

MARQUES DE LOZOYA

MARIANO  
FORTUNY



G-F 7635

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
MADRID, 1975



D S C L  
A

MARQUES DE LOZOYA

# MARIANO FORTUNY

Conferencia pronunciada en la  
FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
con motivo del centenario del pintor  
el día 16 de mayo de 1974



FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
Alcalá, 93  
MADRID, 1975

CB. 1168241  
t. 99516

Publicaciones  
de la  
FUNDACION  
UNIVERSITARIA  
ESPAÑOLA

Conferencias - 29

I. S. B. N. 84-7392-053-8  
Depósito legal: M. 6.844-1975

---

Imp. ROMERO-REQUEJO, S. L. - Ardemáns, 63 - Madrid, 1975



R.100829

En este año de 1974, exactamente el 21 de noviembre, se cumple el centenario de la muerte de Mariano Fortuny, uno de los españoles que han gozado de la máxima valoración universal; pero esta admiración foránea de la obra de un español fue, hasta el año 1900, un resplandor efímero que ha dejado en la Historia Universal del Arte una huella muy tenue, como suele suceder con los pintores españoles, dejando aparte los casos singulares de Velázquez y Goya. El *Testamento de Isabel la Católica*, de Eduardo Rosales, obtuvo en el París del Segundo Imperio un éxito enorme: la Medalla de Oro de la Exposición Universal, y estuvo a punto de obtener la de Honor. En 1900, Joaquín Sorolla alcanzó la Medalla de Honor en la Exposición Universal de París con su cuadro *Triste herencia*. Un escritor argentino, Roberto Paganó, nos ha descrito la impresión que en el ambiente apasionado de la Exposición del 1900, a donde concurrían pintores de todo el mundo, produjo el triunfo arrollador de un español. Fue por el mismo tiempo el vasco Ignacio Zuloaga el pintor de moda en los ambientes internacionales. Unos años triunfales de artículos entusiastas en las revistas de arte de todo el mundo; de adquisiciones para los museos más prestigiosos. Derrumbamiento de este momentáneo interés. Hoy nadie se acuerda, fuera de España, de Rosales, de Sorolla ni de Zuloaga. Su nombre suena a desconocido aun entre los profesionales de estas disciplinas. Es excepcional que aparezca en alguna revista un estudio sobre estos artistas que fueron

un momento famoso, y en muchos casos sus lienzos, de excepcional calidad, duermen en los almacenes de los museos que los adquirieron a alto precio.

Esto se debe a causas muy diversas. En primer lugar, a la gran desventura de la "España de las derrotas", en contraposición con el pensar y con el sentir de Europa. Especialmente la Francia de la Enciclopedia es hostil a todo lo español en un tiempo que París impone sus criterios al mundo de cultura occidental. Se podrían aplicar a los artistas españoles los versos de Ricardo León:

*El nacer  
español e hidalgo, es ser  
dos veces desventurado.*

En el siglo XIX, la España de las guerras civiles, de los "pronunciamientos", de los malos gobiernos, de los desastres coloniales despierta el interés romántico de los viajeros, precisamente por su estado de ruina, por lo pintoresco de su atraso; pero sus valores, su cultura y su arte son desconocidos. Tiene también su parte en la culpa el sentido "provinciano" de los españoles del siglo XIX, que procede de la generación cortesana y cultural del XVIII, que por primera vez reconoce la superioridad de lo extranjero y se confiesa vencida. Los artistas españoles del XIX siguen decorosamente las grandes corrientes venidas de fuera, pero no tienen osadía, quizá constreñidas por la mezquindad del ambiente, para abrir nuevos caminos al arte, como Rafael, como los venecianos en el XVI, como los impresionistas franceses en el XIX. Vicente López, Federico de Madrazo, los nazarenos catalanes, los pintores "de Historia" superarán quizá a sus colegas extranjeros, pero no fueron capaces de iniciar una revolución. La desgracia de España se manifiesta en la prematura muerte de los dos pintores que fueran capaces de este impulso: Eduardo

Rosales y Mariano Fortuny, muertos en plena prometedora juventud, con muy pocos años de diferencia.

Nació este último pintor, que había de alcanzar un fulgurante renombre internacional, en la ciudad de Reus, que comenzaba a superar en importancia económica a su rival la vetusta Tarragona, capital de la provincia y sede de un arzobispado que se decía "Primado de España", el 11 de junio de 1838, en el modestísimo hogar de Mariano Fortuny, carpintero, y de Teresa Marsal, su esposa. No es posible comprender la obra de un artista sin conocer las circunstancias en que se desarrolló su vida, que habrán de influir definitivamente en su manera de esculpir o de pintar. "Ser pintor —ha escrito Ortega y Gasset refiriéndose a Velázquez— no es sino una manera de ser hombre." No es preciso reiterar una vez más la biografía de Mariano Fortuny. Afortunadamente, los dos grandes pintores del siglo, Rosales y Fortuny, son los que nos han dejado una más extensa huella de su paso por la tierra. Rosales, por su afán de consignar por escrito la desventura de su vida; Fortuny, reconcentrado en sí mismo, avaro de su palabra, el gran silencioso, por que su éxito promovió una bibliografía abundante. No es posible historiar la formación del pintor sin referirse a la grande, a la admirable figura del abuelo, que, septuagenario, hubo de hacerse cargo del niño en su temprana y doble orfandad. En el anciano se resumen todas las virtudes de la artesanía catalana, la gloria más insigne y perdurable del principado. He aquí cómo la define el siempre útil anecdotario de José Ixart (1881): "Era el buen viejo un menestral catalán. Como suelen hallarse alguno de su clase típica en Cataluña, dotado de natural ingenio y viveza, de imaginación soñadora y chispeante; bien que pobre, independiente y altivo con sus superiores, afable y cordial con los suyos; rudo, burlón y despreciador de convenciones sociales, y entusiasta e incipiente admirador de lo bello y de lo extraordinario." Habilísimo en la talla de la madera y

en el modelado del barro, consiguió, a fuerza de paciencia, una colección de figuras de cera coloreada con las cuales formaba teatrillos que exhibía en público por ferias y romerías. Lo que es maravilloso es su intuición del genio que se contenía en aquel niño humilde, obediente y silencioso que era su nieto; su compañero de aventuras en su vida de trajinante. La infancia de Fortuny parece una página de las novelas que por entonces escribía Carlos Dickens: *El anticuario* o *David Copperfield*. El viejo y el niño, almas de artista, se comprendían y se adoraban. Mariano Fortuny *senior* se entusiasmaba con los dibujos de su nieto, mal escolar; incapaz para la música que un hermano de su padre, Antoni Fortuny, quiso inculcarle. En cambio cubre de dibujos cuanto encuentra a mano, aun las paredes. Entusiasmo del abuelo, que corría por todas partes enseñando aquellas muestras de infantil precocidad. El abuelo consigue el ingreso del niño, de nueve años, en la escuela de dibujos de su ciudad natal. Luego, un artista local, don Domingo Soberano, le enseña el manejo del óleo y de la acuarela. Puede ayudar a su abuelo en la policromía de sus figuras de cera. Puede ganar algún dinero pintando ex votos para las ermitas de la comarca. Aquel niño despierta en su ciudad una corriente de simpatía por su belleza física, por su timidez, por su devoción al viejo. Cincuenta años después, Pablo Ruiz Picasso hubiese dibujado maravillosamente la pareja del viejo titiritero y del adolescente que era su compañero de viaje.

Inútil narrar una vez más lo que tantas veces y por tan galanas y doctas plumas se ha narrado. Solamente unas referencias de sucesos de la vida del hombre, sin las cuales su obra artística no podría ser bien comprendida. El viaje de Reus a Barcelona a pie y ganándose el pan de cada día y un lecho en una de esas posadas que promovían la cólera de Moratín, con los artilugios y los muñecos del abuelo y los ex votos y los floreros del nieto, ambos fatigados, ambos ham-



brientos, pero el abuelo sobre todo, iluminados por la ilusión.

