El taller del artista. Aspectos sociales e históricos

The Artist's workshop. Social and Historic Aspects

Francesc Quílez Corella
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Resumen

El trabajo que ahora damos a conocer es el fruto de años de trabajo dedicados al estudio de los fondos fotográficos que sobre el tema del taller del artista conservan diferentes archivos y museos catalanes. En el transcurso de estos años hemos realizado un arduo trabajo de investigación que nos ha permitido acumular un amplio repertorio de imágenes que permiten comprobar la buena salud de la que gozó la fotografía de la época. Durante el período de la Restauración borbónica, entre 1880 y 1920, la ciudad de Barcelona asistió a la eclosión de un gran número de estudios en los que además de acoger las tradicionales prácticas artísticas también se escenificó la aparición de una nueva tipología de artistas identificados con el poder adquisitivo y los valores sociales de la clientela burguesa.

Palabras clave: Taller, fotografía, Barcelona, artista, siglo XIX.

Abstract

The work that we are now making known is the result of years of work devoted to studying the photographic collections that different Catalan archives and museums keep on the subject of the artist's workshop. In the course of these years we have carried out arduous research work that has allowed us to accumulate a wide repertoire of images that allow us to verify the good health enjoyed by photography of the time. During the period of the Bourbon Restoration, between 1880 and 1920, the city of Barcelona witnessed the emergence of a large number of studios in which, in addition to hosting traditional artistic practices, the appearance of a new typology of artists identified with the purchasing power and social values of the bourgeois clientele.

Keywords: Workshop, photography, Barcelona, artist, XIX Century.

El trabajo que ahora damos a conocer es el fruto de años de trabajo dedicados al estudio de los fondos que sobre el tema del taller del artista conservan diferentes archivos y museos catalanes. Por fortuna, hasta nosotros ha llegado un material muy rico y variado que documenta el despertar de este interés por penetrar en los entresijos del *sancta sanctorum* de los artistas. Son muchas las instituciones públicas y privadas que conservan unos fondos muy importantes

que informan sobre este tipo de prácticas y que, al mismo tiempo, constituyen una herramienta muy necesaria para el estudio de esta temática.

El repertorio iconográfico aborda diferentes aspectos temáticos en los que el taller se convierte en escenario y protagonista. De este modo emergen con fuerza imágenes vinculadas, tanto a los aspectos funcionales, de un espacio dedicado al trabajo físico (especialmente en el caso de los talleres de escultores) como a la creación de signo más intelectual. Por esta rica y variada galería desfilan fotografías que pueden ser clasificadas en diferentes tipologías: lugar de trabajo, espacio de recogimiento bohemio, dialéctica entre artistas y modelos, lugar de evocación y afirmación y espacio consagrado a la memoria patrimonial y la pulsión coleccionista.

En los últimos años, la historiografía del arte, particularmente la francesa, ha descubierto el potencial histórico y las posibilidades que encierra el estudio del espacio de trabajo de los artistas (París, 1992; Schnöller, 1992: 187-192; Wat, 2013). En este sentido, debido a su riqueza y variedad se trata de una aproximación muy interesante, y fascinante, que permite profundizar en el conocimiento de un sistema artístico, el del siglo XIX, en el que el taller desarrolló una función primordial, al situarse en el centro del nuevo modelo emergente. No en vano, a lo largo de todo el siglo XIX, se transformó en un tema muy visitado por los artistas de la época e irrumpió con un gran empuje, tanto en el escenario español, como en el catalán de la época (FIG. 1).

En términos generales, todas las aproximaciones realizadas se han caracterizado por valorar más los aspectos anecdóticos, los costumbristas, o aquellos que más podían despertar la curiosidad del público, quedándose en la superficie. No ha habido estudios que hayan profundizado en el alcance social y la verdadera dimensión de un fenómeno que representó una auténtica revolución iconográfica (Quílez Corella, 1996: 162-171; Quílez Corella, 2003: 419-431; Quílez Corella, 2019: 229-237) y que marcó un cambio cualitativo en el proceso de reputación y autoestima artísticas. Sin duda, la pintura fue la disciplina que mejor supo instrumentalizar el tema, cultivando un relato más elaborado y sofisticado. Al fin y al cabo, en algunas ocasiones, lejos de mantener una posición neutral o aséptica, limitándose a representar el espacio creativo, prefirió desarrollar una tipología iconográfica caracterizada por una intencionalidad ideológica, de signo muy reaccionario y destinada a apuntalar un sistema de valores dominante. En este modelo acabaron predominando los mensajes moralizadores, coincidentes con una visión muy conservadora de la sociedad, en la que el taller fue utilizado como una coartada para escenificar cuadros costumbristas muy poco edificantes y, sobre todo, con un lenguaje escasamente renovador. En este contexto, acabó triunfando un repertorio visual sometido a una cosmovisión ramplona y cargada

