

# COLECCIÓN FORTUNY. PATRIMONIO TEXTIL EN LA SUBASTA DROUOT DE 1875\*

## FORTUNY COLLECTION. TEXTILE HERITAGE IN THE 1875 DROUOT AUCTION

MARÍA ROCA CABRERA

Universidad de Valencia, España

[maria.roca@uv.es](mailto:maria.roca@uv.es)

**Resumen:** La colección de tejidos antiguos de Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) salió a la venta en la subasta del Hôtel Drouot de París, pocos meses después de la temprana muerte del pintor. El estudio de varios catálogos manuscritos nos ha servido para conocer los precios y compradores de cada una de las referencias. Estos datos nos han permitido realizar un estudio comparativo entre diferentes categorías. Se ha realizado un análisis de la tipología de las piezas, según su valoración en el mercado, para establecer los aspectos que influyeron en la cotización de las mismas.

**Palabras clave:** Patrimonio textil, coleccionismo, Mariano Fortuny Marsal, subastas.

**Abstract:** The collection of antique fabrics of Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) went on sale at the auction of the Hôtel Drouot in Paris, few months after the early death of the painter. The study of several handwritten catalogues has served us to know prices and buyers of each of the references. These data have allowed us to make a comparative study between different categories. We have made an analysis according to the typologies and its valuation in the market to establish the aspects that influence the price of those pieces.

**Keywords:** Textile heritage, collectibles, Mariano Fortuny Marsal, auctions.

---

\*Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda para la “Contratación de personal investigador en formación de carácter predoctoral” (ACIF/2016/407) de la Conselleria d’Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.

## COLECCIONISMO TEXTIL EN EL SIGLO XIX

El coleccionismo del patrimonio textil conoció su auge en la segunda mitad del siglo XIX cuando los primeros museos de artes decorativas comenzaron a adquirir tejidos antiguos. Previamente, en 1837, se había creado la Government School of Design de Londres, institución dedicada a la formación de diseñadores, donde se fomentó la adquisición de libros, reproducciones y objetos antiguos para instruir a los alumnos. Además, tras la Primera Exposición Universal (1851) en la capital británica se generó la necesidad de potenciar el factor estético en los objetos de producción industrial, tomando como modelo las artes aplicadas del pasado. Un año después se estableció la primera sede del futuro Victoria and Albert Museum, muchas de las piezas procedían de la escuela. Tras la inauguración como South Kensington Museum (1857) se comenzó una fuerte política de adquisiciones de artes decorativas en la que los textiles ocuparon un lugar destacado durante las tres décadas siguientes. Los principales objetivos del Museo eran la conservación y la labor pedagógica a través de exposiciones o de la cesión de piezas a escuelas de arte y diseño<sup>1</sup>.

En este contexto se desarrolló el fenómeno de los coleccionistas textiles. Un conjunto formado por un grupo heterogéneo en el que predominaba el coleccionista erudito, que buscaba las piezas por su interés histórico, más que por el interés material. En primer lugar, encontramos al amante de la Historia, teóricos que valoraban los tejidos por la información que podían aportar los ejemplares intactos desde su descubrimiento, o fundadores de instituciones y museos que deseaban reunir un conjunto de obras para recuperar y salvar del olvido la cultura y el arte de épocas pasadas. Otro grupo lo formaban los coleccionistas vinculados a la industria textil, fabricantes, diseñadores y profesores, que realizaban nuevas creaciones a partir del estudio de estos vestigios del pasado. Además, durante este periodo el coleccionismo de tejidos fue una práctica habitual entre los pintores. El uso de fuentes directas para la recreación del ayer formaba parte del proceso creativo de estos artistas, que buscaban

---

<sup>1</sup> COX, Raymond: *L'Art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée historique de la chambre de commerce de Lyon*. Paris-Lyon, 1900; EXHIBITION: *Exhibition of Spanish Art: under the Patronage of Her Majesty The Queen Regent of Spain. The New Gallery, 1895-96*. Londres, 1896; LÓPEZ REDONDO, Amparo; MARINETTO SÁNCHEZ, P.: *A la luz de la seda*. Madrid, 2012. ; RIAÑO, Juan Facundo de: *The Industrial Arts in Spain. South Kensington Museum Handbook*. Londres, 1879; ROSSER-OWEN, Mariam: "Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum", en *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011, pp. 43-69.

inspiración fidedigna para representar de manera realista acontecimientos históricos de épocas anteriores, reproduciendo con detalle tejidos y otras piezas antiguas<sup>2</sup>.

