

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

Evocación de Fortuny en su Centenario

Con ocasión del pasado centenario de su muerte, tuve ocasión de evocar la memoria del gran pintor español Mariano Fortuny (1834-1874) en un acto organizado por la Asociación "Dante Alighieri" y el Museo Arqueológico hispalense. Ahora, cediendo a la amable invitación presidencial, traslado la misma a las páginas de este prestigioso Boletín con el fin de asociar a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a la mencionada conmemoración; ofreciendo una síntesis de lo expuesto en el acto aludido, pues entiendo sobran los conceptos generales allí necesarios, por lo que me ceñiré al examen que, a cien años de distancia, plantea la deliciosa obra del malogrado pintor de Reus y, desde luego, partiendo de la base de que es hoy, a un siglo de su muerte, un gran maestro que contribuyó decididamente a la tan necesaria renovación de la pintura española de su tiempo, aparte de un precursor, malogrado por lo prematuro de su fin, de algunas de las más novedosas corrientes de la pintura decimonónica europea que sirvieron de punto de arranque al llamado arte contemporáneo.

Haciendo un poco de historia, vemos cómo el panorama de nuestra pintura estaba, en la época en que Fortuny se incorporó a ella, urgentemente necesitado de una radical renovación. En efecto, extinguido el gran movimiento romántico, tan diverso en sus matices y con figuras de la talla de Federico de Madrazo, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Valeriano Bécquer, Alenza y Lucas Padilla, había caído en los fríos senderos del género histórico, tan opuesto al Romanticismo aunque se hubiese engendrado dentro de él, que inauguró el arte, todavía fresco y original, de Eduardo Cano; género que, pese a contar con una figura tan castiza como Casado del Alisal, derivó pronto hacia las conocidas versiones arqueologizantes, llamadas a triunfar tan sólo en el marco solemne de las Exposiciones Nacionales y al calor de las recompensas que en ellas se otorgaban, abocadas, por tanto, a una ruinoso decadencia, en parte sufrida por un amplio sector de la pintura hispana hasta bien entrada la actual

centuria, o a una reforma que sacudiese, con frescas bocanadas de aire nuevo, el agobiante historicismo en que se debatía.

Esta renovación llegó al compás de dos vidas paralelas, ambas malogradas por una temprana muerte, y por la vía de dos senderos diferentes, aunque no tan opuestos como a simple vista pudiera parecer, en lo que se refiere a modernidad de concepto y a horizontes de miras. Me refiero a Eduardo Rosales, que con sus conocidos cuadros de historia "El Testamento de Isabel la Católica" y "La Muerte de Lucrecia" llevó el género a un naturalismo más veraz y a unas composiciones menos frías y artificiosas, y a Fortuny que, pese a ser objeto de la constante tentación por el "tableautin" y pese al posterior fenómeno del "fotunismo", fue, aparte de ciertas audacias de última hora, un auténtico renovador de los géneros pictóricos que cultivó gracias a su innegable maestría y a la modernidad de concepto que presidió toda su creación.

Adentrándome en el personaje y dejando a un lado su biografía, no sin antes anotar que al sorprenderle la muerte se hallaba en un momento trascendental de su evolución artística que pudo haberle conducido a las más interesantes novedades estéticas, sintetizaré el proceso de su formación para luego analizar el de la citada evolución tan drásticamente segada por su temprano ocaso. Respecto a la primera, hay que recordar cómo ésta se inició, aparte las enseñanzas recibidas de sus primeros maestros, en el ambiente nazarista que, a consecuencia del magisterio de Claudio Lorenzale y Milá y Fontanals, imperaba en la Escuela barcelonesa de la Lonja; ambiente que, pese a ser el de sus primeros pasos y triunfos, nunca satisfizo a Fortuny como lo atestigua el escaso interés que le mereció la pintura de Overbeck y lo pronto que superó el clasicismo y el historicismo de sus primeras composiciones, gracias al estudio de los grandes maestros a la influencia de Gavarni y al descubrimiento de los temas africanos.

Que el estudio de los grandes maestros lo inició con anterioridad a su visita al Museo del Prado, lo prueba el hecho de su admiración por algunos de los frescos de Rafael de Urbino en las Estancias vaticanas, su decepción ante Miguel Ángel y otros grandes astros de la pintura italiana, tal vez por ese afán naturalista siempre presente en su obra y que le llevó constantemente a tomar apuntes y a dibujar tipos, así como el lamentarse de que en Roma, que le mereció la impresión de «*un cementerio habitado por extranjeros*»¹,

1. Vid. GAYA NUÑO (Juan Antonio): «Arte del Siglo XIX». Vol. XIX de la Serie «Ars Hispaniae». Madrid, 1966, pág. 343.

hubiese tantos artistas capaces de realizar buenas copias pero incapaces de dibujar una figura del natural.

