

## DE BERMEJO A ROMERO DE TORRES: LA PINTURA ANDALUZA EN LA COLECCIÓN DEERING (1909-1921)

### FROM BERMEJO TO ROMERO DE TORRES: ANDALUSIAN PAINTING IN THE DEERING COLLECTION (1909-1921)

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA

Universidad de Barcelona, España

sebastia.sanchez.sauleda@gmail.com

**Resumen:** El artículo analiza la figura del industrial y coleccionista Charles Deering (1852-1927), su relación con Ramon Casas (1866-1932) y Miquel Utrillo (1862-1934), así como la colección de arte que reunió en Maricel, la residencia que erigió en la localidad de Sitges (Barcelona). Así mismo, pondremos especial atención a las obras de los pintores andaluces allí presentes, Bermejo, Zurbarán, Juan de Pareja, Palomino, Esquivel y Romero de Torres, analizando su historia y cómo llegaron a la colección del norteamericano.

**Palabras Clave:** Coleccionismo, Charles Deering, Miquel Utrillo, Juan de Pareja, Antonio Esquivel.

**Abstract:** The paper analyzes the personality of the industrialist and collector Charles Deering (1852-1927), his relationship with Ramon Casas (1866-1932) and Miquel Utrillo (1862-1934) and the art collection gathered in Maricel, the residence he build in Sitges (Barcelona). Also, we will focus on the works of Andalusian painters which were present in this art collection, such as Bermejo, Zurbarán, Juan de Pareja, Palomino, Esquivel and Romero de Torres. We will examine some aspects of their history and how they became a part of the Deering's collection.

**Keywords:** Collecting, Charles Deering, Miquel Utrillo, Juan de Pareja, Antonio Esquivel.

## **EL COLECCIONISTA: CHARLES DEERING (1852-1927)**

Charles Deering (Fig. 1) nació en el seno de una familia dedicada a la fabricación de maquinaria agrícola. Pese a tener el futuro asegurado, decidió seguir su propio camino alistándose en la Marina de Guerra norteamericana en 1868, hasta que en 1880-1881 la abandonó para dedicarse al negocio familiar junto a su hermanastro James. Como empresario, debemos calificarlo de moderno e innovador, pues supo aplicar las mejoras técnicas de su siglo para convertir a su compañía en una de las más importantes de Estados Unidos. Este éxito se concretó en 1902, cuando gestionó la fusión de su empresa con la de su gran rival, creando así la International Harvester Company.

Sus triunfos en el mundo de los negocios, le permitieron asentar su posición económica y tener recursos suficientes para dedicarse a sus aficiones, entre las que se contaba la pintura y los viajes. En cuanto a la primera, quedó truncada por culpa de un accidente acontecido en 1893<sup>1</sup> y que fue decisivo para su vocación como coleccionista de arte. En cuanto a la segunda, los viajes, siempre estuvieron presentes en su vida y tuvieron una doble finalidad: descubrir los avances tecnológicos que se presentaban en todo el mundo y que podían mejorar su empresa, a la vez que aprovechaba para conocer las novedades artísticas que iban apareciendo. Fue así, cuando en 1901 viajó a Múnich y quedó fascinado por la obra de Ramón Casas (1866-1932), quien había presentado al certamen *El Garrote vil* (1901)<sup>2</sup>. Ambos volverían a encontrarse en 1903 con motivo de la celebración del Salón de París. Aquel año, el catalán expuso *La Càrrega* (1899-1902) y el magnate norteamericano quedó tan impresionado que quiso conocer al artista en persona. Tras las gestiones pertinentes descubrió que Casas ya no se encontraba en la capital francesa y que había vuelto a Barcelona por motivos personales.

Deering no se dio por vencido y decidió viajar a la capital catalana para conocerlo. Alquiló un coche, se presentó en el taller que el artista tenía en el Paseo de Gracia de Barcelona y consiguió que lo recibiera, pese a que Casas inicialmente era reacio a este tipo de visitas. Durante la velada también estuvo presente Miquel Utrillo (1862-1934), quien a petición del pintor ejerció de traductor<sup>3</sup>. El encuentro fue un éxito, pues no sólo el

---

<sup>1</sup> Como pintor Charles Deering tenía un estilo cercano a John Singer Sargent (1856-1925), de quien fue amigo hasta la muerte de este en 1925. El accidente, acontecido mientras estaba en el taller parisino de Anders Zorn (1860-1920), le privó de la vista de un ojo. Así lo retrató el sueco en un grabado titulado *Reading (Mr. And Mrs. Charles Deering)* (París, 1893). Una vez recuperado del incidente, quemó todas sus obras y tan solo se conservan algunas en las colecciones particulares de sus descendientes.

<sup>2</sup> COLL MIRABENT, Isabel: “La participació espanyola a la VIII Internationalen Kunstausstellung Munchen 1901”, *e-artDocuments*, 5, 2012.

<sup>3</sup> H.V.: “Ramón Casas en Norteamérica”, *Los Deportes*, 523, 1909, pp. 187-189. H.V.: “Ramón Casas en Norteamérica (continuación)”, *Los Deportes*, 524, 1909, pp. 213-215.

norteamericano le compró doce lienzos, sino que a raíz de este surgió una amistad entre ambos que se concretó en un viaje que realizaron por Estados Unidos entre octubre de 1908 y abril de 1909<sup>4</sup>.