FIG. 1. Francesc Serra Dimas. *Retrato del pintor Ricard Urgell en su taller del barrio de Gracia*. AFB.

de tópicos y prejuicios culturales, siendo la mujer, a pesar de que alcanzó grandes cotas de protagonismo, y como tendremos ocasión de demostrar, una de sus principales víctimas (Navarro, 2020).

Por el contrario, la fotografía, que también se sintió atraída por este mismo motivo artístico, lejos de comprometerse ideológicamente, con una imagen previsible y estereotipada, tendió a realizar una aproximación más objetiva, evitando la carga ideológica y adoptando una posición más neutral e incluso, en determinadas ocasiones, al no destinar sus producciones al consumo de un mercado voraz y no estar condicionada por los criterios estéticos de la clientela burguesa, tuvo la oportunidad de realizar un acercamiento más veraz y mucho más convincente. Sin ir más lejos, a diferencia de lo que ha acabado ocurriendo, en el caso de las escenas pictóricas, las fotografías han sabido resistir mejor el paso del tiempo y el envejecimiento las ha beneficiado, porque las ha hecho mucho más atractivas (Madrid, 2017).

En el caso de Cataluña, en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, coincidiendo con el periodo político de la denominada Restauración Borbónica, y en el marco cronológico que va de las décadas de 1880 a 1920, se produjo un incremento y una proliferación de una temática muy cultivada que convirtió el espacio de trabajo en centro de interés artístico. Siguiendo el modelo de los grandes ateliers franceses, o el del mitificado estudio, creado por Mariano Fortuny (1838-1874), en la ciudad de Roma, en la década de 1870, todos estos espacios adquirieron un gran protagonismo visual, constituyendo la disciplina de la fotografía una de las herramientas más utilizadas y la que más contribuyó al objetivo de su difusión. La mirada introspectiva, que descubría un espacio reservado, un lugar convertido en refugio de la tan anhelada libertad expresiva, se vio amplificada por la irrupción de la fotografía, una disciplina que puso la capacidad técnica, la estética de la inmediatez, al servicio de este objetivo autocomplaciente y propagandístico. En términos sociológicos, podría decirse que los talleres trascendieron el principio de utilidad, de la funcionalidad prosaica, al que tradicionalmente se les había asociado, como unos lugares destinados a albergar la actividad creativa, en el sentido, literalmente, más físico, connotado de una actitud de menosprecio, por tratarse de una actividad manual, para adquirir unas nuevas implicaciones sociales, propagandísticas, históricas y simbólicas, más en consonancia con el cambio de rol asignado a aquellos artistas que alcanzaron un cierto estatus, una posición social más acomodada (FIG. 2).

Durante todo este período y, sobre todo, a partir de la década de 1880, asistimos al nacimiento y eclosión de una nueva tipología de talleres que respondieron a unas nuevas necesidades sociales y a un cambio en la relación de los artistas con su clientela. En la génesis de este modelo fue muy determinante la consolidación de una burguesía, con conciencia de clase, que dispuso de un alto poder adquisitivo y estuvo interesada en la adquisición de bienes suntuosos, entre los que se encontraban las mercancías artísticas. Barcelona fue una de las ciudades que mejor materializó las aspiraciones de una burguesía enriquecida durante la denominada época de la *Febre d'or* (Codes, 2011); término prestado de la novela homónima escrita por el novelista Narcís Oller y que vino a reflejar tanto la atmosfera reinante, como el perfil y los hábitos culturales y sociales del burgués barcelonés. Más allá de satisfacer las pulsiones estéticas, la adquisición de productos suntuosos también se convirtió en un símbolo de reputación social que proporcionaba prestigio a la nueva clase hegemónica. En este contexto, la fotografía se erigió en una herramienta eficaz en la estrategia comercial, destinada a incrementar el reconocimiento de los artistas y favorecer la defensa de sus legítimos intereses.

