Martinori (26/12/1873). D'esquerra a dreta: Josep Tapiró, Joaquín Agrasot, Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Celeste D'Angelis (esposa de Simonetti), Cecilia de Madrazo (esposa de Fortuny) amb Mariano Fortuny i Madrazo, Sra. de Capobianchi, Emma Zaragoza (esposa de Agrasot), Sra. de Herrer amb María Luisa Fortuny i Madrazo, Edoardo Dalbono, un pintor napolità sense identificar, Attilio Simonetti, Joaquín Herrer, Ricardo de Madrazo, *Domenico Morelli, Mariano Fortuny, *Vincenzo Capobianchi i Paul-Marie Lenoir (<http://cuadernosofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>) | Foto de grupo en Villa Martinori (26/12/1873). De izquierda a derecha: Josep Tapiró, Joaquín Agrasot, Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Celeste De Angelis* (esposa de Simonetti), Cecilia de Madrazo (esposa de Fortuny) con Mariano Fortuny y Madrazo, Sra. de Capobianchi, Emma Zaragoza (esposa de Agrasot), Sra. de Herrer con María Luisa Fortuny y Madrazo, Edoardo Dalbono, un pintor napolitano sin identificar, Attilio Simonetti, Joaquín Herrer, Ricardo de Madrazo, Domenico Morelli, Mariano Fortuny, Vincenzo Capobianchi y Paul-Marie Lenoir (<http://cuadernosofonisba.blogspot.com/2017/11/entierro-de-mariano-fortuny-por.html>).



Fig. 23 Mariano Fortuny. *Retrato de Joaquín Agrasot*, 1864 (Roma). Col. particular.

Bibliografia · Bibliografía

- BARÓN, Javier. "La personalidad artística de Mariano Fortuny". *Fortuny (1838-1871)*. Catàleg de l'exposició del Museu del Prado, 2017, p. 17.
- BRYSON, Norman i BAL, Mieke. "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 1991, 73, 2, pàgs. 174-208.
- BRYSON, Norman. *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover, 1994.
- CANO DÍAZ, Emiliano. "Los últimos días de Mariano Fortuny Marsal", *Cartas Hispánicas*, 009, juny. Madrid, 2018.
- CARRILLO, Jorge. "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual", en *El historiador del arte, hoy*, CEHA. Sòria, 1998, pp. 15-29.
- CHAPMAN QUEVEDO, Willian Alfredo. «El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico», *Investigación & Desarrollo*, vol. 23, núm. 1, 2014, pp. 1-37.
- CHARTIER, Roger. «New Cultural History», en Joachim Eibach i Günther Lottes (dirs.): *Kompas der Geschichtswissenschaft*. Ein Handbuch, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002, pp. 192-202.
- CORTÉS, José Miguel. "Lugares de la memoria". *Lugares de la memoria*. EACC, 2001, p. 35.
- DAVILLIER, Charles. *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París, 1874.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «La pintura de José Jiménez Aranda: etapas y procesos», en *José Jiménez Aranda 1837-1903*, catàleg de l'exposició. Sevilla, Fundació El Monte, 2005, p.1.
- GASKELL, Ivan. "Historia de las imágenes", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.
- GERSON, Stéfane (ed.). «Alain Corbin and the Writing of History». *French Politics, Culture & Society*, vol. 22, núm. 2, 2004.
- GRACIA, Carmen. «Francisco Domingo y el mercado de la 'High Class Painting'», *Fragmentos*, núm. 15-16. Madrid, 1989, pp. 130-139.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. "Entre Italia y España: 1861-1875". En *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*: exposició, Museu de Belles Arts Gravina (MUBAG), maig-juny 2002. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 2002, p. 29-60.
- HUNT, Lynn. *Politics, Culture & Class in the French Revolution*. Londres, University of California Press, 1986; *Eroticism and the Body Politic*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- MARTIN, Laurent i VENAYRE, Sylvain (dirs.). *L'histoire culturelle du contemporain*, París, Nouveau Monde Éditions, 2005.
- NAVARRO, Carlos G., "Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *LOCVS AMCENVS* 9, 2007-2008, p. 323.
- ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*, París. PUF, 2004.
- PARADEISE, Catherine. «Sociabilité et culture de classe», *Revue Française de Sociologie*, 21, 1980.
- PÁRRAGA, Antonio; SÁNCHEZ MATEOS, Carmen (com.), *Joaquín Agrasot*. Catàleg de l'exposició, Orihuela, 2018.
- PELLISTRANDI, Benoît i SIRINELLI, Jean-François (eds.). *L'histoire culturelle en France et en Espagne*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- POIRRIER, Philippe. "La historia cultural en Francia: una historia social de las representaciones", en Porrier, Philippe (ed.), *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*. València: Universitat de València, 2012.
- POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. París, Seuil, 2004.
- POIRRIER, Philippe. «Préface. L'histoire culturelle en France. Retour sur trois itinéraires: Alain Corbin, Roger Chartier et Jean-François Sirinelli», *Cahiers d'histoire*, vol. XX VI, núm. 2, 2007, pàgs. 49-59.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M. «Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo», *Fortuny (1838-1874)*, catàleg de l'exposició. Barcelona, MNAC, 2003.
- REYERO, Carlos, *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid: Cátedra, 2017.
- REYERO, Carlos. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. SAGE Publications. Londres, 2007.
- SEQUEROS, Antonio. *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*. Orihuela, 1974.
- SERNA, Justo, PONS, Anacleto, "Presentación", en Poirrier, Philippe (ed.), *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*. València, Universitat de València, 2012, pàgs. 8-9.
- VV.AA.; *Fortuny 1838-1874*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.



Joaquín Agrasot
Desnudo femenino, 1871
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 49 x 89 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Baco joven, 1872
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 85,5 x 146 cm
Museu de Belles Arts de València



Joaquín Agrasot
Pintor (Agrasot?), ca. 1871
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 59 x 37 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot

Desnudo femenino, 1871

Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 28 x 45 cm

Museu de Belles Arts de València. Col. Real Academia de Bellas Arte de San Carlos



Joaquín Agrasot
Viejo de espaldas, 1872-1873
Oli sobre tela | Óleo sobre lienzo · 84 x 56 cm
Col. Pedrera Martínez



Joaquín Agrasot
Desnudo masculino, 1866
Carbonet sobre paper | Carboncillo sobre papel · 84 x 56 cm
Museo Nacional de Cerámica "González Martí"