Alfonso Daudet, en *Numa Rumestain*, nos ha descrito el drama de los provincianos que, estimulados por el pequeño ambiente local, se encuentran con el mundo difícil, con la crítica implacable de la gran ciudad. Los lienzos precoces que eran el asombro de Reus, tenían en Barcelona muy escaso valor. En las biografías de Vasari, de Carducho, de Palomino se reitera la anécdota del personaje que adivina el genio del pintor-niño. El descubridor, en este caso, fue el escultor Talarn. Era poco más que un santero, pero precisamente por su oficio, tenía alguna relación con los medios eclesiásticos, y consiguió para el huérfano desvalido la aplicación de los réditos de una manda pía (160 reales mensuales y los gastos de la enseñanza). Esta fundación de Dios sabe qué piadoso donante, muerto siglos antes, hizo posible el ingreso de Mariano en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona a finales del año 1851, a los trece años de edad. La Escuela de Bellas Artes dio a Mariano Fortuny una sabiduría en el oficio y una seguridad en el dibujo que en los modestos talleres de Soberano y de Talarn no hubiera podido conseguir. Le dio también, con las alabanzas de los profesores y los éxitos académicos, una seguridad en sí mismo, una confianza en sus propias dotes muy necesarias a su timidez nativa, casi enfermiza. Pero acaso retrasó, con su exclusivismo didáctico, la revelación de su genio. En el ambiente cultural de la Cataluña de comienzos de siglo triunfaba el romanticismo de los "nazarenos" alemanes. Con la pasión romántica de la Edad Media, reacción contra la tiranía académica, Cataluña se había enamorado de su gloriosa historia medieval, ensalzada por sus historiadores y por sus poetas. El romanticismo español en el arte sigue diversas corrientes. Los pintores que trabajan en torno de la Corte y de la Real Academia de San Fernando se inspiran, sobre todo, en Paul Delaroche, el gran triunfador del momento. En Cataluña predomina la corriente alemana de los "na-

zarenos": Overbeck, Kaulbach, Cornelius, que intentan infundir el espíritu cristiano y caballeresco de la Edad Media en la corriente neoclásica, apasionada por Rafael: pajes, damas y caballeros; personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, de una belleza rafaelesca, con un colorido brillante y falso, iluminados por una luz crepuscular. Nada tomado directamente de la realidad; en todo, el recuerdo de una obra de otros siglos. Era ya entonces el dictador artístico en la Escuela y en la sociedad barcelonesa Claudio Lorenzale (1814-1889), entusiasta admirador de Overbeck, cuyo estudio en Roma era tan visitado por los jóvenes artistas como las salas de Rafael en el Vaticano. Mariano siguió fielmente las normas estéticas de los "nazarenos catalanes" en sus dos grandes cuadros de Historia: *Los almogávares quemando las naves en la playa de Nápoles*, premiado por la Escuela en 1856, y *Berenguer III en el Castillo de Foix*, pintado el año siguiente. Como dibujaba bien, estos cuadros y otros de asunto religioso proporcionaron al jovencísimo pintor de Reus un ambiente favorable entre los medios artísticos de Barcelona. Recibió algunos encargos que hicieron menos precaria la ancianidad del abuelo. Un buen día el muchacho sufrió un fuerte impacto cuando cayó en sus manos una colección de grabados de Gavarní. Había, pues, algo más que los modelos que imponía el medio provinciano de la Barcelona de mediados de siglo. Era posible pintar con libertad el mundo exterior, reflejando su propia personalidad. La admiración por Gavarní perduró hasta su muerte. Para el joven artista, el ilustrador de la sociedad del Segundo Imperio representaba la libertad de ver el mundo a través de su propia sensibilidad, sin las fórmulas tiránicas del romanticismo académico de los "nazarenos". Tal vez, a través de Gavarní, tuvo una primera intuición del genio de Goya, que había de ser uno de sus ídolos.

La gloria local fue el escalón que permitió a Mariano Fortuny el sumirse en ambientes de mayor amplitud. Pensando

en el niño prodigio de Reus, la Diputación de Barcelona creó una plaza de pensionado en Roma que le fue adjudicada por unanimidad (1857). Roma era entonces lo que París había de ser medio siglo más tarde: el punto de reunión de todos los jóvenes artistas del mundo; el lugar en que se forjaban las reputaciones. Con demasiada carga de gran arte de todas las épocas, la Ciudad Eterna “pesaba” demasiado sobre los artistas, y acaso en muchos casos extinguía en ellos el don divino de la inquietud con la conciencia de que los muertos eran ya insuperables y que no había otra solución que procurar aproximarse a su perfección semidivina. Es curiosa la reacción de aquel muchacho provinciano, enmudecido por la angustia de su timidez nativa, al pisar por primera vez la tierra más ilustre del mundo, consignada en carta a su abuelo el 20 de marzo de 1858, al día siguiente de su llegada: “Roma me ha producido el efecto de un vasto cementerio visitado por extranjeros.” Es de notar que dos siglos antes había manifestado una expresión semejante otro joven pintor español, Diego Velázquez de Silva, a quien no gustaba Rafael. A Mariano Fortuny le entusiasmaba Rafael en los grandes frescos del Vaticano, acaso por el realismo que en estas obras Mengs reprochaba al pintor de Urbino. Pero el gran impacto, el que había de dar un gran sentido a su arte, lo sufrió en la contemplación del retrato de Inocencio X (Juan Doria Pamphili) en la Galería Doria. Aquella prodigiosa fluidez de pincel, aquel poderoso realismo conseguido con la máxima simplicidad estaba en el recuerdo de Fortuny cuando pintaba sus cuadritos con figuras no mayores de las que pueblan un país de abanico.

Siempre los “aires de fuera” son saludables para un artista español. Se amplían los horizontes y aun se fortalece la confianza en sí mismo —tan necesaria en el caso de Fortuny, de un temperamento reconcentrado y difícil— comparando su obra con la de los pensionados de otros países. Mariano Fortuny comenzó a darse cuenta de sus posibilidades. Las obli-

gaciones de la pensión le dejaban poco tiempo libre. Había de enviar a la Diputación protectora seis figuras dibujadas del natural, otra al óleo y la copia de un original antiguo; y en el segundo y último año de pensión, otras seis academias y un gran cuadro sobre un pasaje de la Historia de Cataluña. Pero para el pintor de Reus la vida no podía tener otro sentido y otro objetivo que el de dibujar o pintar. En los cuadros de empeño que la Diputación le exigía se atuvo a las enseñanzas de la Escuela de Barcelona, pero fuera de las horas que empleaba en el desempeño de sus obligaciones en la Academia Gigi de la Via Marguta, dibujaba o pintaba constantemente en el café, en su cuarto, en todas partes, y sus dibujos comenzaron a ser estimados en el ambiente internacional de Roma, y vendía fácilmente sus acuarelas. Apunta la personalidad del pintor capaz de darnos una impresión personal inconfundible de la manera de expresar la belleza.

1860. Una buena ocasión que la providencia ha ofrecido a Fortuny para escapar del yugo académico impuesto por las corporaciones oficiales, para encontrarse a sí mismo, para descubrir su propio genio. Ha estallado la guerra entre el gobierno de Isabel II y el Imperio de Marruecos. La única guerra popular en la España del siglo XIX; la única que convierte a todos los españoles en un mismo sentir. Los caudillos, el ejército gozan de una inmensa popularidad, que se traduce en entusiastas crónicas en los periódicos, en romances de ciego. Cataluña ha hecho suya esta guerra porque el héroe principal de ellas es un catalán de Reus: don Juan Prim. Las hazañas de los voluntarios catalanes son ensalzadas en toda España; las niñas de Madrid cantan jugando al corro:

*Quisiera ser tan alta como la luna  
para ver los soldados de Cataluña.*

Los ciudadanos de la pobre España isabelina se creen felices testigos de días de gloria, semejantes a los de Pavía y

San Quintín. La Diputación de Barcelona quiso tener parte en esta explosión de entusiasmo y acordó enviar al teatro de la guerra a Mariano Fortuny, en el cual tenía puestas sus esperanzas, para que dejase un testimonio de las hazañas de los catalanes y, sobre todo, de don Juan Prim. Con este gesto, Mariano Fortuny, un catalán, sería el cronista gráfico de la guerra, como un granadino, Pedro Ruiz de Alarcón, había de ser su cronista literario.

Pero, además, el rasgo de la Corporación situaba al artista en el ambiente maravilloso que más convenía a su genio. La estancia de Fortuny en el norte de Africa es una serie de sorpresas, de gozosos hallazgos: paisajes áridos de grandiosa belleza, de inmensa luminosidad; una variedad inagotable de tipos humanos, de trajes, de armas, de monturas, y todo ello movido por el dinamismo que imprime la guerra. No era posible ya el detenido estudio académico de hombres, paisajes y cosas. Era preciso captar rápidamente el movimiento, los golpes de color y de luz. Contrasta el entusiasmo de Fortuny en Africa con la frialdad de su encuentro en Roma, inmenso cementerio en ruinas poblado por discípulos de Overbeck.