En términos genéricos, no resulta exagerado decir que la imagen del taller se convirtió en un recurso instrumental muy útil para fortalecer la reputación de unos artistas que, en épocas anteriores, habían mantenido una actitud vergonzosa y acomplejada, con el espacio en el que

FIG. 2. Francesc Serra Dimas. *Retrato de Manel Cusí en su taller*, hacia 1905, MNAC/AFB.

trabajaban; hasta el punto de ocultarlo, de enmascararlo, ya que, a su juicio, en un escenario reivindicativo, lejos de contribuir a la dignificación de su oficio, lo que hacía era desprestigiarlo. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produjo un fenómeno pendular y lo que hasta entonces había permanecido en la sombra, adquirió un protagonismo inusitado, sin precedentes, saliendo a la luz y explotando sus posibilidades. Más que un interés topográfico o arquitectónico, lo que despertó el interés fueron las posibilidades iconográficas que ofrecía, porque facilitó la aparición de nuevos géneros pictóricos, en los que el taller se descubrió como un escenario idóneo e ideal para la representación de determinadas escenas de tipo costumbrista.

Las fotografías permitieron contemplar algunas de aquellas prácticas que hasta entonces habían permanecido ocultas. Además de invadir y profanar el espacio privado, la intimidad de los artistas, las imágenes penetraron en el corazón de la máquina de producción, proporcionándonos información muy valiosa para profundizar en el conocimiento del proceso creativo y para su inteligibilidad. Ahora bien, este ejercicio de supuesta intromisión no hubiera sido posible sin la conformidad del propietario, sin contar con la complicidad de unos protagonistas que vinieron a aceptar encantados el reto y las oportunidades que les brindaba la imagen fotográfica.

De este modo, el resultado fue el de la aparición de un abanico variado de tipos de artistas, sorprendidos en plena actividad creativa, utilizando modelos figurativos (mayoritariamente mujeres), mientras posaban inmóviles y a menudo disfrazados con indumentarias exóticas, históricas o extravagantes, acomodándose y adaptándose a las necesidades de los creadores. En cierto modo, el atelier del Ochocientos se convirtió en un universo artificial, una especie de microcosmos que además de cumplir con una función práctica, también reflejó el propio sistema de valores de su propietario, su cosmovisión.

Las imágenes del taller también cumplieron una función propagandística. Para el logro de este objetivo fue determinante el uso de la fotografía como un aliado imprescindible y necesario. Conscientes de las ventajas estratégicas que ofrecía la nueva técnica, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX fueron muchos los artistas, tanto pintores, como escultores, que no dudaron en buscar la complicidad con la fotografía, como un medio que venía a cubrir, por un lado, una de sus necesidades más básicas: la de darse a conocer, la de realizar una presentación en términos autorreferenciales. Desde un punto de vista psicológico, este tipo de prácticas sirvieron para realizar un acto de auto afirmación, de vanidad encubierta, que superaba el tradicional ejercicio del autorretrato, como un pretexto adaptado a los cánones establecidos. Sin duda, al ser una herramienta más democrática, los artistas no dudaron en servirse de la fotografía y utilizarla con fines retratísticos, sin poder resistirse a la tentación de dejarse fotografiar, adoptando, la mayoría de las veces, una actitud impostada y muy poco natural, deseando enfatizar la importancia que para ellos tuvo una práctica, aparentemente tan sencilla y desprovista del aura social y prestigio histórico que envolvía la imagen pictórica, pero que debido a su novedad irrumpió con fuerza y vino a alterar las formas tradicionales de representación artística, dinamitando muchos de los códigos visuales precedentes (FIG. 3).

El interés por fotografiarse también escondía motivaciones sentimentales, ya que satisfacía la necesidad de conservar un recuerdo, evocador de un episodio biográfico, o de una circunstancia histórica concreta que merecía la pena inmortalizar con una instantánea que venía a perpetuar algún feliz acontecimiento digno de ser celebrado; como podía ser la visita de los colegas, algún cliente distinguido, la finalización de algún encargo u obra importante; o simplemente, en algunos casos, se trató de seguir la corriente dominante y apuntarse a una moda social.