Pero fue el conocimiento del Prado el que canalizó su afición por los grandes maestros al permitirle el estudio de los cincuecentistas venecianos, cuyo colorismo tanto le sedujo, de Velázquez, cuyo espléndido retablo del Papa Doria tanto le impresionó en sus primeros días romanos hasta afirmar «*que está perfectamente pintado y merece todas mis preferencias de lo que llevo visto*»² algunos de cuyos cuadros copió, cual el Menipo recientemente expuesto en la Exposición con que la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural ha celebrado su centenario³, y cuyo retrato grabó tan magistralmente, del Greco, cuyos retratos estudió detenidamente e hizo colocar en nuestra pinacoteca nacional, cuyos cuadros toledanos reprodujo en el álbum de dibujos de su compañero Tomás Padró y cuyo "Caballero de la mano en el pecho" colocó entre las pinturas que ornamentan el fondo de su famosa obra "La Elección del modelo", así como, según nos reveló Xavier de Salas en su interesante artículo "Fortuny y El Greco"⁴, dejó sentir su influencia en algunos de sus mejores retratos, y, sobre todo, de Goya, cuya sin par pintura le movió a decir: «*ante él me pongo nervioso ¡qué cosas! Cada día voy conociendo más que hay mucha afinidad entre lo que el maestro buscaba y lo que busco yo*»⁵.

La influencia de Gavarni, aunque importante como medio de superación del nazarenismo de sus maestros catalanes, es tan sólo visible en algunos dibujos y grabados y, a mi modo de ver, quedó pronto superada por sus logros personales. En cambio, sí fue decisiva la del ambiente marroquí, escenario que tanto le fascinó como lo prueban sus constantes asuntos sobre él y los viajes que allí realizó, tan decisiva que según Beruete «*allí puede decirse que nació para el arte*»⁶, hasta el punto de que «*al ir a la guerra era un discípulo y a su regreso volvía hecho un artista genial*»⁷.

Formación que constantemente completó con el mencionado estudio del natural y que fue la que hizo posible la importantísima

2. Vid. CIERVO (Joaquín): «El Arte y el vivir de Fortuny». Barcelona, s/f, pág. 34.

3. Vid. «Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la muerte de Fortuny». Madrid, 1975, n.º 1.809.

4. Vid. SALAS (Xavier de): «Fortuny y El Greco», en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Arte Moderno. Vol. III, año 1945, n.º 4, pág. 245.

5. Vid. CIERVO op. cit. en la nota n.º 2, pág. 120.

6. Vid. BERUETE Y MORET (Aureliano de): «Historia de la Pintura Española en el siglo XIX». Madrid, 1926, pág. 100.

7. Vid. la nota anterior.

evolución de su arte que, partiendo de los supuestos ya conocidos, alcanzó metas altísimas a base de lograr un colorido nervioso de mancha fersca y jugosa capaz de traducir vibraciones singulares y refinadas, lo que, según la autorizada opinión de Lafuente Ferrari, «era un lenguaje nuevo que él mismo tenía que inventar»⁸. Formación que estuvo naturalmente influenciada por artistas de su tiempo como Meissonier y Morelli que, en sus últimos días, se vio enriquecida por la que recibió de las estampas japonesas según se aprecia claramente en algunas de sus obras finales.

Evolución en la que siempre estuvo presente, por encima de sus múltiples triunfos y de su más o menos forzada entrega al género del "tableautin", una constante insatisfacción por su propia obra y un continuo afán de superación en aras de lograr una pintura personal y de notorio sentido moderno. Buena prueba de ello, aparte el testimonio de sus últimas creaciones, son las frases que escribió a su gran amigo y primer biógrafo el Barón Davilier: «tengo en proyecto varios cuadros; uno sobre todo que me propongo abocetar antes de mi partida; puesto que nadie le compraría; pero quiero pagarme el gusto de pintar para mí. En esto está la verdadera pintura»⁹.

Afán de modernidad que nos conduce al planteamiento del tan discutido problema de su desemboque en el impresionismo; problema éste nada nuevo, pues fue el propio Beruete quien lo planteó en los siguientes términos: «Se preocupó siempre de la sensación del sol; es el primer pintor español que ha hecho algunos de sus cuadros de figura al aire libre y en los que se notan esfuerzos por interpretar la impresión del ambiente, las proyecciones azuladas y la vibración de la luz en los objetos, trabajos estos últimos —se refiere a los temas granadinos y de Portici— que hacen pensar si siguiendo se hubiera lanzado en el camino de lo que después se ha llamado impresionismo, siendo uno de los fundadores del modernismo actual»¹⁰.