El pintor Mariano Fortuny formó una magnífica colección de tejidos antiguos, que le sirvió para recrear de forma precisa las temáticas de su obra. Artistas de todas las épocas habían utilizado tejidos o libros de modelos para representar con fidelidad texturas y diseños coetáneos. Rogier van der Weyden y Jan van Eyck representaron con gran fidelidad terciopelos de seda y oro que imitaban a partir de piezas contemporáneas. Los pintores historicistas del XIX consultaban piezas históricas de diferentes procedencias en museos, instituciones eclesiásticas o colecciones.

A medida que la cotización de las obras de Fortuny en el mercado del arte iban aumentando, su colección de antigüedades crecía en número y calidad. El matrimonio con Cecilia Madrazo, le permitió ampliar su círculo en el mercado del arte y coleccionismo en un ambiente donde se valoraba la conservación de este patrimonio histórico. Un grupo variopinto, con inquietud por el estudio del arte y la historia, formado por artistas, marchantes, arqueólogos, expertos *connoisseurs* como el barón Jean Charles Davillier, historiadores vinculados a la industria textil como el profesor Francisco Miquel i Badia o asesores del South Kensington Museum como Juan Facundo de Riaño.

Las estancias del pintor en Roma, Marruecos, París o Granada le dieron acceso a una variedad inmensa de antigüedades, recorriendo tiendas y casas particulares en busca de tejidos raros<sup>3</sup>. El taller de Fortuny en Roma se convirtió en centro de reunión, se trataba prácticamente de un escenario teatral, un espacio de trabajo e inspiración, que causaba admiración a las visitas. (Fig.1) Las pinturas del artista eran protagonistas en un ambiente rodeado de valiosas piezas históricas, y que muchos otros colegas intentaron emular en la medida de sus posibilidades<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> ALSINA COSTABELLA, Laia: *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840 - 1899): crític, tractadista i col·leccionista d'Art*. Barcelona, 2015; CARBONELL BASTÉ, Silvia: "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", *Datatextil*, 21, 2009, pp. 4-7.; MARÉS DEULOVOL, Frederic: *El mundo fascinante del coleccionismo y antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, 1977; PASCÓ MENSA, José: *Catalogue de la collection de tissus anciens de Francisco Miquel y Badia/classifiés par José Pascó*. Barcelona, 1900; ROSINA, Margherita: *Collecting textiles. Patrons, Collection, Museums*. Turín, 2013; STASOLLA, Maria Giovanna: "Il collezionismo di arte islamica fra Italia e Spagna nel XIX secolo. Il caso di Mariano Fortuny y Marsal", en *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla, 2006.

<sup>3</sup> DAVILLIER, Baron: *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París, 1875 a, p.70

<sup>4</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos; MARTÍ AYXELA, Montserrat: *Mariano Fortuny y Marsal.(1838-1874)*, Barcelona, 1889, t.I.; GRACIA BENEYTO, Carmen: "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragments: Revista de arte*, 7, 1986, pp. 56-65; MIQUEL Y BADÍA: Francisco. *Fortuny, su vida y obras*. Barcelona, 1887.

## COLECCIÓN TEXTIL MARIANO FORTUNY

Tras la muerte del pintor en 1874, su colección textil fue adjudicada en dos subastas. La primera celebrada en Roma se ocupó de los objetos y piezas de uso cotidiano que se albergaban en la casa taller de la última residencia del pintor, Villa Martinori<sup>5</sup>. Las piezas más valiosas se reservaron para la venta de París, que tuvo lugar en el Hôtel Drouot del 26 al 28 de abril de 1875. La viuda y sus hermanos, los artistas Ricardo y Raimundo Madrazo, supervisaron la edición de un completo catálogo, donde además de la descripción de cada una de las piezas, expertos en diferentes materias elaboraron diversos textos sobre la colección Fortuny.