Es obvio el hecho de que la fotografía, a diferencia de otras artes visuales, no admitía el engaño, no permitía el disimulo, ni la idealización del rostro de sus protagonistas. Uno de los principios diferenciales en los que se sustentaba, aquel que mejor la singularizaba, como una aportación única: era el de mantener una fidelidad a la autenticidad, a un realismo que nada tenía que ver con la denominada verosimilitud o veracidad poética, basado en la mutua aceptación, por parte del artista y el observador, de unas convenciones visuales. Por lo tanto, aparentemente, al no enmascarar la realidad, podía disponer de una mayor credibilidad. La generalización de las imágenes fotográficas de los artistas, convertido en un fenómeno social, una especie de moda esnobista, dio origen, entre otros aspectos, a la aparición de galerías iconográficas que vinieron a sustituir el modelo precedente de las series de grabados de hombres ilustres, o incluso la creada por Ramon Casas (1866-1932), a principios del siglo XIX (Mendoza, 1995), en la que dibujó a las grandes personalidades de su tiempo, entre las que no faltaron los retratos de un buen número de artistas, en los que no

FIG. 3. *Visitació Ubach en su estudio*, 1907, AFB.

FIG. 4. Pere Casas Abarca, *Autoretrato con una modelo en el taller*, hacia 1900, MNAC.

dudaron en espejearse. Sin duda, una de las más célebres y conocidas, debido a su popularidad, fue la realizada por el fotógrafo barcelonés Francesc Serra i Dimas (1877-1967), autor de una de las series más emblemáticas (Barcelona, 1990; Barcelona, 2002) y una de las que más contribuyó a la creación de una conciencia de tipo gremial (FIG. 4).

Por otro lado, la irradiación del fenómeno fotográfico, con un uso cada vez más extendido, también contribuyó a satisfacer la demanda de unas publicaciones periódicas, en las que fueron publicadas muchas de estas imágenes. En términos generales, la fotografía fue sustituyendo otros procedimientos técnicos, como los fotograbados u otras técnicas reproductivas que empezaban a quedarse obsoletas.

Del mismo modo, el tema del taller también ofreció un abanico abierto de posibilidades y aproximaciones que fueron desde el conocimiento de un ecosistema de trabajo, un microcosmos colonizado por las necesidades del propietario, en el cual se utilizaban unas herramientas, unos recursos instrumentales, que ayudaban a los artistas a desarrollar la actividad creativa; sin olvidar, en ningún caso, que este escenario también fue un lugar de encuentro en el cual confluyeron, estableciendo una relación dialéctica, los autores con sus modelos, las supuestas musas inspiradoras, convertidas en protagonistas de un gran número de composiciones. Sin ir más lejos, fueron muchos los pintores que cultivaron una temática, lo que podríamos denominar un subgénero, aparentemente banal e inofensivo, que tuvo una gran fortuna, en el marco de la denominada pintura de asunto, término que se utilizó para identificar el movimiento pictórico anecdotista, y que tuvo un efecto denigrante para la mujer, ya que acabó cosificando su cuerpo, hasta el punto de convertirlo en un lugar común de las prácticas misóginas masculinas.

A diferencia de la pintura, en el acercamiento al mundo de las modelos, la fotografía también se adentró por caminos que fueron ignorados por aquella y vino a diversificar la tipología más canónica, con nuevas miradas que sirvieron para alterar las relaciones más convencionales. Una de las aportaciones más destacadas fue el descubrimiento de una mirada irónica, en el que la aparición de la mujer, ejerciendo el papel de musa inspiradora, que ayudaba a catalizar el proceso creativo y a materializar, con su presencia, la idea artística que anidaba en la mente del creador fue desmontada y desmitificada. A este respecto, nos vienen a la mente imágenes de algunas fotografías realizadas por Pere Casas Abarca (1875-1958) en las que el fotógrafo, a partir del montaje de cuadros escénicos, en la que se siente su condición de pintor, aprovechó la ocasión para reflexionar sobre algunos de los tópicos y estereotipos artísticos.

Al mismo tiempo, emergió otra tipología mucho más respetuosa con la condición de la mujer, ya que ésta fue tratada con respeto, dignidad y aprecio, sin incurrir en la cosificación. Sin duda, las imágenes del taller de Isidre Nonell (1872-1911), realizadas por los fotógrafos, Francesc Serra i Joan Vidal i Ventosa (1880-1966), constituyeron un ejemplo paradigmático del trato que recibieron las modelos gitanas del pintor. Lejos de recrearse en el tópico folclórico, o en el reclamo sexual, en estas imágenes, el autor reflejó el clima de camaradería y complicidad que Nonell estableció con unas personas que, debido a su condición marginal, sufrían el desarraigo y la estigmatización social. Por el contrario, el pintor supo adoptar una actitud desprejuiciada. Ambos fotógrafos supieron recrear unas condiciones ambientales realistas, en un escenario humilde, o incluso lóbrego, sin grandes pretensiones, ni lujos, reproduciendo una puesta en escena en las que los protagonistas fueron captados en una disposición cordial, espontánea y sin aparentar una pose artificiosa o impostada (FIG. 5).