## LA COLECCIÓN DE ARTE DE MARICEL

Tras regresar de su periplo norteamericano, Ramon Casas recibió la noticia que en breve Deering vendría a España y que quería visitar diversos lugares del país. Para satisfacer a su amigo, programó algunas excursiones y en una de ellas, el 19 de septiembre de 1909, se desplazaron a Sitges (Barcelona). La localidad costera catalana se había erigido en el epicentro del modernismo, desde que a finales del siglo XIX Santiago Rusiñol (1861-1931) erigió allí el Cau Ferrat, su residencia-taller<sup>5</sup>. Tras la visita, Deering quedó maravillado y decidió adquirir un inmueble para convertirlo en su residencia de verano. A este efecto, realizó una oferta a Rusiñol por su propiedad, que este declinó. Decidido a establecerse en el pueblo, el norteamericano encontró cerca la solución a su problema. Situado en primera línea de mar, junto al Cau Ferrat, se hallaba el hospital de san Juan Bautista —edificio del siglo XIV— que por aquel entonces ya no cumplía los requisitos necesarios para atender correctamente a los pacientes. Realizó una oferta de 40.000 pesetas que, tras diversos problemas burocráticos, fue aceptada el 1 de julio de 1910.

Para poder convertir el recinto en habitable, necesitaba realizar numerosas obras de adecuación. Con este fin, contrató a Miquel Utrillo, a quien conocía desde su visita al taller de Ramon Casas. Personaje polifacético, Utrillo era ingeniero agrónomo de formación pero también destacó como crítico de arte, pintor, cartelista y meteorólogo, aunque sobre todo se le recuerda por su labor como agitador cultural, por haber sido director artístico de la Enciclopedia Espasa<sup>6</sup> y por su continua preocupación por la conservación y difusión del patrimonio artístico nacional<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> El viaje puede reseguirse a través de la correspondencia de Ramón Casas publicada por Isabel Coll en: COLL, Isabel: *Una vida dedicada al arte. Ramón Casas (1866-1932)*. Murcia, 2002.

<sup>5</sup> Diversos trabajos han abordado la historia y las colecciones del Cau Ferrat: SIERRA I FARRERAS, Roland: *Cau Ferrat: guía*. Sitges, 2007. DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: *El Cau Ferrat: templo del modernismo catalán*. Sitges, 2011.

<sup>6</sup> CASTELLANO, Philippe: *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid, 2000.

<sup>7</sup> Sobre la figura de Miquel Utrillo, véase: PANYELLA, Vinyet: “El Noucentisme a Sitges. 3. Miquel Utrillo – Joaquim Sunyer”, *Miscel·lània Penedesenca*, 5, 1982, pp. 151-169. COLL I COLL, Guiomar: *Miquel Utrillo un personatge polifacètic*. Sitges, 2002. PANYELLA, Vinyet: *Miquel Utrillo i les arts*. Sitges, 2009. FONTBONA, Francesc: “Miquel Utrillo, escriptor d’art”, *Serra d’Or*, 592, 2009, pp. 71-75. TRENC, Eliseu: “El més «montmartrois» dels catalans a París”, *Serra d’Or*, 592, 2009, pp. 65-70. DOMÈNECH, Ignasi: “Miquel Utrillo, el mercat de l’art i el col·leccionisme”, en *Mercat de l’art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2014, pp. 111-152. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: su relación con

Rápidamente empezó a trabajar en el encargo, decidieron bautizar la casa con el nombre de Maricel<sup>8</sup> y compraron numerosas obras de arte para decorarla. Este afán de acumulación, financiado por Deering y orquestado por Utrillo, hizo que rápidamente el espacio disponible fuese insuficiente y se necesitase ampliar el recinto. A este efecto, adquirieron las casas de pescadores que había al otro lado de la calle y levantaron un edificio de nueva planta, que se conectó a través de un puente con el viejo hospital. Las fachadas fueron decoradas con fragmentos de edificios desaparecidos a raíz de la desamortización, llegando a Sitges puertas, ventanas y capiteles procedentes de toda la Península<sup>9</sup>. El resultado final fue un espléndido conjunto que tenía una doble finalidad: ejercer de residencia para el norteamericano y, a su vez, ser el receptáculo ideal para la colección de arte que poco a poco iban conformando<sup>10</sup>.

En cuanto a la colección, una de las más importantes de la época en manos privadas, debemos decir que en su creación la participación de Deering fue tan importante como la de Utrillo. Si bien el coleccionista era el norteamericano, pues aportaba la financiación necesaria para las adquisiciones, tras el proyecto podemos detectar la mano del catalán. Ambos acordaron que sólo podrían incorporarse piezas de altísima calidad, que preferentemente serían de autoría o procedencia española y que las vanguardias no tendrían cabida en ella. También resolvieron dotar al proyecto de un sentido claro: realizar un homenaje a España, país por el que Deering sentía gran aprecio desde que lo visitó durante su juventud en la marina de guerra norteamericana, y a su vez llevar a cabo una política de preservación del patrimonio español. Para ello, valiéndose de los contactos y conocimientos de Utrillo,

---

Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán”, *Boletín de Arte*, 35, 2014, pp. 249-268. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)”, en *XX Congreso Nacional de Historia del Arte. El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*. Universidad de Castilla la Mancha – Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 2014. [en prensa]. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “La relació entre Joan Serra i Vilaró i Miquel Utrillo a través de la seva correspondència (1910-1914)”, *Oppidum. Revista cultural del Solsonès*, 13, 2015, pp. 78-89.

<sup>8</sup> Se bautizó con este nombre en honor a la obra teatral *Maricel*, publicada en 1888 por el dramaturgo Àngel Guimerà (1845-1924). En ella se cuenta la historia de amor prohibido entre Saïd, capitán de un barco pirata argelino, y Blanca, una de sus prisioneras cristianas. La propuesta sedujo a Deering tras leer la obra pues le evocaba sus años de juventud en la marina norteamericana. “Marycel y Mr. Deering”, *La Punta*, 157, 1927, p. 1.