El estudio de varios ejemplares manuscritos del *Atelier de Fortuny. Obra póstuma, objetos de arte y curiosidades* (1875) nos ha permitido realizar esta investigación, cuyo objetivo ha sido establecer una valoración material de este patrimonio a partir de su valor artístico<sup>6</sup>. El catálogo que perteneció a Ricardo Madrazo muestra anotaciones al lado de cada referencia con el precio de venta en francos y el nombre de su comprador, por lo que de él se ha extraído el conjunto de datos más completo. Posteriormente se ha comprobado la veracidad de las cifras de venta en el resto de ejemplares<sup>7</sup>. También, se han comparado los precios entre las diferentes disciplinas reflejadas en el *Atelier* y estudiado de forma particular la valoración de las piezas textiles según su tipología, época o características técnicas. Por otro lado, se ha seguido el rastro de las piezas identificando a los compradores, que en ocasiones no fueron los verdaderos propietarios, a través de correspondencia, catálogos de exposiciones, registros de entrada de museos y fotografías de la época.

### SUBASTA DEL *ATELIER*

El catálogo de la subasta en el Hôtel Drouot se dividió en dos partes. La primera sección corrió a cargo del coordinador Jean Charles Davillier. Tras una introducción, el coleccionista y erudito en antigüedades describía las 196 referencias de pinturas de Fortuny y otros artistas de su colección. La

---

<sup>5</sup> ELENCO: *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'arte, antichità e studio appartenuti al Celebre Pitore Spagnolo Mariano Fortuny*. Roma, 1875 a; ELENCO: *Elenco della quinta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'i mobile ed altro appartenuti al Celebre Pitore Spagnolo Mariano Fortuny*. Roma, 1875 b.

<sup>6</sup> AMFV. (Archivo Museo Fortuny de Venezia). DAVILLIER, Baron: *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.* Paris, 1875 b. Agradezco la colaboración de Claudio Franzini del Museo Fortuny de Venecia.

<sup>7</sup> *Ibidem*. AMNPM (Archivo del Museo Nacional del Prado de Madrid). Agradezco la colaboración del doctor Javier Barón Thaidigsmann del Museo Nacional del Prado de Madrid.

suma del total ascendió a 657 105 francos y el precio medio por obra fue de 2 470 francos. La segunda parte se reservó para la colección de antigüedades del pintor compuesta por 145 piezas. Davillier redactó el apartado de cerámica y de otros objetos varios; Eduard de Beaumont se encargó de estudiar las armas, y Auguste Dupont-Auberville fue el responsable de redactar el capítulo sobre los tejidos antiguos<sup>8</sup>.

Valorar la colección de tejidos de Fortuny implica un volcado detallado de cada uno de los datos reflejados en el catálogo. Posteriormente estos se han seleccionado y se han agrupado en diversas clasificaciones para analizar diferentes aspectos del mercado del coleccionismo. (Fig.2) En primer lugar se han transcrito los precios de todas las referencias del catálogo, comparando la cifra media de cada una de ellas, para poder estimar la consideración que suscitaban las piezas textiles respecto al del resto de disciplinas. Las categoría más valorada fue la cerámica, con un precio medio de 2 083 francos por ejemplar y una suma total de 47 915 francos. El jarrón Basilewsky, alcanzó los 30.000 francos. Esta cifra se debía a que se trataba de una pieza única, considerada más como obra de arte que como una antigüedad. La segunda cifra más alta en este apartado, 2 950 francos, la obtuvo un jarrón similar de menor tamaño, seguido del *Grand Azulejo* adquirido por 1 950 francos. Aunque, los tejidos sumaron la cifra total más alta del apartado de antigüedades, solo alcanzaron un precio medio de 703 francos muy similar al de las armas, con 639 francos, y el apartado de objetos diversos -bronces, arquetas de marfil, etc.- con 606 francos. Por tanto, según las cifras obtenidas a partir de la suma total y precio medio, la valoración del patrimonio textil quedó muy por debajo de la pintura y la cerámica y, al mismo tiempo, la categoría de tejidos se equiparaba al del resto de antigüedades.