En términos tipológicos (Quílez, 2020: p. 39-51), el obrador austero y sin ornamentación, de características bohemias, sin apenas mobiliario, ni antigüedades, en el que las paredes fueron utilizadas para pintar grafitis, o realizar inscripciones caricaturescas, fue un modelo que se si-

FIG. 5. Joan Vidal Ventosa. *Isidre Nonell en su estudio*, 1904, AFB.

tuaba en las antípodas del gran y amplio estudio decorado con un gran número de objetos y en el que sobresalía la fascinación por el lujo, la riqueza, la decoración recargada que permitía hacer ostentación del poder adquisitivo del que disponía su propietario. En este último caso, el taller tuvo una vital importancia para la estrategia publicitaria del artista aburguesado. Ello explicaría su transformación en un escaparate lujoso destinado a asombrar y llamar la atención de los potenciales clientes. Desde este punto de vista, la mejor manera de persuadirlos era la de replicar su sistema de valores, de convertir las producciones artísticas en objetos que despertaran la codicia y el deseo adquisitivo. En este sentido, era imprescindible que el contenedor se adaptara a este objetivo y se convirtiera en un espacio suntuoso, grande, espectacular; en definitiva, en un verdadero escenario teatral que demostrara el alineamiento y el anclaje del artista en un sistema de valores compartidos.

Vinculado al modelo del reconocimiento y triunfo social, muchos de los atelieres adoptaron la forma de mausoleos, de grandes mansiones, que oscilaban entre las extravagantes cámaras de maravillas, del período renacentista, y el reflejo del ideario de los museos ilustrados. Tanto en las representaciones pictóricas, como en las imágenes fotográficas, se advierte cómo todas estas referencias culminaron en la aparición de un subgénero, el del atelier del coleccionista, convertido en un santuario dedicado al culto fetichista y a la veneración de la memoria patrimonial. La pulsión coleccionista, convertida en una especie de comportamiento cultural de época, en muchas ocasiones derivó en una acumulación desordenada, asistemática y sin que respondiera a un criterio de conocimiento erudito, que superara una inclinación de signo amateurista. También es cierto que, en esta casuística, nos encontramos con algunas figuras que supieron trascender la curiosidad básica, a partir de un ejercicio autodidacta, ampliaron sus conocimientos y desplegaron una amplia batería de recursos que les suministró un gran bagaje intelectual, que les permitió emitir juicios de expertizaje.

FIG. 6. *Casa estudio de Apel·les Mestres,* 1936, Archivo Mas.

En términos generales, el cultivo del coleccionismo, por parte de los artistas, transformó los talleres en santuarios consagrados al culto fetichista de unos objetos reunidos con una voluntad erudita, pero que también reflejaban un sistema de valores, unos gustos personales y unos afectos sentimentales (Quílez, 2009-2010: 243-258; Navarro, 2017: 373-397). Una de las consecuencias de esta afición fue la aparición de diferentes tipologías de talleres, adaptados al gusto decorativo y a la especialidad desarrollada por su propietario (orientalistas, paisajistas, de género, etc.) y en el cual predominó un sentido escenográfico, con tendencia al *horror vacui* y un criterio de hibridación estética que hizo evidente el principio de eclecticismo historicista de la época (Font-Réaulx, 2014: 337-343) (FIG. 6).

Deudores de los modelos de atelieres franceses y de las series realizadas por los fotógrafos de aquel país, este repertorio iconográfico también mostró la deuda contraída con

el éxito y la repercusión social que tuvo la creación del atelier romano de Fortuny, transformado en un referente para toda una generación de pintores que observaron con admiración y envidia un modelo que tuvo una gran trascendencia ya que, debido a sus características, fue emulado por un gran número de representantes de la pintura española y europea de finales del siglo XIX, entre los que podemos mencionar, debido a su proliferación, los que el pintor Antoni Fabrés (1854-1938) llegó a crear en las ciudades de París, Roma y Ciudad de México (Fabrés, s. a.)[1].