Apreciación ésta que, por caminos muy diferentes, hizo el crítico francés Víctor Cherbuliez, al hacer la reseña del Salón de 1876, llegando a decir del ya difunto Fortuny «que había abierto la vía

8. Vid. LAFUENTE FERRARI (Enrique): «Breve Historia de la Pintura Española». Madrid, 1953, pág. 493.

9. Vid. DAVILIER (Barón): «Fortuny sa vie, son oeuvre sa correspondance». París, 1875, pág. 134.

10. Vi. Beruete op. cit. en la nota n.º 6, pág.

inexplorada del impresionismo», culpándole así, dada su fobia al mismo, de haber sido el pionero del movimiento.

Adscripción al impresionismo que, como avanzada genial a sus auténticos creadores franceses, sostuvo, en torno a algunos de sus retratos y principalmente a sus obras napolitanas, Domenech Gallisá¹²; adscripción que Julián Gallego rechaza para señalar la que tiene con los "machiaoli" italianos tanto en la técnica como en los temas¹³ y que creo debe reducirse a su verdadero sentido: esto es, a una posible conquista que su temprana muerte le impidió realizar. Por eso considero muy acertada la opinión de Salas, quien dice que el impresionismo de Fortuny no fue más que un paso que pudo dar pero que no dio «*pues en sus lindes y en los del aire, librisimo terminó su vida*»¹⁴.

Su estética, pues, pese al "tablaeutin", al fortunismo y a sus preferencias por las proporciones menudas, estuvo encaminada a la búsqueda de una pintura de supuestos más nobles, más plásticos y más pictóricos; afán éste que se traduce, en sus últimas obras, en conceder todo el valor a las manchas y en aparentar la pérdida de unas líneas en el interior de otras, así como en fundir las sombras con las luces en una armonía excepcional, conseguida gracias a la proverbial riqueza de su paleta.

Junto a todo esto, destacaré su pasmosa habilidad técnica a la que siempre subordinó todo lo demás y que, en frase de Beruete¹⁵, le hace ser el protagonista del triunfo del fragmento sobre el conjunto. Y también, su mencionado colorismo, sin duda alguna el más notable de su tiempo, así como su fantasía creadora; cualidades todas que forzosamente desembocan en la conclusión de que fue un gran artista, tal vez excesivamente sometido por propia voluntad a los convencionalismos de su época, que tuvo constantemente, como acertadamente apuntó José Francés, «*un esfuerzo no siempre visible, pero siempre latente, de evolución, de superación y de auto-liberación*»¹⁶.

Pasando al análisis de su obra, cosa que haré muy sumariamente

11. Vid. Lafuente op. cit. en la nota n.º 8, pág. 497.

12. Vid. DOMENECH GALLISÁ (Rafael): «El Ocaso de la Escuela Impresionista», en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Tomo XXIII, año 1915, pág. 154.

13. Vid. GALLEGO (Julián): «Fortuny en el Casón», en revista «Goya», año 1971, n.º 103, pág. 95.

14. Vid. Salas op. cit. en la nota n.º 4, pág. 245.

15. Vid. Beruete op. cit. en la nota n.º 6, pág. 102.

16. Vid. FRANCÉS (José): «Fortuny: Catálogo de la Exposición de Acuarelas, Dibujos y Grabados del Museo de Arte Moderno». Madrid, 1935, s/p.

y con arreglo a una clasificación temática, nos encontramos con que sus comienzos como pintor están íntimamente ligados con el tema sagrado, pronto superado y poco importante en su elenco creador, donde, aparte su pérdida alegoría del misterio de la Inmaculada Concepción que realizó para la iglesia de San Agustín de Barcelona con ocasión de la proclamación del dogma por Pío IX, realizó su conocido "San Pablo en el Aeropago", todavía pletórico de ideales nazarenos, así como el San Mariano que envió a su abuelo recién llegado a Roma.

Corta fue también, aunque más interesante, su vinculación al género histórico. Tan sólo, prácticamente, los temas juveniles, también realizados con arreglo a los cánones nazarenistas vigentes en la Escuela de la Lonja, sobre los almogáraves y Ramón Berenguer III, tan ligados a la iniciación del movimiento catalanista, y algún otro de menor cuantía; aparte el realizado, durante el mecenazgo del Duque de Riansares, para el techo de la residencia parisina de la viuda de Fernando VII, en el que representó a la Reina Gobernadora con Isabel II niña en el instante en que, la aparición del ejército carlista, cortó apresuradamente la revista que las Sobranas pasaban a las fuerzas liberales en las afueras de Madrid. Cuadro éste, hoy en el Casón del Buen Retiro madrileño, en el que utilizó un curioso procedimiento, que se sabe repitió en otras composiciones, consistente en colocar un único modelo al aire libre que cambiaba de sitio, a toque de corneta, para poder interpretarlo en diferentes actitudes y bajo distintos puntos de enfoque.