<sup>9</sup> Los fragmentos procedían de poblaciones tan dispares de la península como Salamanca, Balaguer, Terrassa o la Conca de Barberà. ESQUERDA BOSCH, Montserrat: “Porta de Sant Miquel”, *La Peça del Mes (Consorti del Patrimoni de Sitges)*, febrero 2014. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “El Santuari del Tallat: les vicissituds d’un edifici del tardogòtic català”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, XXIII, 2013, pp. 147-153. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Tres finestres del castell-palau de Terrassa a Sitges”, *Terme. Revista d’Història*, 29, 2014, pp. 81-92.

<sup>10</sup> Sobre la construcción del Palacio Maricel, véase. COLL, Isabel: *Arquitectura de Sitges 1800-1930*. Sitges, 2001. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Una nova lectura arquitectònica del Palau Maricel: entre el Noucentisme i l’eclecticisme”, en *Actes del I Simposi Internacional sobre el Noucentisme*. Barcelona – Sitges, 2014. [en prensa].

demostrados en publicaciones como *Forma* o en los artículos de arte aparecidos en la *Enciclopedia Espasa*, se tejió una red de anticuarios y galeristas que les permitió adquirir con sentido y criterio piezas antes que salieran de España, al mismo tiempo que repatriaban otras que ya habían cruzado las fronteras.

Fue así como reunieron una completa colección de retablos catalanes, castellanos, aragoneses, navarros y valencianos, entre los que figuraba el *Retablo del Canciller Ayala* (1396) procedente de Quejana (Álava), la *Tabla de San Jorge* (1434-1436) de Bernat Martorell, junto a lienzos y esculturas de El Greco, Zurbarán, Palomino, Goya, Anglada Camarasa, Rusiñol, Casas, Regoyos, Blay, Clarà, Llimona, Mir, Zuloaga o Romero de Torres. Así mismo, también se podían hallar en Maricel ejemplos destacados de tapices, vidrios, hierros, mobiliario, alfombras y tejidos, que en muchos casos recuperaron sus funciones primigenias<sup>11</sup>, además de reproducciones de obras inaccesibles en el mercado artístico como la *Dama de Elche*.<sup>12</sup>

## **ARTISTAS Y OBRAS ANDALUZAS EN LA COLECCIÓN DEERING: DE BERMEJO A ROMERO DE TORRES.**

Entre las obras de la colección figuraba un pequeño grupo de cuadros con claras vinculaciones con Andalucía. La primera que queremos reseñar, es una *Virgen de la leche*

---

<sup>11</sup> *Marycel*. Barcelona, 1918, p. 7.

<sup>12</sup> Sobre la colección Deering de Sitges, véase: *Marycel*. Barcelona, 1918. BORRÀS, Maria Lluïsa: “El desventurado caso del legado Deering”, en *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona, 1986, pp. 41-52. BASSEGODA, Bonaventura: “Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya: Josep Puiggarí i les exposicions de l’Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering”, en *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2007, pp. 119-152. BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi: “Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)” en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona-Cádiz, 2011, pp. 35-57. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Col·leccionisme, art i reminiscències medievals: Charles Deering i el Palau Maricel de Sitges”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, XXII, 2012, pp. 91-112. BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi: “Charles Deering and the Palacio Maricel in Sitges (Barcelona)”, en *Collecting Spanish Art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*. New York, 2012, pp. 148-173. COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramón Casas. A friendship in art*. Evanston, 2012. COLL MIRABENT, Isabel: “La pintura española en la colección de Charles Deering”, en *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, 2013, pp. 63-88. SOCIAS, Immaculada: “Nuevas fuentes documentales para la interpretación del levantamiento de la colección Deering de Sitges en 1921”, en *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, 2013. pp. 395-408. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “La colección Deering: una representación de la historia artística de España”, en *V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte*. Madrid, 2013 [en prensa]. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora”, en *Art Fugitiu. Estudis d’Art Medieval desplaçat*. Barcelona, 2014, pp. 423-432. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: *Julio Romero de Torres en la colección Deering...*, *op. cit.*, pp. 249-268. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Una venda frustrada: el frontal trescentista de la Seu de Manresa i el col·leccionista nord-americà Charles Deering”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, XXIV, 2015, pp. 169-179.

atribuida a Bartolomé Bermejo (Córdoba, c.1440-Barcelona, c.1498). Mencionada por primera vez en un artículo de 1924, la tabla era catalogada dentro de la escuela valenciana y se consideraba a Jacomart su posible autor<sup>13</sup>. Posteriormente, Mayer la dató entre 1470 y 1475, señaló las claras influencias de la escuela flamenca y la consideró de factura española a la vez que situaba su autoría alrededor de Bartolomé Bermejo<sup>14</sup>. De la misma opinión era Post, quien desechaba la vinculación con la escuela valenciana y Jacomart, y apostaba como Mayer por situarla entre las obras del cordobés<sup>15</sup>. Finalmente, como solución de compromiso y ante la polémica creada, en 1958 Juan Antonio Gaya Nuño la catalogaba entre las piezas realizadas por anónimos andaluces<sup>16</sup>.