En otra dimensión, la fotografía del taller también permitió prefigurar la distancia física existente entre un objeto que el artista, después de un proceso creativo, acababa de alumbrar, o estaba alumbrando, y el destino final de la obra. Además de evocar la idea de lejanía, la imagen también introdujo un elemento de reflexión que tenía que ver con el sentimiento de melancolía y de desprendimiento que podía provocar la visión de una obra que pronto dejaría de formar parte del entorno relacional de su autor. Se trataba de imaginar el viaje que prefiguraba el acto creativo de un objeto que aún se encontraba en el estudio, pero que años más tarde habría cambiado de ubicación y podría ser presentado en unas condiciones diferentes, en un contexto también diferente y rodeado de otras piezas con las que podría establecer un diálogo que ayudaría a otorgarle una nueva significación.

Igualmente, a través de la imagen fotográfica, fue posible descubrir aspectos íntimos, las relaciones sentimentales que el propietario pudo establecer con su entorno más cercano, o con diferentes grupos sociales. Por este escenario desfilaron: familiares, amigos, colegas, marchantes, críticos, modelos y clientes. Sin olvidar, la condición de refugio, de espacio de protección, adquirida por un lugar que también llegó a satisfacer la función protectora, la de aislar al artista de un entorno que pudo ser percibido de forma hostil y que en algunas ocasiones dio lugar a la aparición de un subgénero, el de la bohemia artística, en el que prevaleció la imagen melancólica y ensimismada de un creador que se sentía vulnerable, que manifestó una permanente incomprensión y mostró una actitud de desconfianza hacia el mundo exterior.

En definitiva, todas estas aproximaciones demuestran la existencia de una gran riqueza de lecturas interpretativas. También proyectan una mentalidad y una ideología de época, en la cual el taller se convirtió en una metáfora visual de las aspiraciones de los artistas, del incremento de su autoestima, de sus anhelos, de sus intereses, del lugar que ocuparon en la edificación del nuevo sistema de relaciones artísticas y de la apreciación social que obtuvo su creatividad.

Referencias bibliográficas

CODES, Miquel-Àngel, (ed.) (2011), *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*, Barcelona: Obra Social La Caixa.

El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España (2017), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

FABRÉS, Antoni (s. a.), Àlbumes *relativos a su obra pictórica, formados por el mismo artista con materiales reunidos en el curso de su vida*, 5 vols.

FONT-RÉAULX, Dominique de (2014), «L'endroit du décor. Les artistes de l'atelier orientaliste. Benjamin-Constant et Gérôme», BONDIL, Nathalie (dir.), *Benjamin-Constant. Merveilles et Mirages de*

1 La Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un conjunto patrimonial muy valioso, formado por cinco álbumes con fotografías de los diferentes talleres que tuvo Fabrés.

l'Orientalisme, París: Hazan; Montreal: Musée des beaux-arts de Montreal; Toulouse: Musée des Augustins, pp. 337-343.

L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra (1990), Barcelona: Olimpiada Cultural.

L'artista al seu taller II. Fotografies de Francesc Serra (2002), Barcelona: Lunwerg, Ajuntament de Barcelona.

MENDOZA, Cristina (1995), *Ramon Casas. Retrats al carbó. Col.lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona: Ausa, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundació Caixa Sabadell.

NAVARRO, Carlos G. (2017), «La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades», en Javier Barón (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 373-397.

- (ed.) (2020), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1883-1931)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

Portrait de l'artiste. Images des peintres 1600-1890 (1992), París: Haboldt & Co.

QUÍLEZ CORELLA, Francesc M. (1996), «El temple-taller Masriera. Un model singular d'atelier vuitcentista», *Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 162-171.

- (2003), «Fortuny col.leccionista, antiquari i bibliòfil», *Fortuny*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 419-431.
- (2009-2010), «El col.leccionista d'estampes de Fortuny», *Locus Amoenus*, 10, pp. 243-258.
- (2019), «Un recorregut fotogràfic pels tallers», *Antoni Fabrés i Costa. De la glòria a l'oblit*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 229-237.
- (2020), «La temática gitana en Nonell. La superación del estigma racial y social», en Francesc M. Quílez y Eduard Vallés (dirs.), *Nonell, visiones desde los márgenes*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 39-51.

SCHNÖLLER, Martin (1992), «I pittori-principi dell'Ottocento. L'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenback e Villa Stuck a Monaco di Baviera», HÜTTINGER, Eduard, (dir.), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Zurich: SIK-ISEA; Turín: Bollati Boringhieri, pp. 187-192

WAT, Pierre (dir.) (2013), *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble: INHA, ELLUG, MSH Alpes, Université Stendhal.