Entusiasmo silencioso. El francés Iriarte, el que consigné la leyenda de Goya, el que había de ser su compañero en aquellas jornadas, escribe: "Casi siempre silencioso, nada comunicativo, pero sin tristeza ni mal humor, condescendiente, atento y benévolo... Fortuny vivía en medio de nosotros absorbido en fecunda contemplación y solicitado por todos lados y a la vez por los mil episodios brillantes, pintorescos, inesperados y dramáticos que se desenvolvían ante él." El mismo Iriarte nos deja una impresión de la vida en Marruecos del pintor de Reus: "O'Donnell nos designó por morada, después de haber tomado Tetuán, un palacio bello como la Alhambra. Ofrecimos hospitalidad a Fortuny, mas a él le eran necesarios los chiribitiles del barrio de los judíos, las extravagantes y ennegrecidas cavernas donde se reunían los vencidos, la im-

presión de la calle, el espectáculo de la vida oriental, el episodio característico. Durante su permanencia en la ciudad vivió al aire libre, ocupado en coleccionar los documentos que debían servirle para pintar sus primeros cuadros importantes." El resultado fue una copiosísima colección de notas espontáneas, vivas de color, de carácter, reflejo de un momento en un lugar, en un tiempo que no volverán jamás a reiterarse. Nada tan exacto como la frase del pintor Vertumni recogida por Ixart entre la copiosa bibliografía que ocasionó la temprana muerte de Fortuny. "Difícil es expresar la sorpresa que causaron aquí —en Roma— sus estudios hechos sobre el campo de batalla... Cuando salió de aquí era un simple discípulo; después de breve ausencia volvió convertido en artista completo." Africa "hizo hombre" al pintor de Reus.

Africa y el Museo del Prado. Fortuny regresó a España en abril del sesenta, y llegó a Madrid con tiempo para presenciar la entrada triunfal del Ejército, en medio de una delirante apoteosis popular que describen las láminas de las revistas de la época. Conoció a don Federico Madrazo y visitó el Museo del Prado. La impresión que causaron en él los grandes pintores muertos hacía siglos, pero con los cuales era posible la comunicación a través de su obra y con los que se sentía identificado: Velázquez y, sobre todo, José de Ribera. De Goya tomó lo anecdótico, la orgía de color, pero no supo captar su lección suprema que recogió un grupo de muchachos franceses, desconocidos entonces, pero cuya fama posterior alcanzó una permanencia que a Fortuny le fue negada. Pensionado por la Diputación de Barcelona, viajó por Europa y volvió a Roma para cumplir con la honradez heredada de los artesanos catalanes, los compromisos de la pensión. La atracción de Africa era para él irresistible. Volvió a Marruecos en 1862, y llegó a aprender el árabe y a vestirse de moro para penetrar más hondo en aquel mundo apasionante.

No intento esbozar siquiera una biografía de Mariano Fortuny, cuya vida es acaso la mejor estudiada y la mejor documentada entre las de los pintores del siglo XIX español. Mi intento se reduce a reseñar los factores que intervienen en la formación de su manera de pintar. Este proceso suele tener lugar en los años difíciles, de pobreza y de abandono. El éxito, el triunfo, que trae consigo el prestigio social, con el bienestar económico, más bien suele deformar que formar a los artistas, que frecuentemente, para conservar su situación de primacía, han de hacer concesiones excesivas a modas efímeras y al gusto de los potentados y de los críticos que les orientan.

Hacia el año 1865, a los veintisiete años de su edad, Mariano Fortuny, en Africa, en Roma y, sobre todo, en sus reiteradas visitas a Velázquez y a Goya en el Prado, se ha formado ya su propio estilo, y, para su fortuna o para su desgracia, esta manera coincide con la moda de su tiempo en los países de cultura occidental, en París sobre todo, que, como en la época de Luis XIV y en la de Luis XV, impone a este mundo sus normas estéticas. Europa se iba cansando de las enormes composiciones de asunto histórico, reflejo del ambiente pedante y pedagógico de mediados del siglo, que parecen concebidas para ilustrar las obras de Mommsen, de Thiers o de don Modesto Lafuente o las novelas de Walter Scott. Como ha hecho notar exactamente Lafuente Ferrari, era un género sin posibilidades, sin otra finalidad que concurrir a los certámenes nacionales y, en el caso más favorable, ver los enormes lienzos colgados de los muros de un museo. Nos vemos obligados a resumir ahora lo que hemos escrito hace muchos años sobre este tema. No son ya los organismos oficiales los que han sucedido a la iglesia en su mecenazgo; ahora son los burgueses enriquecidos por el comercio o por la industria los que compran cuadros; pero para adorno de los confortables hoteles de París, de Londres o de Chicago



no servían los enormes lienzos de Historia, cuyo asunto, además, solía ser desagradable. (Recordemos *La ejecución de los Comuneros* o *El fusilamiento de Torrijos*, de Gisbert, o *La campana de Huesca*, de Casado del Alisal.) Los pintores no prescinden de la evocación del pasado, pues el romanticismo está latente todavía, pero los actores del pequeño teatro que es cada cuadro, vestidos con trajes de otros tiempos, representan anécdotas amables, humorísticas o sentimentales. Tres épocas obtienen la preferencia de artistas y de compradores: la antigüedad grecorromana; el siglo XVII, sobre todo en Francia y en Holanda, y el siglo XVIII. La novedad está en la pasión por este último que una española, la emperatriz Eugenia, había puesto de moda en muebles, porcelanas y tocados; la época de Luis XV, de Luis XVI tenía, para un burgués de 1860, todo el encanto con que el nieto evoca, detestando la de sus padres, la época de sus abuelos (Lafuente Ferrari). En España es, sobre todo, el reinado de Carlos IV, con el colorismo abigarrado que le prestan el casticismo popular y el lujo aristocrático, la época preferida. Lo goyesco en la antítesis de Goya.

En pleno éxito, cumplidos sus compromisos con su tierra nativa, Mariano Fortuny se instala en Roma, en un taller de la Via Flaminia llamado *Studio del Papa Giulio*, que va convirtiendo en almacén de sus adquisiciones: muebles y trajes de época, telas preciosas, lozas y porcelanas; armas, candelabros y braseros de metal. Es un momento propicio para el coleccionismo, pues en sacristías rurales o en chamarilerías provincianas un conocedor puede realizar magníficas adquisiciones por poco precio. El público de marchantes, de aficionados, de viajeros ricos que acude a la Ciudad Eterna busca ya con afán y paga con esplendidez los apuntes y las acuarelas bajo el punto de vista del "oficio", insuperables, del pintor de Reus. En un viaje a Madrid en 1867, contrae matrimonio



con Cecilia de Madrazo, hija de Federico, director del Museo del Prado.

El gusto de Fortuny se avenía bien con lo que tenía de menudo, de exquisito, de delicado el pequeño cuadro de género: el *tableautin*. En Africa se había apasionado por los breves apuntes realistas, vivaces, de una luminosidad que preludia a veces el impresionismo español de otro levantino: Joaquín Sorolla. Acaso por reacción contra las enormes composiciones históricas que le obligaban a pintar en la escuela de Barcelona, unía lo minucioso, lo perfecto a la pequeñez, aun en sus composiciones de obligada amplitud como en *La batalla de Tetuán*, y sobre todo en la magnífica que representa a *Las Reinas Cristina e Isabel revistando las tropas*, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde hay fragmentos que ningún pintor contemporáneo podría igualar; las numerosas figuras son perfectas, grandiosas en su pequeñez. Hay que tener en cuenta, además, para comprender a Fortuny, las circunstancias que se complementan: su pasión de coleccionista, que le hacía recrearse con infinito amor en la contemplación de una porcelana china o en un brocado veneciano, y su heredada afición al ejercicio de la artesanía artística, que le hacía pasar las horas en los repujados y las ataujías de un alfanje morisco. Esta artesanía, este primor en el oficio, Fortuny les llevó también a sus cuadritos de género, de escenas africanas o de evocación de escenas de otro tiempo.