Intima ligazón deberían tener con el tema histórico su asuntos marroquíes; ésta fue al menos la intención de quienes le enviaron a dichas tierras. Pero Africa fue para él un campo tan atrayente de novedades temáticas y de enfoques artísticos que lo histórico quedó pronto abandonado para dar paso a unos estudios costumbristas y a unas aventuradas incursiones en el campo paisajístico. Esta y no otra fue la razón del encargo por la Diputación de Barcelona del monumental lienzo "La Batalla de Tetuán" y la de que el mismo quedase, tal vez por fortuna, inconcluso. Por eso, lo que hoy se admira en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad Condal, es sólo un delicioso boceto de la gloriosa escena, acaecida el 4 de julio de 1860, que tanto dice del arrojo de los voluntarios catalanes mandados por Prim cuanto de la maestría de su autor.

Porque, repitiendo conceptos, Africa fue para Fortuny una inagotable fuente de luz deslumbradora, de orgía colorista y de asuntos pintorescos de la que supone extraer, aparte algunas más con-

vencionales como el cuadro de la Odalisca, obras tan acabadas e interesantes como "El Arabe bailando" y la "Cabeza de Negro", correspondientes a su primer viaje; la "Fantasía Arabe" y los "Moros corriendo la pólvora", fechables en el segundo, y la "Escenas tangerinas" y "El Afilador", realizados en el de 1871.

Mas, justo es reconocerlo, lo que dio al maestro la fama tan excepcional que gozó en su tiempo, fue la llamada "pintura de casación", en la que, aparte tantos convencionalismos como la regían, fue capaz, gracias a su innegable maestría, de producir una obra tan singular como "La Vicaría".

Que el género atrajo a Fortuny, tal vez como reacción contra el nazarenismo de su formación, lo prueban obras tan antiguas en su cronología creacional como "El Contino". Que luego se entregó a él casi totalmente por razones de índole económica, lo dicen bien claro, aparte "La Vicaría", "El Coleccionista de Estampas" y "El Jardín de los Poetas". Que de esta entrega nació su ya comentada fama internacional, lo afirman claramente sus críticos contemporáneos y sus estudiosos posteriores, así como, sobre todo, el por él tal vez no buscado fenómeno del fortunismo con las obras de Agrasot, Tapiro y Jiménez Aranda; pero que, pese a tanta ejecución inverosímilmente detallista, él salvó al género y al par se libró de sus errores es un hecho cierto que justamente corrobora el acertado juicio de Lafuente Ferrari, al decir que trajo al mismo «*la rica herencia de Goya, una refinada sensibilidad colorista, una ejecución chispeante en la que tantas cosas estaban adivinadas, su pasión por la luz y una complacencia excepcional en la maestría pictórica*»¹⁷.

Todo lo cual hace que "La Vicaría", perpetua evocación de su enlace con Cecilia de Madrazo y por ello de su entronque con la primera familia artística española de su tiempo, sea, aparte los exagerados ditirambos de sus contemporáneos por un lado y por el otro los vicios de origen que por su género pueda tener, una obra antológica de la pintura española y una exquisita miniatura de graciosa factura y delicioso colorido en la que tanto el virtuosismo cuanto la delicadeza de pincelada de su autor alcanzaron su cenit, y a la que el calificativo de «*auténtica maravilla*», emitido por Beruete¹⁸, le va a la perfección.

Que Fortuny intentó reaccionar contra lo que el "tableautin" representaba, pese a la fama que le proporcionó, lo prueban su

17. Vid. Lafuente op. cit. en la nota n.º 8, pág. 46.

18. Vid. Beruete op. cit. en la nota n.º 6, pág. 101.

constante insatisfacción y sus luchas por alcanzar una pintura más sincera y original; búsqueda ésta que ya se percibe en sus magníficos retratos de los que, siquiera sea brevemente, me ocuparé seguidamente. De ellos y aparte los que hizo de su esposa e hijos, algunos en forma de deliciosos apuntes, así como de sus compañeros romanos de trabajo, destacaré el magnífico de su amigo Agrassot, fechado en Roma en 1865, que muestra, a pesar de su virtuosismo, un concepto recio y seguro del dibujo; personaje que es también, según la opinión de Xavier de Salas¹⁹, el retratado en el lienzo donado por Batlló al Museo de Barcelona, frente a la antigua creencia de que se trataba del escultor Suñol. Junto a ellos, el magnífico de la esposa del secretario del Duque de Riansares, hoy en el Museo Metropolitano de New York, en el que creo se advierten influencias de su suegro D. Federico de Madrazo, y el de la Sra. Agrassot, ejecutado a base de pequeñas pinceladas entrecruzadas de distintas tonalidades y colores, en el que un cierto alargamiento de formas ha llevado a Salas a señalar la influencia del Greco²⁰.