Si la atribución de la obra presenta problemas, dilucidar su procedencia tampoco resulta sencillo. No tenemos constancia de su existencia hasta que el 20 de octubre de 1917, el anticuario madrileño Apolinar Sánchez-Villalba García<sup>17</sup> le escribe a Miquel Utrillo ofreciéndole la obra. Por ella le pide 20.000 pesetas, pues “*como V. sabe muy bien las tablas de Bermejo alcanzan altos precios*”<sup>18</sup>, y también sabemos que no era de su propiedad. Es por este motivo que urge al catalán a enviarle una respuesta, pues si descartan la compra o tardan en decidirse, sus dueños la mandaran a Estados Unidos donde creen encontrarán fácilmente un comprador. Finalmente, la tabla entró a formar parte de la colección Deering de Sitges, hasta que en 1921 partió con su propietario hacia Estados Unidos. Tras pasar un tiempo en alguna de sus residencias fue cedida al Art Institute of Chicago<sup>19</sup> donde aún la sitúa Gaya Nuño en 1958<sup>20</sup>. Actualmente, desconocemos su paradero, aunque creemos que debe hallarse en manos de los herederos del magnate norteamericano.

---

<sup>13</sup> W.A.P.: “A Spanish Madonna and Child of the Fifteenth Century”, *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 18, 6, 1924, pp. 74-75.

<sup>14</sup> MAYER, August L.: “Dos tablas primitivas hispanoflamencas”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, Diciembre 1924, pp. 255-257.

<sup>15</sup> POST, Chadler Rathfon: *A History of Spanish Painting. Volume V. The Hispano-flemish style in Andalusia*. Cambridge, 1934, pp. 230-231.

<sup>16</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*. Madrid, 1958, p. 93.

<sup>17</sup> Apolinar Sánchez fue un reputado anticuario madrileño que tenía la tienda en la calle Santa Catalina núm. 3 y 5 de la capital. Su principal actividad durante mucho tiempo fueron los tapices, que también coleccionaba, aunque trataba con todo tipo de objetos artísticos. Entre sus clientes se hallaba el Museo del Prado, el Museo Arqueológico Nacional y la Junta de Museos de Barcelona. Sobre su actividad comercial, véase: MARÈS, Frederic: *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, 2006, pp.249-251. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Apolinar Sánchez Villalba: notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña”. 2016 [en prensa].

<sup>18</sup> FMU (Fons Miquel Utrillo), Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 20 de octubre de 1917, sin número de inventario. Apéndice Documental (Documento 1)

<sup>19</sup> La tabla, catalogada con el número de inventario 295.22 y expuesta en la sala 50 del museo, figuraba en la guía publicada por el Art Institute of Chicago en 1932. *A guide to the paintings in the permanent collection*. Chicago, 1932, pp. 188-189.

<sup>20</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera... op. cit.* p. 93.

No queremos dejar pasar la oportunidad de incluir en esta relación, pese a ser extremeño de nacimiento, una obra de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664) que realizó para el retablo mayor de la Iglesia de San Román de Sevilla. El cuadro nos presenta a Román de Antioquía, diácono, exorcista y mártir de Cesarea (Palestina), que según su biógrafo Eusebio de Cesarea (c.236-339 d.C) sufrió martirio en el 303 durante las persecuciones que el Imperio Romano llevó a cabo contra los cristianos. Aquí el santo aparece vestido con una rica dalmática sobre el hábito, mientras muestra dos atributos que le hacen identificable. En la mano derecha, la lengua cortada, que se le amputó para que cesase las conversiones de los paganos aunque de nada sirvió. En la izquierda, un libro que recoge una leyenda alusiva a su persona. El cuadro se completa con la aparición del piadoso niño Barulas, quien fue convertido por San Román, y que posteriormente también sufrió martirio. Según Odile Delenda, es muy probable que Zurbarán se inspirase en el mismo modelo que le sirvió para el *Beato Enrique Susón* (1636-1638, Museo de Bellas Artes de Sevilla), y no existe duda en que siguió el mismo esquema compositivo que en el *San Lorenzo* (1636) conservado en el Museo del Ermitage<sup>21</sup>.

El lienzo fue concebido para el retablo mayor de la Iglesia de San Román de Sevilla. Nos dio noticia de su procedencia Ceán Bermúdez en 1800<sup>22</sup> y Justino Matute, en sus *Adiciones y correcciones al tomo IX del 'Viaje de España' de Don Antonio Ponz*, aclaraba que el cuadro ocupaba la parte central del retablo y estaba colocado en el altar mayor de la iglesia<sup>23</sup>. Allí permaneció hasta 1810, cuando fue trasladado al Alcázar de Sevilla, donde lo halló el mariscal francés Jean de Dieu Sault (1796-1851) quien se lo llevó consigo a Francia. Permaneció en su colección hasta su muerte, cuando fue incluido en la subasta pública de sus bienes dejando constancia de su presencia en los catálogos de las ventas realizadas en 1852 y 1867. En la primera de ellas, no encontró comprador,<sup>24</sup> y fue en la segunda, en 1867, cuando se vendió por 5.500 francos.<sup>25</sup> Posteriormente tenemos constancia que hacia 1910 se hallaba

<sup>21</sup> DELENDIA, Odile. *Francisco de Zurbarán 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Volumen I*. Madrid, 2009, pp. 383-384.

<sup>22</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo sexto. X. Y. Z*. Madrid, 1800, p. 48.

<sup>23</sup> MATUTE, Justino: "Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz, Aumentadas Nuevamente. Carta III (continuación)", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Tomo III, 1887, pp. 318-319.