## **PATRIMONIO TEXTIL**

Tras la valoración del textil en el contexto de las artes decorativas y antigüedades, se ha continuado con el estudio específico de esta disciplina a partir de los datos procedentes del apartado de tejidos. Dupont-Auberville subdividió en tres capítulos las 67 referencias según la tipología o época y en cuyas descripciones se encuentra información que alude a las medidas, colorido, composición o procedencia de las mismas. Se comenzó por los tejidos más antiguos y con las piezas consideradas de más valor.

---

<sup>8</sup> DUPONT-AUBERVILLE: Auguste *L'ornement des tissus*. París, 1877. Dupont-Auberville elaboró posteriormente este manual sobre diseños de tejidos a lo largo de la historia.

En el primer apartado titulado “*Rarezas arqueológicas*” el autor describió fragmentos de seda y ejemplares de terciopelos labrados en oro de procedencia italiana y española de los siglos XIII al XVI. La suma total alcanzada por la venta de estos tejidos fue de 10. 589 francos y el precio medio por cada uno fue de 814 francos. La segunda parte, “*Indumentaria religiosa. Bordados y ricas telas, tejidos de los siglos XV y XVI*”, de España e Italia: ternos, frontales de altar, piezas bordadas y tapices», triplicó esta cifra llegando a los 38. 263 francos. Sin embargo, la media por ejemplar fue de 797 francos. El tercer capítulo estaría formado por los “*Objetos de taller: Tejidos de los siglos XVII y XVIII. Alfombras y Tapices*”. Telas de origen lionés y tapices europeos y orientales con un montante de 8.156 francos y un precio medio por pieza de 407 francos. (Fig.3)

Los tejidos más valorados fueron las “*Rarezas arqueológicas*”, al tratarse de piezas no habituales en el mercado por su antigüedad y diseño particular. Una sección repleta terciopelos de seda y oro con pequeños fragmentos, cuyos precios variaban de 25 a 385 francos, o grandes piezas de más de dos metros que partían de los 580 hasta los 6680 francos. Estos diseños con motivos de granadas rodeadas de hojas góticas lobuladas eran muy demandados, debido al *revival* historicista del ochocientos que volvía su mirada al pasado medieval. La necesidad de modelos para nuevas creaciones en el campo del diseño podría ser una de las causas por la que los tejidos más antiguos alcanzaron tan altos precios, pues aportaban ideas originales que servían de repertorio a las diferentes instituciones –museos y escuelas– en donde se nutrían los diseñadores. Sin embargo, como hemos observado no hubo gran diferencia entre los precios medios de las tres categorías, que oscilaron alrededor de los 800 francos.

## COMPRADORES

La cuarta clasificación de datos se ha ocupado de los compradores. Se ha organizado un orden de nombres siguiendo dos criterios: el gasto total realizado y el número de piezas adquiridas por cada uno de ellos. Liderando ambas categorías encontramos a: Sampieri, Leclerc y Chatel. Sampieri adquirió piezas muy valiosas, pues gastó más de 25.000 francos en once ejemplares. Sin embargo, Leclerc invirtió menos de la mitad de esta cifra, 8289 francos, y se adjudicó dieciocho referencias. Chatel con una suma muy inferior, 4109 francos, adquirió nueve. Chatel era socio de la firma lionesa *Tassinari et Chatel*, una empresa dedicada a la fabricación de tejidos de seda fundada en 1868, que había adquirido el extraordinario fondo de la casa centenaria Camile Pernon, compuesto por numerosos tejidos históricos y el archivo de la propia fábrica. Durante la última década del siglo XIX

*Tassinari et Chatel* vendieron varios de sus ejemplares al Musée de Tissus de Lyon, que se había fundado en 1891.

## TIPOLOGÍAS

Se ha estudiado de forma individual las cifras de la subasta para poder entender cómo funcionaba el mercado artístico y cuáles eran las preferencias estéticas del momento. Revisando los precios de venta de cada una de las piezas por separado llama la atención la disparidad existente entre ellos, dentro de un mismo apartado. Servirá de ejemplo el lampás nazarí del siglo XIV del apartado muy valorado artísticamente en la época y en cambio poco valorado en el aspecto económico por los compradores de la venta<sup>9</sup>. Davillier tomó la decisión de adquirir esta seda por 270 francos y la pieza continuó en la colección Fortuny. El barón pujó por aquello que consideró que no estaba alcanzando el precio esperado, para que la viuda obtuviera más ganancias. Como coleccionista sabía que el valor económico dependía del sistema de mercado y no del valor artístico de la pieza. Según la ley de la oferta y la demanda las piezas únicas y, también, las piezas con muchos compradores interesados podían alcanzar altas sumas.