La alta calidad de su pintura, el buen gusto nativo, la distinción aristocrática de este hijo y nieto de artesanos, su profundo conocimiento de la indumentaria, del mobiliario, del espíritu de cada época hacían de Fortuny el genio, el único genio del *tableautin*, que era el capricho de la alta burguesía del Segundo Imperio. No sabemos exactamente cuándo el pintor de Reus fue descubierto por Goupil. Era éste un tipo singular de "marchante", que unía una gran erudición a una excepcional aptitud para los negocios, en los cuales procedía

con una esplendidez que redundaba al cabo en magníficos resultados crematísticos. Quizá el contacto entre el joven pintor y el experto comerciante tuvo lugar en Roma, donde el catalán era ya un jefe de escuela, imitado por todos. Parece que Goupil le ofreció, si accedía a establecerse en París, una gran posición, incluso el construirle un taller por su cuenta. Fortuny aceptó esta ocasión en 1869, y se convirtió en el ídolo de aquella sociedad brillante, inconsciente de la proximidad de la catástrofe. Literatos, artistas, aristócratas, financieros se disputaban su amistad. Fue amigo de Regnault, de Meissonier, de Teófilo Gautier, del Barón Davillier. La explosión de entusiasmo sobrevino cuando fue expuesto un cuadro de pequeño tamaño al cual puso como título *La Vicaría*. Parece que había concebido el asunto en sus andanzas por sacristías madrileñas cuando preparaba su boda con Cecilia Madrazo. Esta diminuta maravilla fue el resultado de un largo proceso de dibujos y de bocetos. En 1869, todavía en tratos con Goupil, aquellos pocos centímetros de tabla pintada, que había exigido el mismo esfuerzo que los grandes cuadros de Historia, estaba en Roma ya planteada. En julio de aquel año, establecido el pintor en París, continuó pintando primeramente en el estudio del pintor Gerôme, y luego, hasta su terminación, en la casa Vallin, en los Campos Elíseos. Se cuenta que Meissonier tuvo el deseo de figurar entre los personajes de aquella composición, a la cual se auguraba la inmortalidad, y que cuando algún inoportuno pretendía robarle su tiempo, se defendía diciendo: *Excusez-moi. Je pose pour Mr. Fortuny*. Cuando el cuadro se expuso, en la primavera de 1870, fue el acontecimiento del año; el canto de cisne de aquel mundo brillante, a borde del abismo. La crítica extremó los elogios ante aquella evocación de la sociedad pintoresca del Madrid de Carlos IV. "Es un boceto de Goya retocado por Meissonier", dijo de ella Teófilo Gautier. "Es el maestro de todos", exclamó Regnault. "No hay más allá", añadió Carlos Blanch.

Y juicios parecidos formuló Alejandro Dumas hijo. “Nada exagero —escribía Raimundo de Madrazo, cuñado del pintor— si afirmo que la reputación creciente de Fortuny se hizo asunto de moda, y no ha habido jamás primado ni ministro que haya tenido a su puerta más carruajes de pretendientes y admiradores.”

Como Goya en 1808, Fortuny vio derrumbarse en 1870 la sociedad que había hecho de él su ídolo. París, la capital cultural de Europa, la que imponía al mundo su estilo de vida, sufrió el tremendo asedio alemán y los horrores de la *Commune*. Como en el caso de Goya, acaso la catástrofe fue un estimulante para el genio del catalán, demasiado dócil, sometido en su adolescencia al romanticismo académico de los “nazarenos”, y en su juventud, al gusto de compradores y marchantes. En junio de aquel año de 1870, a punto de estallar la guerra franco-alemana, Fortuny, acaso fatigado del “peso de la púrpura”, de los compromisos sociales que lleva consigo el éxito y que debieron ser un tormento para el carácter retraído del pintor, volvió a España y se instaló en Granada, donde se hospedó, por de pronto, en la fonda “de los Siete Suelos”. Le había llevado a la ciudad de los nazaries su pasión por las antigüedades moriscas y por la vieja artesanía, pero la ciudad, la Vega, la Alhambra, el Albaicín le devolvían a aquel entusiasmo por la luz, por el movimiento y el color que en Marruecos le había hecho gran pintor. Por su propia confesión, consignada en alguno de sus escritos, sabemos que los años de Granada, de finales de 1870 a 1872, fueron los más felices de su vida. Es lástima que perdiese la mayor parte de su tiempo en investigar en su laboratorio los secretos de la cerámica dorada y en damasquinar, nielar y pulir el acero de un alfanje, lo cual no añadía nada al proceso de su carrera artística. Pero en sus paseos por la ciudad vieja y por el Albaicín, en las largas y silenciosas tardes pasadas en la Alhambra, exalta aquel “realismo luminoso” de su pale-

ta africana; su visión, a la vez exacta y poética de las cosas. Entonces pinta para sí mismo, por inmortalizar el impacto de un golpe de sol sobre un muro decrepito, sobre un grupo de árboles, sobre un recóndito jardín. Surgieron de estos días felices algunos de los más hermosos paisajes que se pintaron en su tiempo, superiores en fuerza y en luminosidad a los de los pintores de Fontainebleau. Fortuny es, en estos apuntes, antecesor de Sorolla, capaz, como él, de inundar con luz de mediodía el ambiente crepuscular de los grandes españoles del Prado.

Granada reveló a Fortuny su verdadero camino, pero le faltó, quizá, el valor de romper con un estilo de pintura que le proporcionaba, con el éxito clamoroso de crítica y de público, los medios para mantener un tenor de vida que le era ya necesario y, sobre todo, su afán de coleccionista. Sus cuadros de este tiempo, perfectos de composición, de alta calidad pictórica y de un dibujo exacto, en los cuales la luz modela suavemente, en los interiores, las figuras magníficamente ataviadas, las tallas barrocas, los tejidos preciosos, son, en su estilo, todavía de moda en Europa, insuperables. La lección de Granada valora las escenas a plena luz, con maravillosos contrastes de penumbra, de frescura, de luminosidad. Víctor Cherbuliez escribía en la *Revue des Deux Mondes* (15-VIII-1881) que, “después de haber visto una pintura de exterior de Fortuny, parecían falsas y amaneradas las obras de los paisajistas contemporáneos”. Uno de sus interiores, *La elección de modelo*, es acaso la obra capital de un género que exigía facultades excepcionales, pero que estaba destinado a morir con el mundo para el cual había sido creado.

Su amor al oficio paciente y perfecto, herencia de una dinastía de artesanos; su seguridad insuperable en el dibujo, su buen gusto hicieron de Mariano Fortuny un grabador excepcional, que iguala o supera a los más insignes, posteriores a la muerte de Goya. Hay ya una seguridad, una fuerza expre-

siva que pocos de su contemporáneos pudieron alcanzar, en sus primeras planchas tratadas con agua fuerte en que condensa su experiencia africana, como aquella a la cual puso por título *Arabes sentados bajo el arco de herradura*. Su estilo y su técnica se depuran en los años que corren entre el 1863 al 1866: *Idilio*, inspirado en Teócrito; *Arabe velando el cadáver de un amigo*, diversos entre sí, que pueden figurar entre lo más perfecto que se hizo en su tiempo en el arte de la estampa. A pesar de su exageración evidente, y solamente como testimonio de la admiración que la obra grabada del catalán despertaba en los ambientes más refinados de París, se puede citar esta frase de Teófilo Gautier: “Como acuafuertista iguala a Goya y se acerca a Rembrandt.”

En 1872 la familia Fortuny retorna a Roma, y en el año siguiente se instala en la Villa Martinori, que la pasión coleccionista del pintor convierte en un museo que atrae a la *élite* de artistas, de aristócratas, de anticuarios que en corriente continua acuden a la Ciudad Eterna. A raíz de la muerte del pintor, la fotografía popularizó en las revistas ilustradas aquel cúmulo de cosas bellas, próximo a la dispersión, amontonadas en una promiscuidad grata al gusto ecléctico de la época. “Veíanse en aquel pequeño templo del arte —escribe un contemporáneo, José Ixart (*Fortuny. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona, 1882)— el gran cuadro de *La batalla de Tetuán*, que luego compró la Diputación de Barcelona, y el *Entierro en Granada*, que su autor dejó inconcluso, entre otros estudios y cuadros notables; figuraba en el centro una mesa de mármol blanco atestada de porcelanas, bronces, cascotes y jarrones árabes; sobre ella, un armario con preciosos ejemplares de cristalería veneciana, y encima de él, dos anchos vasos de bronce con inscripciones persas; decoraban las paredes armas y armaduras de los siglos XV y XVI, y entre ellas, una japonesa, rodela antigua, etc. Lámparas árabes y persas colgaban del techo.” No cabe texto más expresivo del gusto ecléc-

tico de la segunda mitad del siglo. El catálogo de la colección Fortuny es comparable al de un gran museo estatal, en el cual figuraban piezas extraordinarias como el vaso y la placa de cerámica, obras cumbres del arte nazarí, y el león califal de bronce, procedente de Monzón, en Tierra de Campos.