<sup>24</sup> Tras analizar el catálogo de Mireur, Sánchez Cantón concluyó que ese año salieron a la venta quince cuadros de Zurbarán y tan solo se vendieron dos por 19.500 francos mientras el resto no halló comprador. MIREUR, Hippolyte: *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe & XIXe siècles. Tome Septième*. París, 1912, p. 597. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas". *Archivo Español de Arte*, 146-147, 1964, pp. 186-193

<sup>25</sup> MIREUR, Hippolyte: *Dictionnaire des ventes...*, op. cit., p. 597.

en la colección de Ivan Stchoukine (1885-1975)<sup>26</sup>, el historiador francés y especialista en miniatura oriental, quien se la vendió al matrimonio formado por Joaquín Carvallo, médico de Don Benito (Badajoz), y Ann Coleman, que residían en el castillo de Villandry (Francia)<sup>27</sup>. Según Gaya Nuño, en 1913 fueron ellos quienes lo vendieron a Charles Deering pasando el lienzo a formar parte de las colecciones de Maricel<sup>28</sup>. Allí ocupó un lugar destacado en el Salón de Oro, estancia reservada a las grandes recepciones y acontecimientos, donde permaneció hasta que en 1921 el norteamericano decidió partir llevándose consigo todas las obras. Ya en Estados Unidos estuvo en alguna de las numerosas residencias que el coleccionista tenía, hasta que fue cedido al Art Institute of Chicago<sup>29</sup>. Años después, en 1947, Mrs. Richard E. Danielson y Mrs. Chauncey McCormick, las dos hijas y herederas de Deering, formalizaron su definitiva donación al museo<sup>30</sup>.

Otra de las obras fruto de artistas andaluces que figuró en esta colección, era el lienzo titulado *San Pablo ermitaño y Santa María Magdalena* obra de Juan de Pareja (Sevilla/Antequera c.1606-Madrid 1670). Artista vinculado a Velázquez, de quien se dice que fue su esclavo hasta que lo liberó en 1654<sup>31</sup>, su catálogo presenta dificultades pues está pendiente de un estudio pormenorizado. A su mano se le atribuye este cuadro, aunque en 1919 Bianqui y Riancho dudaban de su autoría<sup>32</sup>.

El óleo, que mide 81,5 x 101 cm., nos presenta una escena dividida en dos planos y compuesta por diversas figuras. En la parte inferior, que acontece delante de una cueva situada en un bosque a las afueras de lo que parece una ciudad, vemos a la derecha a María Magdalena arrodillada junto a un ángel. En el centro, San Pablo ermitaño consagra una hostia ofreciéndole la comunión a la Magdalena. Finalmente, a la izquierda, dos ángeles charlan entre sí mientras uno de ellos sostiene un cáliz en alto. En cuanto a la parte superior, se aprecia a la Virgen María entronizada rodeada de ángeles. Un análisis pormenorizado de la pieza revela que está firmada “PAREJA, P”, hecho que unido a sus similitudes compositivas

---

<sup>26</sup> GÁLLEGO, Julián; GUDIOL, José: *Zurbaran*. 1598-1664. Barcelona, 1976, p. 85.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera...*, op. cit. p. 342. Pese a que Gaya Nuño indica que esta fue la fecha de ingreso en la colección Deering, en el Fons Utrillo de Sitges se conserva una fotografía anotada por Miquel Utrillo Vidal, el hijo de Miquel Utrillo que nos ocupa, en la que se indica que fue adquirida en 1915 por 155.000 pesetas.

<sup>29</sup> Debido a la importancia del cuadro y pese a que no era propiedad del museo, decidieron incluirlo en la guía publicada en 1932 con el número de inventario 335.22. *A guide to the ...*, op. cit., s.p.

<sup>30</sup> La obra, titulada *San Román y San Barulo* (1638), figura en el Art Institute of Chicago con el número de inventario 1947.793.

<sup>31</sup> Gaya Nuño no estaba de acuerdo con esta afirmación tal y como argumenta en GAYA NUÑO, Juan Antonio: “Revisiones sexcentistas. Juan de Pareja”, *Archivo español de arte*, 120, 1957, pp. 271-286.

<sup>32</sup> BIANQUI, Octavio; RIANCHO, Anníbal G.: “Retrato de Don Pedro de Ceballos Sáiz ¿Velázquez? (Continuación)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1919, p. 278.



con el *Bautismo de Jesús* (1667) conservado en el Museo de Huesca<sup>33</sup>, obra si atribuida a la mano de Pareja<sup>34</sup>, convierte en factible la autoría del pintor andaluz.

Desconocemos cual fue su emplazamiento original y las vicisitudes del cuadro hasta que llegó a Maricel. Sabemos que se hallaba en Sitges antes de 1918, pues aparece reproducida a toda página en el monográfico que ese año le dedicó a la colección la *Revista de Arquitectura*<sup>35</sup>. Allí estuvo hasta 1921, cuando Deering dio por finalizado el proyecto, momento en que se le vuelve a perder el rastro. Nuevamente reaparece en España, concretamente en Madrid, el 31 de mayo de 1990 en una subasta de Edmund Peel y Asociados donde es adquirida por un coleccionista particular quien creemos que aún hoy en día es su propietario<sup>36</sup>.

También figuraba en la colección, un lienzo de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726) titulado *La Virgen mostrando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán*. La obra nos presenta un tema mariano-dominico en que la que se representa a la Virgen María, sentada sobre unas nubes blancas, entregándole el rosario con la mano derecha a Santo Domingo de Guzmán, mientras sostiene con la izquierda al Niño Jesús, quién le hace entrega al santo de un segundo rosario esta vez de perlas rosas. Su procedencia y datación resultan difíciles de concretar. Domingo Iturgaiz planteó que podría tratarse de una obra vinculada a algún encargo de la orden de los Dominicos o que quizás, fuese un preparativo para una posterior pintura mural, pues Palomino destacó en esa especialidad<sup>37</sup>. A su vez, descartaba la posibilidad que estuviéramos ante un lienzo expresamente concebido para un altar aunque sus medidas permitieran trabajar con esa hipótesis<sup>38</sup>. En cuanto a la datación, que también resulta difícil de precisar, el estilo de la obra y la propia firma del artista pueden arrojar luz a ese interrogante. A este efecto, tenemos constancia que el bujalanceño fue nombrado pintor de cámara en 1688<sup>39</sup> y que a partir de entonces usó la

---

<sup>33</sup> Figura en el Museo de Huesca con el número de inventario 00080. La obra originariamente procede de la sacristía del Convento de la Trinidad de Toledo hasta que tras la desamortización de Mendizábal pasó al Museo Nacional de la Trinidad en Madrid.