Davillier realizó dos adquisiciones más para Cecilia Madrazo, una arquita árabe de marfil del siglo XII forrada con lampas de seda y el “*Grand Azulejo*”<sup>10</sup>. Estas tres piezas eran procedencia hispano musulmana, datadas entre los siglos XIII y XIV. Durante el siglo XIX los artistas románticos se habían nutrido de la cultura oriental como forma de evasión de lo cotidiano, excusa para tratar temáticas escandalosas en la sociedad occidental y en definitiva explorar nuevas formas de mostrar la realidad. Esta corriente también fue asimilada por el gusto burgués incorporándose en la decoración de sus residencias. Lázaro Galdiano, el Marqués de Cerralbo o el Marqués de dos Aguas eligieron esta temática para sus *Fumoir*, una estancia reservada para las visitas masculinas y decorada con muebles, armas o tejidos de procedencia oriental.

---

<sup>9</sup> PRISSE D’AVENNES, Émile: *L’Art Arabe d’après les monuments du Kaire, depuis le VIIe siècle jusqu’à la fin du XVIIIe*. París, 1877, vol. III, p.69 en <http://digitalgallery.nypl.org> (Consultado el 24-05-2014). Aunque el libro se publicó dos años después que el *Atelier de Fortuny*, Dupont-Auberville ya conocía esta obra y la citó por mostrar una pieza con este diseño.

<sup>10</sup> “*La arquita árabe se retiró de la venta por que no subía de 4000 y dijo Davillier que no debía dejarla porque es seguro encontrar comprador por más de 5000 (...) Tú comprendes que era estupidez dejarlo así, pudiendo ganar más en ello el día de mañana*”. AMNPM. Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Cartas de Cecilia a su padre, Federico Madrazo, París 2 de mayo de 1875). Agradezco a Yolanda Cardito y Ana Martín su colaboración en la consulta del Archivo Madrazo).

La siguiente clasificación realizada a partir del volcado de los datos de tejidos ha consistido en estudiar el rango de precios dentro de esta categoría. Las cifras son muy dispares, partiendo de los 25 francos de la menor hasta alcanzar los 10.200 francos de la más alta. El ejemplar más caro fue un frontal de altar del siglo XVI de procedencia española compuesto de varios recortes de terciopelo y brocado en oro, que como Auberville explica en el catálogo se trataba

*"de una calidad de tejidos que ya no se hacen en hoy en día. Nuestros fabricantes tienen aquí un ejemplo del costoso ingenio, cuya riqueza no podría ser aprovechada por el lujo sencillo de nuestra época, ni tampoco se podría pagar un trabajo de tales características"*<sup>11</sup>.

Esta anotación remarca la importancia que tenía el coleccionismo de tejidos antiguos como documento del pasado y fuente de inspiración para los creadores de nuevas piezas y diseños. El segundo puesto lo ocupa una cortina del siglo XVI de procedencia italiana de terciopelo rojo brocado del siglo XVI que ascendió a 6 680 francos. Ambas piezas coinciden en datación –siglo XVI–, en el material empleado –terciopelo de seda y oro– y, además, contenían técnicas muy elaboradas de brocados contratallados en los que el tejido muestra un diseño con volumen a varias alturas.

Por último y a partir de los datos anteriores se ha establecido una clasificación de precios por tipología de tejidos que ha servido para comprobar cuáles fueron los grupos de piezas más valoradas. El gráfico nos indica que los tres primeros puestos los ocupan, frontales de altar, cortinas y una pieza de brocado, ejemplares todos ellos de gran dimensión y de diseños con profusión de modelos. A continuación, encontramos las piezas de indumentaria eclesiástica, capas pluviales, dalmáticas y casullas y también los tapices. Y finalmente un bloque de fragmentos o retales cuyo punto en común es su mediano o pequeño tamaño. Podríamos decir que tanto el tamaño de las piezas como la complejidad de los motivos eran un factor determinante en la cifra por la que se adjudicaban estos ejemplares. (Fig. 4)