El dueño, enamorado de aquellas maravillas, vivía entre ellas, admirado y adulado por todos. Cualquiera de sus apuntes alcanzaba en el mercado altísimo precio. Y, sin embargo, Mariano Fortuny iba cayendo progresivamente en un abismo de tristeza y de hastío, del cual le arrancaba solamente su afán por el trabajo, por la creación pictórica y por la primorosa artesanía de la cerámica y del metal. Se acentuó en aquellos años su tendencia al aislamiento, y recibía personalmente en la Villa Martinori —cuyos tesoros eran fácilmente accesibles— tan sólo a los muy especialmente recomendados por alguno de sus amigos de París o de España. De aquel retraimiento surgen en 1874 dos de sus cuadros más característicos: *La elección de modelo*, al cual ya nos hemos referido, y *El jardín de los poetas*, que representa el ensayo de una égloga pastoril por los árcades de Roma. Obras perfectas en su género, no produjeron ya la explosión de entusiasmo que causó *La Vicaría*. No había ninguna novedad en aquellos prodigios de técnica pictórica, en los cuales era patente el recuerdo de los grandes italianos y de los grandes españoles; de los menudos personajes de Guardi y de Canaletto. Comenzaba a surgir en París una nueva inquietud, una esperanza nueva.

Con el éxito desmesurado se había acentuado en Fortuny la timidez de sus años mozos. Algún ingenio de París pudo decir de él: “Es lástima que Mr. Fortuny, que tanto talento ha derrochado en sus cuadros, no se haya reservado un poco para la conversación.” La melancolía y el hastío son frecuentes en los que alcanzan en la juventud la plenitud del éxito; pero, en realidad, había en la tristeza del pintor un descon-

tento de sí mismo, una sensación de fracaso. Como Fausto, había vendido su alma al diablo; al demonio de la gloria efímera, del dinero, del brillo social. En satisfacer el gusto de los burgueses y la codicia de los marchantes sacrificó el genio que apuntaba en sus esbozos marroquíes y en sus maravillosos paisajes bajo el sol de Andalucía. Años más tarde, la Condesa de Pardo-Bazán, en una de sus novelas, *La quimera*, imaginaba un conflicto semejante. El héroe, Silvio Lago, criado en la penuria, obtiene en Madrid, con sus retratos elegantes y aduladores, un fulgurante éxito social. Lo tiene todo: la fama, la riqueza, el acceso a los salones aristocráticos; pero acaba envidiando a sus colegas que han comprado con el hambre y la miseria el derecho de expresar libremente su concepto de la belleza.

Es posible que si la providencia hubiese prolongado por unos años más la vida del pintor de Reus, el gran artista que era hubiese recogido, en una intuición genial, sus numerosos aciertos parciales, su sabiduría única en el oficio, su facultad para captar la calidad exacta de las cosas. Su posición económica le libertaba de la tiranía de marchantes y compradores. Pudo ser, con su prestigio, uno de los precursores de la gran revolución del 1900. Pero Fortuny murió joven, como Rosales, que acaso no le superaba en facultades nativas, pero que supo postergar la gloria y la fortuna a la expresión libre de su genio. Parece que en el año 1874, que había de ser el último de su vida, remitiese en algo la melancolía de los años triunfales. Es posible que en su mente germinase la esperanza de desarrollar hasta sus últimas consecuencias la experiencia de Granada. Después de una breve estancia en Londres con su gran amigo el Barón Davillier, en la cual satisfizo ampliamente en los museos su avidez de arqueólogo, que fue acaso una rémora para su arte, se instaló con su familia en Portici, en la costa de Nápoles. El lugar es de una belleza prodigiosa, inundado por una luz de pureza única. Es posible



que de una nueva juventud surgiese el propósito, expresado por el artista a sus íntimos, de "romper el yugo de la moda, de inaugurar una nueva era, dedicándose a pintar para sí, imprimiendo a sus obras el sello de su genio espontáneo y libre". Este proceso se revela con exactitud en este párrafo de José Ixart: "En Portici parece más decidido que nunca a realizar este propósito, que le persiguió sin cesar desde que hubo llegado al promedio de su vida. Aleccionado por la práctica, vencedor de las mayores dificultades de expresión, madurado y rico en recursos su talento, se dispone a ejecutar nuevas obras, tan diversas de las precedentes que parecen de otro artista, superior al adolescente de Roma y al aclamado en París." El resultado principal de este nuevo concepto, exploración de una idea que sin duda atormentaba el alma del pintor en sus años triunfales, es el cuadro *La playa de Portici*. Es el poema de la luz del sol en su plenitud. No hay aquí anécdota, ni evocaciones del pasado, ni siquiera pintorescos indumentos populares. Las figurillas de los bañistas no son sino breves notas de color que dan magnitud al paisaje. Es la luz cruda, plena, sin gradaciones de claro oscuro. El mejor elogio de este cuadro es que no fue comprendido por los que no pudieron comprender la alegría íntima de la pintura contemporánea de Renoir, de Manet, de Degas. Otro desafío a su mundo, el de sus fervorosos admiradores, fue *El matadero*, en el polo opuesto a los casacones y a las mantillas goyescas. Fortuny, como Rembrandt en su *Vaca desollada*, buscaba de propósito un tema no sólo no atrayente, sino repulsivo, pero que le permitía la captación de exquisitos matices cromáticos.

Aquel alegre retorno a la juventud, la ilusión de un nuevo camino, fe interrumpido por la muerte. La familia Fortuny volvió a Roma el primero de noviembre. El 6 el pintor se sintió enfermo, y murió al atardecer del 21. Se atribuyó el rápido proceso mortal a fiebres contraídas en largas jornadas de trabajo en terreno pantanoso. Probablemente Fortuny ve-



nía padeciendo una enfermedad incurable, a la cual, en su obsesión por el trabajo, apenas atendía.

El entierro fue una apoteosis; uno de esos triunfos que Roma rendía a los césares o a los caudillos triunfadores. El féretro, cuyos cordones llevaban el síndaco de Roma, el embajador de España y los directores de las academias de Francia y de Nápoles, iba rodeado de una turbamulta de artistas venidos de todas partes. Siguió a aquel acto, que dejó en la Ciudad Eterna una impresión que permaneció mucho tiempo, otra apoteosis literaria. Era la época de las grandes revistas ilustradas: la *Illustration*, el *Magazin* y las de toda Europa y muchas de América publicaron reproducciones de las obras más importantes del pintor español y artículos encomiásticos de los críticos más reputados, que hoy convendría releer y recoger, pues abundan, sobre todo las de Roma y las de París, en referencias biográficas y en anécdotas expresivas. En la subasta celebrada en el Hotel Druot de París, los cuadros subastados alcanzaron precios, para la época, elevadísimos.

Este resplandor de gloria fue, sin embargo, muy efímero y permaneció solamente lo que permaneció el ocaso de aquella sociedad. Mariano Fortuny pintó cuadros deliciosos, obras preciosas de un arte perfecto, joyas en un salón aristocrático o en un museo, pero que dejaron una huella muy leve. No creó escuela porque nada nuevo pudo decir. No tuvo discípulos, sino imitadores; éstos, sí, en número inmenso, que recogieron solamente lo que hay de anecdótico en la obra del gran pintor, sin estar dotados de su exquisito buen gusto y de su genial dominio del oficio, y que no hicieron otra cosa que vulgarizar y depreciar su estilo. Eugenio d'Ors solía decir: "Ama a Goya y odia lo goyesco." Esta frase podría aplicarse con mayor razón a dos grandes pintores levantinos: a Mariano Fortuny y a Joaquín Sorolla.