Complemento de todos ellos son las acuarelas de última época que representan a Cecilia de Madrazo y a la propia Sra. Agrassot, esta última fechada en Portici en 1874, que traspiran las mencionadas influencias japonesas tan visibles en su delicioso cuadro "Niños en el interior de un salón japonés", donde retrató a sus hijos M.^a Luisa y Mariano, una de las más fehacientes pruebas de ese afán de independencia que, desgraciadamente cuando ya fue muy tarde, le llevó a decir «*pintaré como me dé la santísima gana*»²¹ y a la que, por su desconcertante novedad de concepto, Julián Gallego ha calificado de "nabi"²².

Otra prueba fehaciente de sus ansias de reaccionar contra el "tableautin" la tenemos en sus obras granadinas. La Ciudad del Darro, donde nació su hijo Mariano en 1871, fue para Fortuny un auténtico descubrimiento que le condujo al naturalismo, le reavivó con una mayor precisión de enfoque el mundo africano y llegó a ser para él, según escribió el Barón Davilier, «*una mina inagotable de temas y sugerencias*»²³. Como testimonio de ello, baste la cita de obras tan acabadas como "Torso de anciano", "Viviendas campesinas" y "Antigua Casa Ayuntamiento de Granada"; pintu-

19. Vid. Salas op. cit. en la nota n.º 4, pág. 242.

20. Vid. op. cit. en la nota anterior, pág. 243.

21. Vid. Ciervo op. cit. en la nota n.º 2, pág. 99.

22. Vid. Gallego op. cit. en la nota n.º 13, pág. 97.

23. Vid. Barón Davilier op. cit. en la nota n.º 12, pág. 68.

ras las dos últimas realizadas a pleno aire con riquísima paleta y gran soltura de pincel.

Pero fue en Portici, donde tan agradablemente se encontró hasta el punto de escribir a Tomás Moragas «*contento estoy en este magnífico paraje, donde los asuntos abundan*»²⁴ y de temer la vuelta a Roma «*porque aquí puedo pintar cosas nuevas*»²⁵, cuando puede decirse que, en los últimos meses de su vida, alcanzó la plenitud de su naturalismo en los bellos asuntos titulados "Portici", "Casas italianas" y "Desnudo en la playa de Portici", auténticas "cosas nuevas" que pudieron haberle conducido, de haber seguido viviendo, a los comentados senderos de modernidad. Por ello hay que afirmar que en esta bellísima tierra napolitana, que comparó con Andalucía pero teniéndola por más luminosa y atrayente, es donde su arte magistral se reveló con mayor autenticidad al no estar sujeto a ninguna moda ni atado a ninguna clase de encargos convencionales.

Complemento de su obra pictórica fueron indudablemente, en todo tiempo, sus dibujos y grabados que, a juicio de José Francés, son más elocuentes que sus propios óleos, pues en ellos «*se puede seguir la línea paradigmática de un gran temperamento y de una gran habilidad manual que se pierde a veces en diletantismos y monerías pero que tiene enérgicas y poderosas reacciones de concepto y ejecución*»²⁶. Grabados, sobre todo, realizados al aguafuerte y mediante el procedimiento de dibujar con el apoyo de la difusión del ácido esparcido sobre la pasta que protege la superficie de la plancha, entre los que se cuentan realizaciones del interés de los tempraneros "Familia árabe" y "El Piojoso" hasta los ya rebosantes de primores técnicos y sumamente elocuentes por su encantadora simplicidad como "Marroquí muerto" y "Marroquí velando un cadáver".

Otro complemento interesante de su personalidad fue su interés, poco frecuente entonces entre los artistas, por las Artes Aplicadas; interés que le llevó a cultivarlas, aunque casi siempre dentro de un arqueologismo islamizante, especialmente en lo referente a la azulejería y a la forja. Muestra preciosa del mismo son la espada morisca que diseñó y cinceló, así como su pasión coleccionista por toda clase de telas y cacharros, entre los que destaca la magnífica ánfora nazarita que hoy se guarda en el Museo madrileño del Instituto Valencia de Don Juan.

24. Vid. Ciervo op. cit. en la nota n.º 2, pág. 104.

25. Vid. la nota anterior.

26. Vid. Francés op. cit. en la nota n.º 16.

Mención especial quiero hacer de su vinculación con Sevilla. En efecto, a ella vino antes de ir a Granada y aun después de haberse establecido allí tanto para pintar, pues le atrajo mucho el encanto y la luminosidad de la urbe hispalense, cuanto para estudiar los procedimientos de su famosa cerámica. En Sevilla contó con la protección y amistad de un exquisito prócer, D. José Domingo de Irrurreta Goyena, cuyo retrato, obra de Raimundo de Madrazo, guarda el Museo de Bellas Artes hispalense, con quien sostuvo una interesante correspondencia, inserta en parte en la obra del Barón Davilier²⁷, que fue íntegramente publicada en castellano en los Anales de los Museos de Barcelona²⁸, pues, afortunadamente, al Museo de Arte Moderno de la Ciudad Condal han ido a parar los manuscritos originales, ilustrados, por cierto, con bellísimos dibujos y croquis.