Como hemos observado, dentro de una misma tipología los precios son muy desiguales y cambiantes. Pondremos como ejemplo las dalmáticas. El precio de estas fluctúa desde los 133 francos hasta los 1460. Según nuestro estudio, las dalmáticas más apreciadas serían las confeccionadas con sedas brocadas o bordadas, aquellas con diseños ornamentales más complejos, siendo más valorados aquellos en los que se utilizaban hilos metálicos en oro. A continuación, aquellas protagonizadas por damascos, tejidos en los que los motivos ornamentales se consiguen a partir del contraste producido por el efecto de brillo sobre el mate de fondo, aunque solían estar tejidos en seda, la técnica era menos

---

<sup>11</sup> Descripción del catálogo de la subasta: DAVILLIER, Baron, *Atelier de Fortuny...* op. cit., 1875 b, p. 127-128.



elaborada que en los brocados. Es evidente que tanto el aspecto ornamental, así como el técnico influían en la valoración económica de estas antigüedades, pues las dalmáticas confeccionadas con telas lisas obtuvieron las pujas más bajas. Gracias a las descripciones detalladas de Dupont-Auberville podemos imaginar e incluso localizar algunos de los ejemplares. La pieza que alcanzó el precio más alto estaba identificada con la referencia número 100, una dalmática española bordada en oro y seda con cordoncillo en hilo de oro sobre terciopelo rojo del siglo XVI:

*“la decoración del cordoncillo de oro, que recorre el fondo del terciopelo, dibuja un diseño de hoja gótica y granadas. Los faldones están bordados a la aguja, con seda en tonos verdes, azules y amarillos y relieve en los nervios de las hojas y corazón de las flores. El resto del diseño esta realizado en oro y toma la forma de un rosetón, que extiende los tallos de en medio de cada motivo principal a los extremos de los ángulos”<sup>12</sup>. (Fig. 5)*

Una dalmática similar en cuanto a técnica y procedencia se adjudicó por 705 francos. Se trataba de un diseño de estructura lanceolada procedente de las formas lobuladas de la arquitectura gótica. El bordado estaba realizado en este caso con cordoncillo de plata sobre terciopelo negro<sup>13</sup>. A pesar de tratarse de un dibujo también muy elaborado y realizado con la misma técnica de bordado, la dalmática alcanzó tan solo la mitad de precio que la anterior. Como hemos visto en párrafos anteriores algunas piezas que no conseguían las pujas esperadas fueron adjudicadas a Davillier para que continuaran en la colección de la viuda del pintor. En este caso fue Cecilia Madrazo la que adquirió la dalmática, pues ella misma comentaba a su padre en alusión a los bajos precios que se habían pagado en este apartado: *“las telas yo hubiera podido venderlas mucho mejor”<sup>14</sup>*.

Esta conclusión a la que llegó la viuda de Fortuny pudo ser el motivo por el que también un Madrazo, Raimundo o Ricardo, adquirió la dalmática menos valorada de la subasta, un ejemplar de terciopelo negro del siglo XVI. Una pieza, al igual que las dos citadas anteriormente, del siglo XVI, realizada en España y confeccionada en terciopelo con bordados, que tan solo alcanzó los 150 francos, es decir diez veces menos que la referencia número 100<sup>15</sup>. En este caso la diferencia radica en que el fondo del tejido era totalmente liso exceptuando los faldones bordados en plata, plata dorada, sedas de diferentes colores y adornos de cobre dorado de época posterior<sup>16</sup>. Según se detalla en el catálogo el bordado formaba decoraciones vegetales y cartelas de cuero recortado que rodeaban un medallón cuya imagen denota el uso piadoso al que la pieza estaba destinada. El negro es el color litúrgico del luto

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 131. AGRADEZCO A CONSTANCIO DEL ALAMO

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>14</sup> AMNPM. Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Cartas de Cecilia a Federico, París: 30 de abril de 1875.

<sup>15</sup> DAVILLIER, Baron, *Atelier de Fortuny...* op. cit., 1875 b, p. 131.