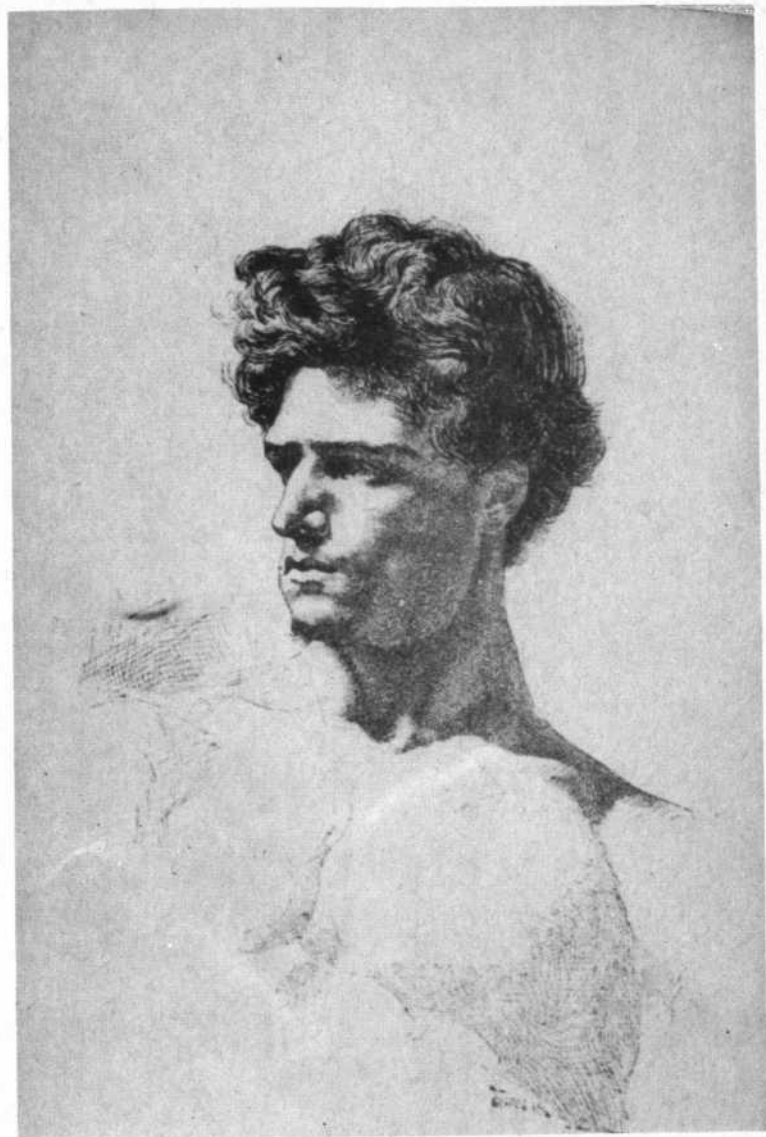
Pocos artistas, en la Historia del Arte, tan generosamente dotados por la naturaleza. Sin embargo, el pintor cuya gloria

iluminó a París en el ocaso del Segundo Imperio; el adorado por la alta burguesía de Europa; el codiciado por los marchantes; aquel a quien la crítica ensalzaba hasta las nubes, ha dejado una huella muy leve, que se esfuma ante el esplendor perenne de los grandes impresionistas y de los incomprendidos de su tiempo: Gauguin, Van Gogh, Modigliani. Perjudicó al gran catalán su docilidad ante la moda de un momento, ante la codicia de los comerciantes, ante la sugestión de una crítica pedante y desorientada. Acaso también por su afición apasionada a la perfecta artesanía del metal y de la cerámica, que le incitaba a situar la perfección técnica por encima del genio creador.

Y esta potestad no le fue negada. Sus paisajes de Andalucía y de Nápoles son de lo mejor que se hizo en su tiempo, y sus apuntes africanos son un prodigio de espontaneidad genial. Por esto, cuando al cabo de un siglo de su muerte abarcamos con una mirada toda su obra, esta contemplación nos produce una admiración inmensa, un deleite exquisito por su perfección técnica pocas veces igualada, por su elegancia, por su poder evocador. Pero al mismo tiempo, la melancolía de lo que pudo ser y no llegó a ser. "Si Fortuny no fue —escribíamos hace ya muchos años— lo que fueron en su siglo los maestros de la España de Felipe IV, se debe quizá a que la misma elegancia y delicadeza de su temperamento le hacían huir de ese impulso doloroso que sólo es capaz de estimular las grandes creaciones artísticas y hacían que en su pintura predominase una cualidad amable pero secundaria: el más refinado 'buen gusto'. Como hace notar Enrique Lafuente Ferrari, la culpa no fue sólo de él, sino de la sociedad de su tiempo." Y de la muerte, que no le permitió alcanzar un movimiento renovador en el cual estaba dotado para alcanzar una situación de primacía.

## ILUSTRACIONES





1.—*Acadenia* (Roma, 1858).







3.—*La Vicaría* (detalle). El cura y el novio.

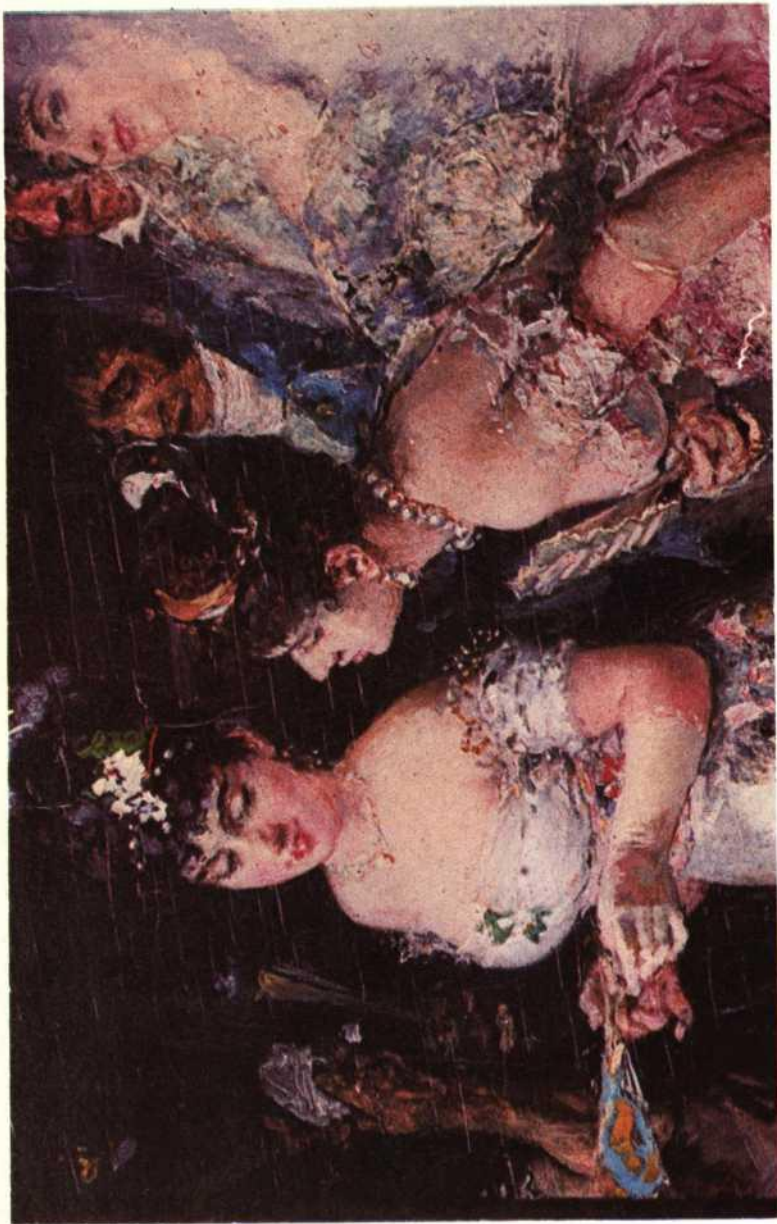


4.—*La Vicaría* (detalle). El torero y la maja.

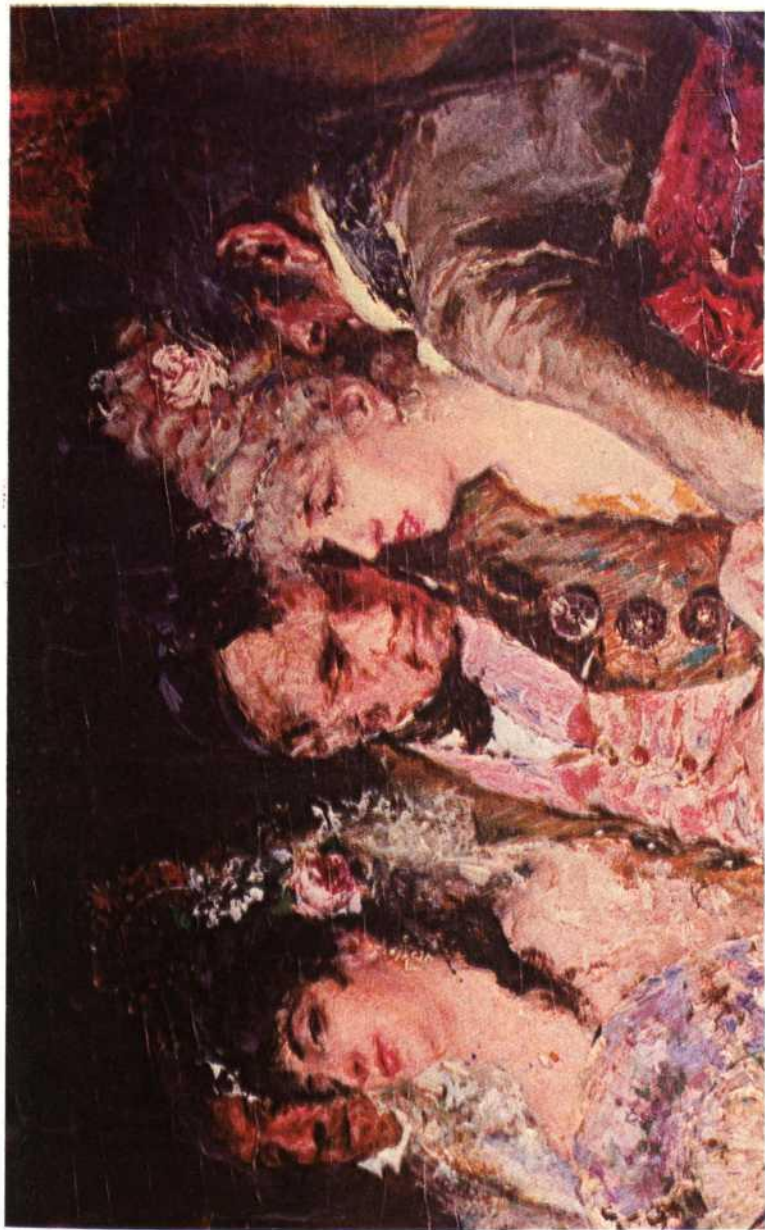




5.—*La Vicaria* (détalle).