<sup>34</sup> La obra está recogida por Gaya Nuño en su ensayo de catálogo de la obra de Pareja con el número 3 y Lafuente Ferrari también la cita entre las obras atribuidas al pintor. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Revisiones sexcentistas...*, op. cit. p. 278-279. LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Cuadros de maestros menores madrileños (Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo)”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de amigos del Arte*, XIII, 1941, p. 23.

<sup>35</sup> *Marycel...*, op. cit., p. 51.

<sup>36</sup> La obra figuraba en el catálogo de la subasta como el Lote 15 y su valor se tasó entre seis y ocho millones de pesetas. *Pintura Antigua y del siglo XIX. Edmund Peel y Asociados*. Madrid, 31 mayo 1990, s.p.

<sup>37</sup> ITURGAIZ, Domingo: “Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos”, *Archivo Español de Arte*, 209, 1980, pp. 69-96.

<sup>38</sup> ITURGAIZ, Domingo: *Acercamiento a Antonio...*, op. cit., p. 76.

<sup>39</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba, 1981 (1956), p. 108.

fórmula “*pictor Regis*” para firmar sus trabajos. En la obra que nos ocupa, tan solo se aprecia su característico monograma formado “*por el acoplamiento de las dos letras capitales del nombre y apellido, intercalando a la vez la vocal «O» en el ángulo superior de la unión de ambas*”<sup>40</sup>. Es por estos motivos, que Alfonso E. Pérez Sánchez, e Iturgaiz posteriormente, consideraron que se trata de una obra de juventud y que seguramente fue realizada entre 1686 y 1688 cuando su autor formaba parte del taller madrileño de Claudio Coello (1642-1693), quien fue su maestro<sup>41</sup>.

Si no existe constancia fehaciente de cuando fue pintada, tampoco tenemos documentación que confirme el periplo que la condujo hasta la colección Deering. Podemos afirmar con rotundidad, que se hallaba en Sitges antes de 1918, pues apareció reproducida a página completa en el monográfico que le dedicó a la colección la *Revista de Arquitectura* ese mismo año<sup>42</sup>. Una vez allí, ocupó un lugar preferente en el Salón de Oro, hasta que en 1921 partió hacia Estados Unidos junto a su propietario. Creemos que fue entonces, en el momento del transporte, cuando la tela sufrió dos dobleces siendo este su mayor deterioro hasta la actualidad<sup>43</sup>. Una vez en América, permaneció en alguna de las residencias que Deering tenía por el país hasta que fue cedida al Art Institute of Chicago<sup>44</sup>. Allí estuvo expuesta hasta que los herederos del propietario la retiraron para incorporarla a su colección particular, donde figuró hasta que en 1955 decidieron regalarla a las hermanas del Sagrado Corazón de Carrollton (Miami)<sup>45</sup>. Tras diez años allí, en 1965 se autorizó su traslado a la residencia-parroquia de los Padres Dominicos españoles de Miami<sup>46</sup>, hasta que en 1993 la congregación la vendió a la Galería Valery Taylor<sup>47</sup>. Poco duró el lienzo en el mercado, pues allí fue adquirida por tres fundaciones, la European Painting Purchase, la Margaret E. Fuller Purchase Foundation y la Kreiesheimer Foundation, con la intención de donarla al Seattle Art Museum donde se encuentra hoy en día<sup>48</sup>.

Avanzando en el tiempo y ya situados en el siglo XIX, tenemos constancia que el coleccionista norteamericano adquirió dos obras de Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-

---

<sup>40</sup> ITURGAIZ, Domingo: *Acercamiento a Antonio...*, op. cit., p. 82.

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Notas sobre Palomino pintor”, *Archivo Español de Arte*, 177-180, 1972; ITURGAIZ, Domingo: *Acercamiento a Antonio...*, op. cit., p. 79.

<sup>42</sup> *Marycel...*, op. cit., p. 50.

<sup>43</sup> ITURGAIZ, Domingo: *Acercamiento a Antonio...*, op. cit., p. 76.

<sup>44</sup> La obra, que estuvo expuesta en la sala 50 según el catálogo del museo de 1932, figuró en su colección con el número de inventario 302.22. *A guide to the...*, op. cit., s.p.

<sup>45</sup> COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramon...*, op. cit. p. 216.

<sup>46</sup> SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: *La colección Deering. Una representación...*, op. cit.

<sup>47</sup> BLANCO MOZO, Juan Luis: “Antonio Palomino en Navalcarnero”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 2008, p. 111 (nota 20).

<sup>48</sup> La obra, catalogada como *La Virgen mostrando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán* (1686-1688), figura con el número de inventario 93.9.

Madrid, 1857). La primera, era el *Retrato de Julián Romea* (Fig. 2). Realizado en 1843, nos presenta al actor vistiendo un abrigo de tonos marrones sobre un fondo oscuro. Con firma del artista en el ángulo inferior izquierdo, es muy posible que fuese el lienzo que Ossorio Bernard dio a conocer en el inventario de obras atribuidas a Esquivel<sup>49</sup>. Sabemos que fue adquirido para la colección Deering en 1917, tal y como lo anuncia la revista barcelonesa *Vell i Nou*<sup>50</sup>, y que permaneció en Sitges hasta 1921. Posteriormente partió hacia Estados Unidos para incorporarse a las colecciones del Deering Estate, en cuyo inventario realizado en 1927 podía aparecer según Isabel Coll como “*Man’s Head*”<sup>51</sup>. El cuadro permaneció en la familia hasta que en 1956 fue donado por Mrs. Chauncey McCormick al Art Institute of Chicago donde se conserva catalogada como *Portrait of a Man*<sup>52</sup>.