<sup>16</sup> El faldón es una pieza rectangular ubicada en la zona inferior de la parte delantera y de la trasera de las dalmáticas en la que frecuentemente se bordaban motivos diversos.

que se empleaba en la exequias de difuntos. Por tanto, el “*uso piadoso*” al que se refiere Dupont-Auberville son las exequias de los difuntos o las misas de réquiem. Esta advertencia nos indica que la poca valoración que consiguió la pieza debió verse influida tanto por la ausencia de decoración en el terciopelo, así como al motivo funerario que aparecía en los faldones, pues existe una gran diferencia en las sumas que se pagaron por estas tres dalmáticas. Sin embargo, el resto de sus características - antigüedad, procedencia y materiales empleados- son similares y nos lleva a pensar que el significado religioso del motivo ornamental fue determinante en el desarrollo de la puja.

A modo de conclusión podemos afirmar la valoración económica del patrimonio textil fue muy inferior a la de la pintura y cerámica y se equiparó al del resto de antigüedades, armas y objetos diversos.

Además hemos observado que debido al auge del diseño textil, las piezas mejor pagadas fueron aquellas que mostraban los diseños más elaborados en cuanto a dibujo, técnicas empleadas y riqueza de los materiales, existen excepciones en las que la carga emotiva resulta un factor determinante en la valoración económica de estos objetos artísticos.

Por último, aunque los precios de las piezas hablan del gusto de la época, no debemos extrapolar el resultado de una subasta para extraer conclusiones de ámbito más general. Sabemos que las piezas de origen hispano musulmán eran muy valoradas por los artistas románticos e historicistas del XIX e incluso por los *connoisseurs* del momento como Davillier. Sin embargo, los compradores del *Atelier* apenas estuvieron interesados en los tejidos de dicha época, tal y como hemos podido constatar por los resultados de la venta.



Fig. 1. Estudio de Mariano Fortuny Marsal en Villa Martinori, Roma, ca. 1873. AMFV

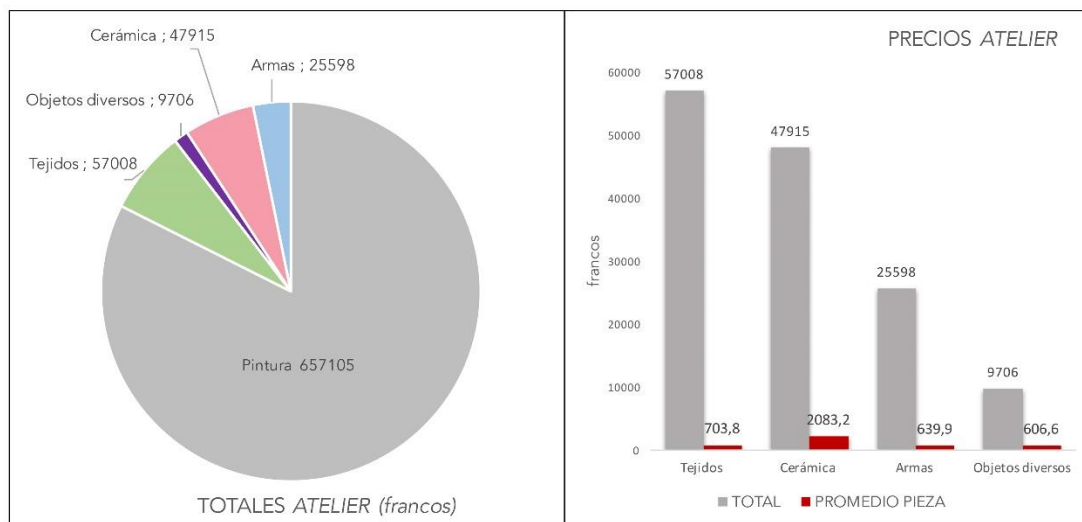


Fig. 2. Cuadros ilustrativos de las sumas totales de venta de cada una de las categorías del *Atelier* y comparativa total y del precio medio entre las artes aplicadas.