Estas cartas, cinco de ellas fechadas en Granada en 1871 y 1872, una en Portici en 1874 y otra sin data alguna, son un curioso conjunto de noticias sobre su biografía y sus aficiones. La de 28 de febrero de 1871²⁹, que contiene un dibujo en sepia representando a unos personajes en un patio granadino, comenta la trágica muerte de Regnault y los apuros económicos de su cuñado Raimundo de Madrazo en el París de la guerra franco-prusiana; manifestando, también, que ha concluido dos cuadros, uno de los cuales es el tema del dibujo adjunto, y encargando a Goyena «*que no pierda de vista los azulejos de la Casa de Pilatos*», así como rogándole en la postdata le envíe la fotografía de un perro que necesita para poder acabar un cuadro.

La del 21 de abril de 1871³⁰, que incluye el diseño de una pieza de orfebrería musulmana, comenta sus trabajos sobre tipos gitanos y reitera la petición de unos azulejos que quiere pintar. En la del 29 de agosto³¹, aparte criticar acerbamente a la Commune francesa, hace referencia a un interesante códice medieval que había pertenecido a la Marquesa de Sobradíel; indicando que precisa pasar el invierno en París cuando su deseo era haberlo hecho en Sevilla o en Tánger. La del 2 de enero del año siguiente³², que

27. Vid. Barón Davilier op. cit. en la nota n.º 9, págs. 67/68, 78/79 y 136/137.

28. Vid. «Contribución al epistolario de Fortuny», en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», Arte Moderno, Vol. I 2, año 1942, págs. 27 a 37.

29. Vid. la nota anterior págs. 27/28.

30. Vid. op. cit. en la nota n.º 28, pág. 29.

31. Vid. op. cit. en la nota n.º 28, págs. 29/30.

32. Vid. op. cit. en la nota n.º 28, págs. 31/32.

comienza con un «*Salute e figli maschi*» a la usanza romana, incluye el dibujo de su cuadro "Tribunal en la Alhambra" que cree no va a gustar en los medios parisinos, indicando que para satisfacer a Goupil, «*que pide cosas chicas*», mandará allí un arcabucero para él y un estudio de gallinas para Stewart.

De sumo interés es otra granadina de 1872³³, que incluye el dibujo de un jarrón musulmán, en la que dice a Goyena que no le ha mandado la foto de "La Vicaría" pues «*hago todo lo posible para olvidar el cuadro*» y le felicita por la adquisición de unos Meissonnier. También hace en ella una curiosa alusión al estado crítico de la España del momento —«*Nosotros vamos por la feria si los republicanos lo permiten*»— e informa a su amigo de la próxima venida del Barón Davilier.

Su afecto a Sevilla queda probado en la carta de Portici³⁴, cuando manifiesta su deseo de tener un estudio en ella y hace un elogio de la feria, aun cuando lo más interesante de su texto es ciertamente la declaración que hace a favor del bellísimo paraje en que se encuentra, del que dice textualmente: «*esta parte de Italia es la más hermosa, tiene mucho de Andalucía pero más variado; así es que no he tenido más remedio que trabajar y renunciar a las ganas que tenía de pasar el verano tendido boca arriba*». Interés que se acrecienta al contener la reproducción, en forma de deliciosos dibujos, del retrato que le hizo Vicente Gemito, los bocetos del retrato de su esposa y el de sus hijos en el salón japonés, el del cuadro titulado "La playa de Portici" y ocho estudios de temas realizados al aire libre.

En todas estas cartas confirma su confianza con la familia, al mandar saludos para la Sra. de Goyena, que retratada por Wssell conserva el Museo de Sevilla, y besos para el niño, que no es otro que D. Joaquín de Irrurreta-Goyena y Errazu, cuyos deliciosos retratos infantiles, debidos a Raimundo de Madrazo, guarda también la pinacoteca sevillana; expresiones de afecto que también envía para el mencionado pintor Wssell de Guimbaro, tantos años Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y Numerario de su Real Academia.

La amistad con Goyena cristalizó, aparte la comentada correspondencia, que posiblemente sería más amplia, en la posesión por éste de algunas obras del maestro, desgraciadamente perdidas para

33. Vid. op. cit. en la nota n.º 28, págs. 32/33.

34. Vid. op. cit. en la nota n.º 28, págs. 33/34.

el acervo artístico sevillano, como "El Concierto", "La Mariposa" y "El Arabe muerto", consignadas en el Catálogo del Barón Davilier³⁵, a las que hay que añadir el torero que Fortuny le regaló con una expresiva dedicatoria³⁶.