El segundo cuadro, era el retrato de la mujer de Julián Romea, es decir, el *Retrato de Matilde Díez* (1843) (Fig. 3). Realizado en fechas próximas al de su marido, aunque la calidad de este sea un tanto inferior, también está firmado por Esquivel<sup>53</sup>. De él daba cuenta Ossorio Bernard<sup>54</sup> y tenemos constancia que ingresó en Maricel junto al otro lienzo del pintor sevillano. Como este, estuvo en Sitges hasta 1921 y luego partió a Estados Unidos para incorporarse a las colecciones del Deering Estate<sup>55</sup>. Actualmente, se halla en paradero desconocido<sup>56</sup> y quizás figure en la colección de los herederos del coleccionista norteamericano.

Por último, este recorrido finaliza en Julio Romero de Torres (Córdoba 1874-1930). El cordobés mantuvo a lo largo de su vida una gran amistad con Miquel Utrillo, asesor del norteamericano en la conformación de la colección, y gracias a las gestiones del catalán figuró una obra suya en Sitges: *La Gracia* (1913)<sup>57</sup>.

El lienzo se presentó en la Exposición Nacional de 1915 junto a catorce pinturas más, que cosecharon gran éxito, pues casi todas fueron vendidas<sup>58</sup>. Fue en el transcurso de dicho

---

<sup>49</sup> OSSORIO BERNARD, Manuel: *Galería de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, p. 207. En la lista que ofrece Ossorio no se precisa ninguna información más acerca de la obra en cuestión más allá de su título. Es por este motivo que podría tratarse del lienzo que nos ocupa o el que se conserva en el Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real) con el número de inventario P00099.

<sup>50</sup> SACS, Joan: “Dos retrats de Don Anton M<sup>a</sup> Esquivel”, *Vell i Nou*, 50, 1917, pp. 532-534.

<sup>51</sup> COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramon...*, op. cit. p.274.

<sup>52</sup> La obra se conserva en el Art Institute of Chicago con el número de inventario 1956.134.

<sup>53</sup> “Sobre els dos retrats d’en Juliá Romea y sa muller, obra d’Esquivel, publicats en el nombre 50 de «Vell i Nou»”, *Vell i Nou*, 52, 1917, p. 584.

<sup>54</sup> OSSORIO BERNARD, Manuel: *Galería de artistas...*, op. cit., p. 207.

<sup>55</sup> Isabel Coll propone que sea la obra titulada *Woman’s Head* que aparece en el inventario atribuida a un artista desconocido. COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramon...*, op. cit. p.274.

<sup>56</sup> Daba cuenta de su desaparición Antonio de la Banda cuando realizó su monografía dedicada a Esquivel. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: *Antonio María Esquivel*. Sevilla, 2002, p. 108.

<sup>57</sup> SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: *Julio Romero de Torres en...*, op. cit., pp. 249-268.

<sup>58</sup> FRANCÉS, José. “La Exposición Nacional”, *El Año Artístico. 1915*, Madrid, 1915, pp. 170-172.

evento cuando Charles Deering<sup>59</sup> compró el cuadro por el que pagó 10.000 pesetas el 9 de junio de 1915<sup>60</sup>. Pese a haberlo comprado, este no partió hacia Sitges hasta el mes siguiente, tal y como le confirmó Romero de Torres a Utrillo en una carta del 7 de julio de ese mismo año<sup>61</sup>. Los días pasaron y el cuadro no llegaba a su destino, hecho que hacía impacientarse al artista<sup>62</sup>. Finalmente, el problema se solucionó y el lienzo pasó a ocupar el espacio que le habían reservado en los muros de Maricel hasta 1921, año en el que Deering decidió volver a Estados Unidos. Al contrario que el resto de obras de la colección, *La Gracia* permaneció en España aún dos años más hasta que Enrique Suasi Ribas, comisionista en tránsito, obtuvo el permiso de exportación por parte de la Comisión Valoradora de Objetos Artísticos de Barcelona<sup>63</sup>. Tras conseguir la autorización<sup>64</sup>, el cuadro viajó a Nueva York el 23 de marzo de 1923 para incorporarse a las colecciones del Deering Estate, la residencia que el magnate había erigido a las afueras de Miami. Allí estuvo entre 1923 y 1927, año de su muerte, cuando pasó a manos de una de sus herederas, Mrs. Richard Ely Danielson, quien años después la regalaría a uno de sus hijos<sup>65</sup>.

Su nuevo propietario, Richard Ely Danielson Jr, la conservó hasta el 18 de noviembre de 1970, cuando la tasó en 5.500 dólares y la donó a la Diócesis Sudoeste de la Iglesia Episcopaliana de Florida sin incluir ninguna restricción en una futura venta<sup>66</sup>. Aprovechando esta particularidad, el 15 de diciembre de ese mismo año, la orden religiosa transfirió el lienzo al Monasterio Español de San Bernardo de Clairvaux donde se instaló en la Sala Capitular<sup>67</sup>. Allí quedó olvidado, hasta que en 1981 lo identificó Juan Adriansens Menocal y atribuyó su

---

<sup>59</sup> VALVERDE CANDIL, Mercedes: "Julio Romero de Torres y "La Gracia": la intención narrativa", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 141, 2001, p. 234.