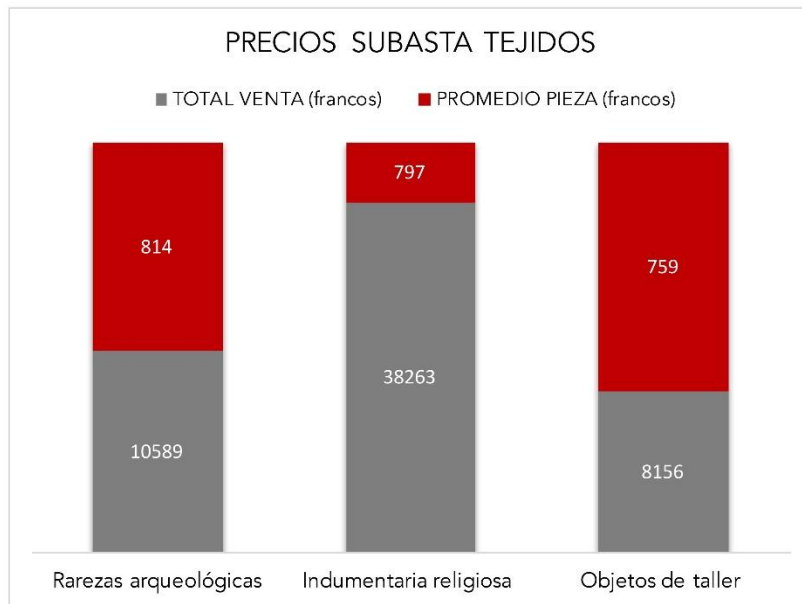


Fig. 3. Cuadro comparativo entre las diferentes categorías de tejidos.

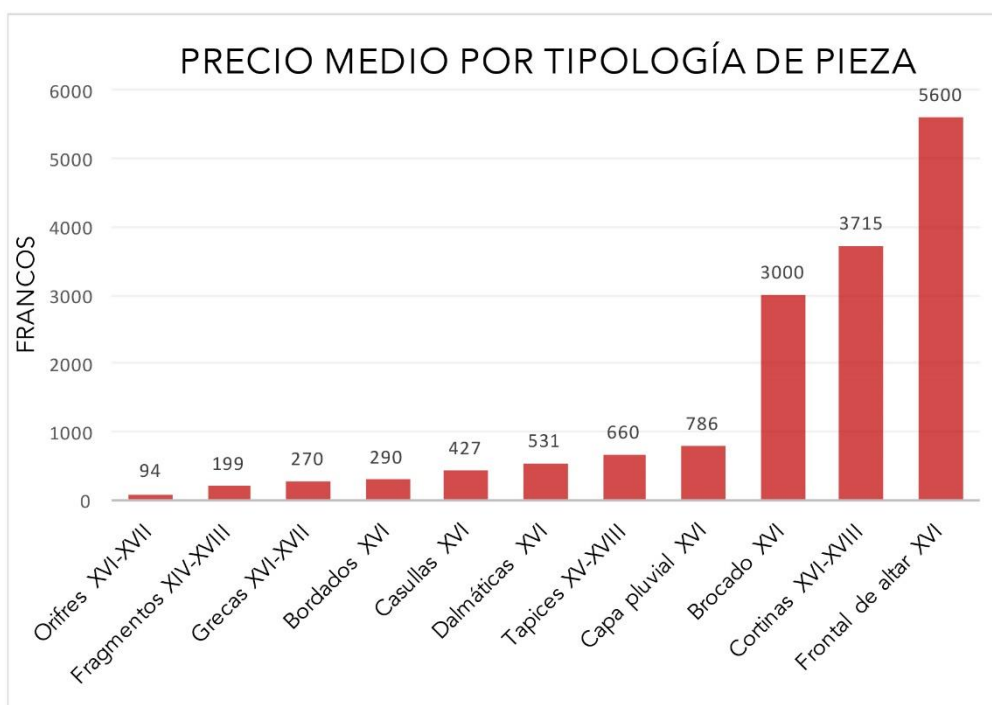


Fig. 4. Clasificación de los grupos de piezas por tipología según el valor obtenido en los precios de la subasta.



Fig. 5. *Dalmática de la colección de Mariano Fortuny Marsal*. Roma, ca. 1873. AMFV. Álbum fotográfico colección Mariano Fortuny Marsal, AF-MFYM 0208. Agradezco los consejos, orientación y ayuda de Claudio Franzini, conservador y responsable del Archivo Museo Fortuny de Venecia.