6.—*La Vicaria* (detalle).

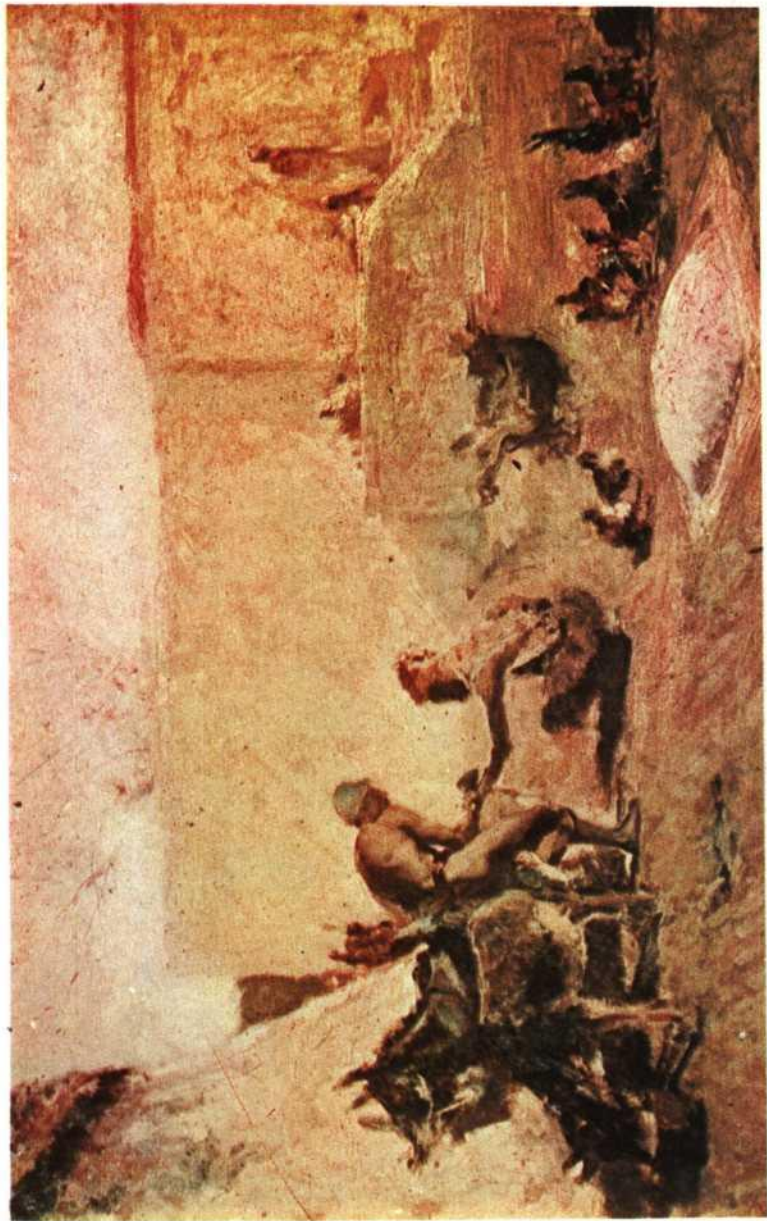


7.—*La Vicaria* (detalle).





8.—Desnudo en la playa de Porticini.

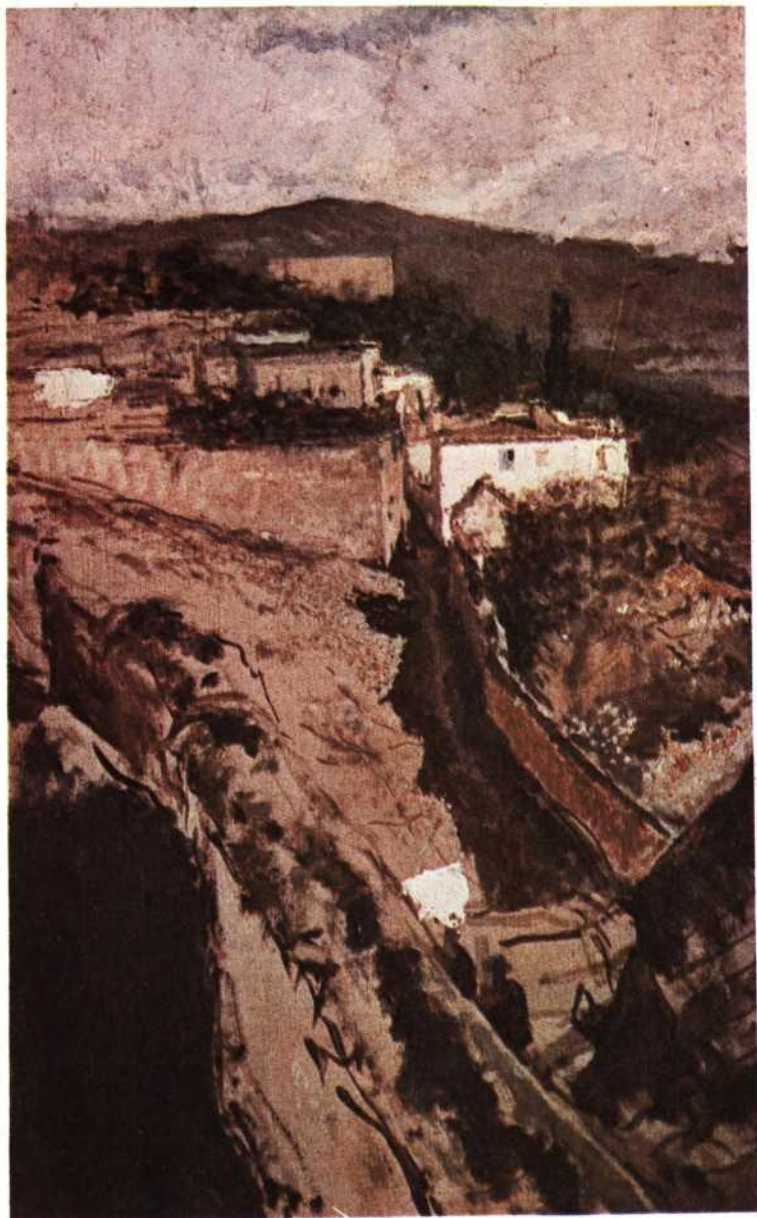


9.—*El herrador marroquí.*



10.—*El condesito* (acuarela).