Su interés por Sevilla le llevó a cultivar, durante su estancia en ella, temas locales como la "Vista de la Plaza de Toros", que estaba en la Colección Madrazo; la "Escalera de la Casa de Pilatos", que perteneció a Stewart; los dos temas sobre el Alcázar, las dos acuarelas deliciosamente abocetadas sobre interiores de la Casa de Pilatos, hoy propiedad del Museo de Arte Moderno de Barcelona³⁷; el aguafuerte titulado "Una calle de Sevilla", que donó al Museo de Arte Moderno de Madrid su hijo Mariano Fortuny y Madrazo, aparte los siete asuntos sevillanos consignados en el inventario hecho a su muerte para la venta de sus obras³⁸.

Pese a todo, sólo tenemos actualmente en Sevilla, que yo sepa, dos obras del maestro. La deliciosa tablita de la Colección de Don Enrique Parladé, expuesta no hace mucho en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros "San Fernando" y consignada y reproducida en el Catálogo de la misma sin comentario alguno³⁹ y que tal vez corresponda a su etapa granadina, y el retrato del pintor sevillano José Villegas, realizado en Roma, precioso dibujo de 0'28 x 0'22 que representa al gran artista sentado frente al espectador, revelándonos su mirada inquieta la fortaleza de su personalidad, al par que la delicadeza de su ejecución, pese a su carácter abocetado, es un testimonio perenne del probado afecto que le profesó Fortuny; dibujo que, depositado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, exhibe el Museo de Bellas Artes⁴⁰ y cuyo notable interés acrecienta la dedicatoria que figura al pie del mismo, como delicado obsequio de la viuda de Fortuny al pintor amigo, con el siguiente texto de su puño y letra: «No dudo aceptará Vd. con gusto el retrato que le hizo Mariano el año 1859. Cecilia de Madrazo, Vda. de Fortuny».

Finalmente y como aportación personal a esta evocación centenaria sobre el eximio pintor de Reus, al que bien puede calificarse

35. Vid. Barón Davilier op. cit. en la notable en la nota n.º 9, págs. 148/151.

36. Vid. la nota anterior, pág. 72.

37. Vid. op. cit. en la nota n.º 1835/1836.

39. Vid. «Atelier de Fortuny...», París, 1975, págs. 26/27.

39. Vid. «Catálogo de las obras de la Colección de Enrique Parladé». Sevilla, 1974, s/p.

40. Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ (José): «Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla». Madrid, 1967, pág. 95, n.º 357.

de auténtico romano de la Tarraconense, daré a conocer dos obras inéditas que de él conserva, en su domicilio gaditano, D. José Puebla y Torrija⁴¹, descendiente colateral del pintor Dioscoro Puebla al que pertenecieron, que represetan, respectivamente, a dos mujeres de Cervera y Frascati ataviadas con el traje típico de dichas localidades.

La primera, que mide 0'30 × 0'24, es una acuarela sobre papel en la que, con un dibujo algo abocetado, ha interpretado a una bella mujer vestida con falda negra y blusa blanca, complementadas con un delantal celeste y una manteleta roja, que cubre su negro pelo ondulado con una toca de color verdoso. En el ángulo superior izquierdo se lee «Cervera» y en la parte baja hay una inscripción posterior, tal vez debida a Puebla, en la que se dice que fue hecha en Roma el año 1856.

La segunda, de idénticas medidas y ejecución, representa a otra bella mujer, que se apoya en una especie de pedestal, ataviada con falda rosa, adornada de blancos encajes, y blusa roja con manteleta blanca, sobre la que destacan los collares de coral que rodean su cuello, que también cubre su hermosa cabeza con un velo. Acuarela ésta de mayor plasticidad que la anterior y datada y fechada por el mismo procedimiento en el año 1860; pero, como ella, no otra cosa que uno de los múltiples estudios de tipos populares a los que tan aficionado fue el maestro durante los años romanos de su formación.

Junto a ellas y también en Cádiz, una obra de mayor empaque. Se trata de un boceto de su cuadro "La Batalla de Wad Rass", que formó parte de la colección de D. Emilio Huart y que hoy es propiedad de su viuda, D.^a René Arquís⁴². Pintada al óleo sobre un lienzo de 0'50 × 0'95, procede de los herederos de la viuda del pintor gaditano José Morillo, a quienes la adquirió el señor Huart⁴³. Su factura es mucho más abocetada no ya que la del original, sino incluso que la del boceto del mismo tema de la Colección Gómez Moreno, por lo que resulta una interesante interpretación del asunto, desprovista de todo sentido historicista, en la que hay una total ausencia del dibujismo preciosista, lo que la convierte en

41. Agradezco al referido Sr. Puebla las facilidades que me ha dado para el estudio de dichas obras.

42. Igualmente agradezco a la Sra. Vda. de Huart el haberme permitido el conocimiento y estudio de tan interesante cuadro.

43. Información verbal de la Sra. Vda. de Huart.

una bella sinfonía colorista, de variada paleta, a base de amplios toques de tan valiente ejecución que ponen claramente de manifiesto la aludida relación de Fortuny con los machiaioli italianos (*).