<sup>60</sup> FMU, *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*, sin número de inventario.

<sup>61</sup> FMU, Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 7 de julio de 1915, sin número de inventario.

<sup>62</sup> FMU, Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 22 de julio de 1915, sin número de inventario.

<sup>63</sup> La Comisión Valoradora de Objetos Artísticos a Exportar de Barcelona (CVOAE Barcelona) se creó por Real Decreto el 16 de febrero de 1922 con la finalidad de controlar las exportaciones de arte y preservar el patrimonio artístico nacional. TORNER I PLANELL, Jordi: *Inventari analític de la Comissió d'Objectes a Exportar*. Barcelona, 1995. FABREGAT MARÍN, Isabel: "Exportar art entorn 1920. Sobre la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a exportar de Barcelona", en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, 2009, pp. 191-203.

<sup>64</sup> CVOAE Barcelona, Expediente núm. 10. La petición de exportación se realizó el 14 de marzo de 1923 y la resolución favorable se concedió el 22 de marzo.

<sup>65</sup> VALVERDE CANDIL, Mercedes: *Julio Romero de Torres...*, op. cit. p. 235.

<sup>66</sup> VALVERDE CANDIL, Mercedes: *Julio Romero de Torres...*, op. cit. p. 244.

<sup>67</sup> El monasterio español de San Bernardo de Clairvaux está situado al norte de Miami Beach y no es otro que el Monasterio de Sacramenia, que fue adquirido por William Randolph Hearst y trasladado piedra a piedra a Estados Unidos. MERINO DE CÁCERES, José Miguel: "El exilio del Monasterio de Santa María de Sacramenia", *Estudios Segovianos*, 85, 1978, pp. 279-310. MERINO DE CÁCERES, José Miguel: "El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 54, 1982, pp. 97-163. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El gran acaparador»*. Madrid, 2012.

autoría a Julio Romero de Torres<sup>68</sup>. Pese al descubrimiento, no fue hasta el año 2000 cuando el lienzo retomó su protagonismo, ya que la comunidad de religiosos decidió subastarlo en Sotheby's ocasión que aprovechó el Ayuntamiento de Córdoba para hacerse con su propiedad, repatriarlo y depositarlo en el Museo Julio Romero de Torres donde ahora se expone.

## LA DISOLUCIÓN DE LA COLECCIÓN

Pese a la apariencia de normalidad que se vivía en Sitges, los problemas existentes entre Deering y Utrillo iban socavando poco a poco el proyecto. Finalmente, el norteamericano aduciendo diferencias irreconciliables y desconfianza en la gestión económica llevada a cabo por el catalán, decidió marcharse a Estados Unidos llevándose consigo la colección de arte<sup>69</sup>. Cuando el rumor se hizo público, el pueblo de Sitges organizó una manifestación para tratar de convencer a Deering. El magnate recibió a la comitiva y les tranquilizó asegurándoles que no pensaba abandonar el país. Pese a la promesa realizada, una noche de octubre de 1921 salieron de la localidad catalana diversos camiones con las obras que el norteamericano había atesorado en el palacio. De nada sirvieron los ruegos del municipio, ni tampoco las gestiones realizadas por Juan Riaño Gayangos (1865-1939), embajador español en Washington entre 1914 y 1926, y el Marqués de la Vega Inclán (1858-1942) para evitar el desastre<sup>70</sup>.

Consumada la marcha de las obras, una vez llegaron a Estados Unidos se repartieron por las diversas residencias que tenía el norteamericano, especialmente en el Deering Estate (Miami). Tras su muerte en 1927 la colección pasó a manos de sus hijas, Mrs. Chauncey McCormick y Mrs. Richard Ely Danielson, quienes iniciaron una política de donaciones en nombre de su padre a diversas instituciones norteamericana siendo el Art Institute of Chicago el más beneficiado. Se cerraba así la posibilidad que las piezas volvieran a España aunque, por suerte, existen casos como el de *La Gracia* de Julio Romero de Torres antes reseñado.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOCUMENTO 1

Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo. Madrid, 20 de octubre de 1917

Fons Miquel Utrillo (MU), sin número de inventario.

<sup>68</sup> ADRIANSENS MENOCA, Juan: “Descubrimiento de un Romero de Torres”, *ABC (Sevilla)*, 28 octubre 1981, p. 7.

<sup>69</sup> COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramon...*, *op. cit.* pp. 288-327.

<sup>70</sup> SOCIAS, Immaculada. *Nuevas fuentes documentales...*, *op. cit.*, pp. 395-406.

Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges / Consorci del Patrimoni de Sitges.

Madrid 20 de Octubre de 1917

Sr. Don Miguel Utrillo

Mi querido amigo, adjunto le mando una nota de una magnífica tabla de Bermejo. Supongo que V. tendrá el libro ya por que es una ~~tabla~~ obra muy conocida. Piden por ella 20.000 pesetas. Yo creo que es una tabla barata por que como V. sabe muy bien las tablas de Bermejo alcanzan altos precios. Le agradeceré que me ponga un telefonema si le interesa o no por que los dueños de ella la mandan a America con un amigo sullo que se marcha el dia 24. En la obra de Mayer que adjunto la nota está la fotografía.

Mande a su amigo

Apolinar



Fig. 1. *Charles Deering*, Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3437-3), © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.



Fig. 2. *Retrato de Julián Romea*, Antonio Esquivel, 1917, publicado en la revista *Vell i Nou*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona



Fig. 3. *Retrato de la esposa de Julián Romea*, Antonio Esquivel, 1917, publicado en la revista *Vell i Nou*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.