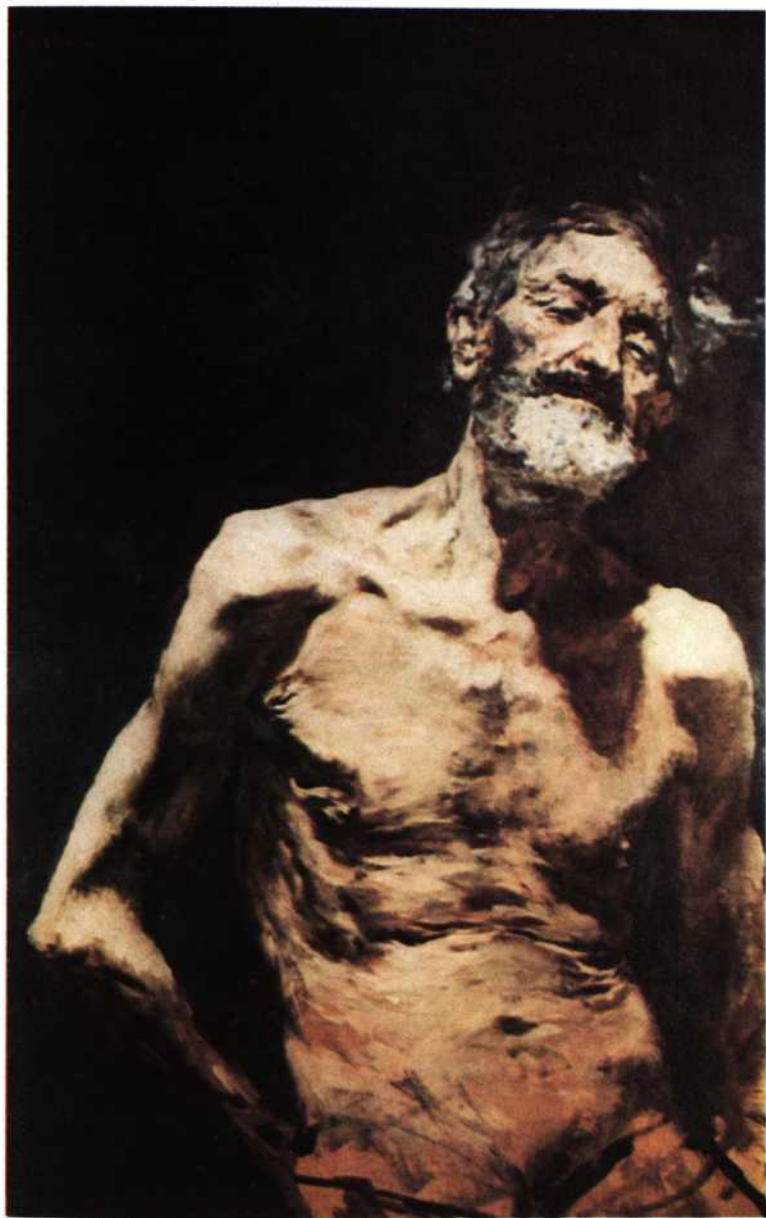


11.—*Paisaje de Granada* (Museo de Barcelona).

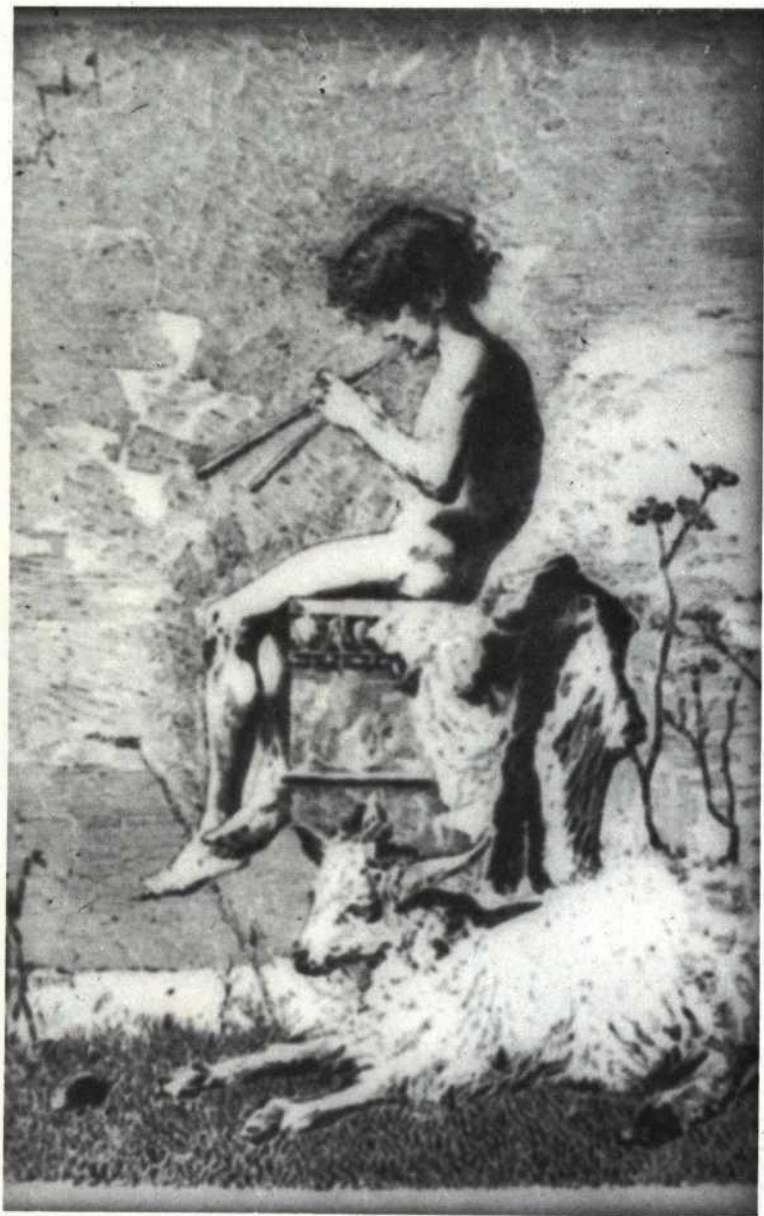


12.—*Apunte de una corrida de toros* (Museo del Prado, Madrid).





13.—*Desnudo de viejo al sol* (Museo del Prado. Madrid).



14.—*Idilio* (aguafuerte).



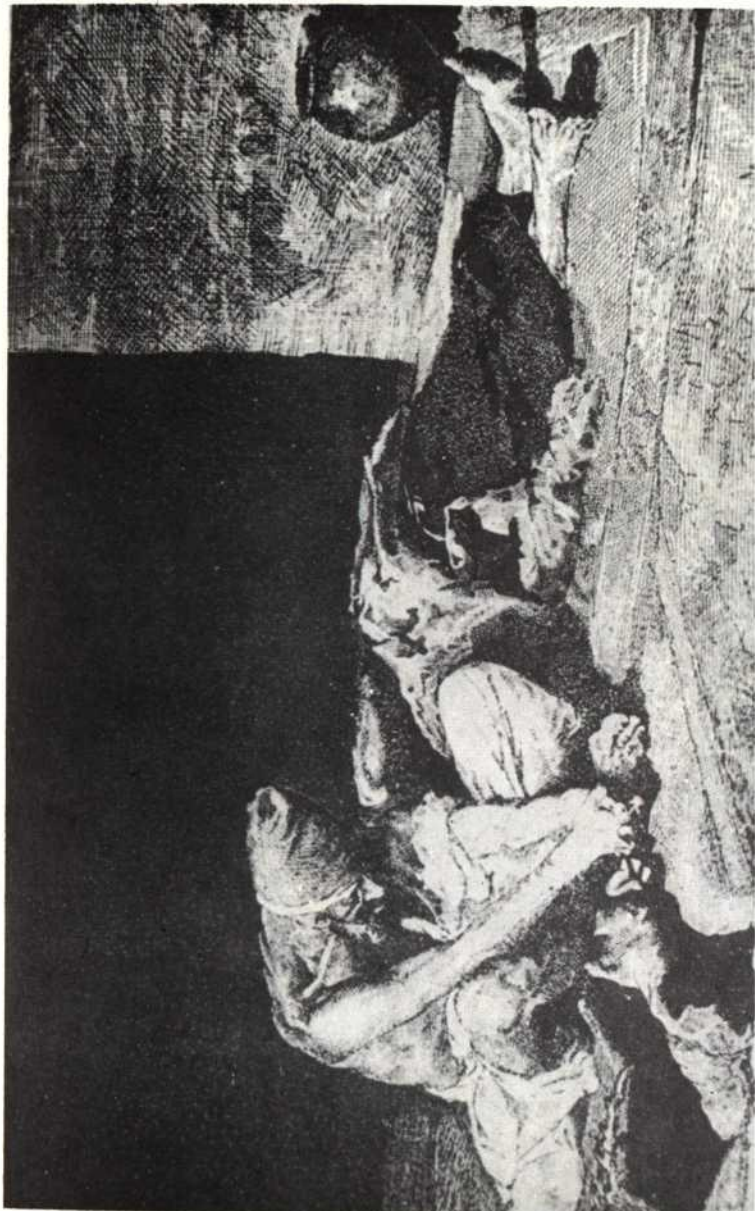
15.—*El lector* (aguafuerte).





16.—*El tocador de laúd* (aguafuerte y buril).





17.—Arabe velando el cadáver de un amigo (aguafuerte, aguainta y buril).



MARIANO FORTUNY  
1838 - 1874  
LOS HIJOS DEL PINTOR EN EL BALCON JARDINES  
1874  
CESAR DE LA HARTE PALACIO DE FORTUNY MADRID  
1936

18.—*Los hijos del pintor* (Museo del Prado, Madrid).





602