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

(*) El presente trabajo ha sido redactado bajo los auspicios de la Ayuda a la Investigación que tiene concedida el autor por el Ministerio de Educación y Ciencia.



Lámina I.—Mariano Fortuny. «Retrato del Pintor Villegas» (Dibujo). Museo de Bellas Artes de Sevilla. Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. (Foto Moreno, Sevilla.)



Lámina II.—Mariano Fortuny. «Estudio de una mujer de Cervera» (Acuarela).
Col. particular de D. José Puebla y Torrija. Cádiz.



Lámina III.—Mariano Fortuny. «Estudio de una mujer de Frascasi» (Acuarela).
Col. particular de D. José Puebla y Torrija. Cádiz.

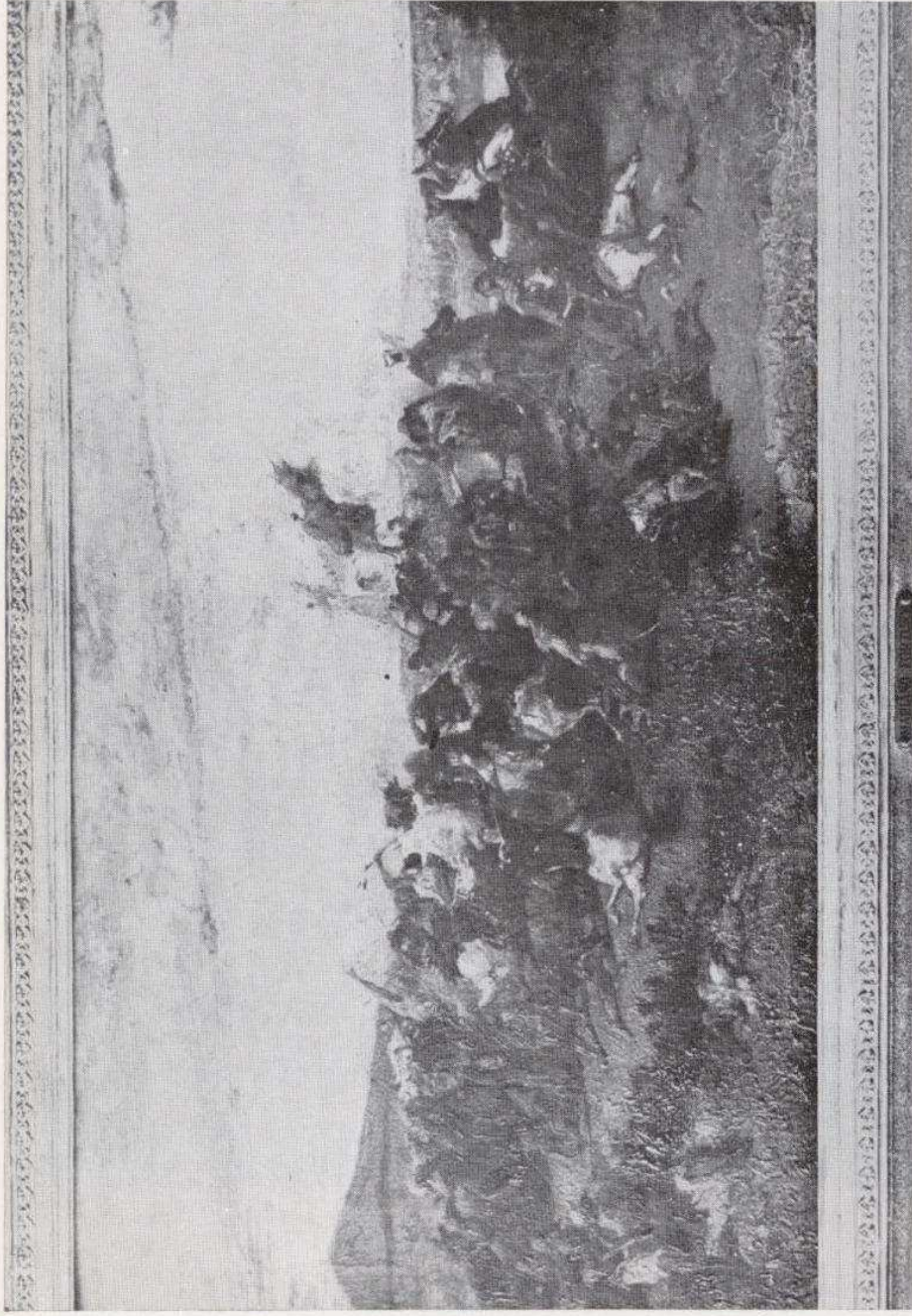


Lámina IV.—Mariano Fortuny. «La Batalla de Wad-Rass».
Colección de la Sra. Vda. de Huart. Cádiz.