
FORTUNY, EL MITE

Museu de Reus

del 26 d'abril al 7 de setembre de 2013

Exposició commemorativa
del 175^e aniversari
del naixement de l'artista





COMITÈ D'HONOR DE L'ANY INTERNACIONAL FORTUNY

Molt Hble. Sr. Artur Mas i Gabarró
President de la Generalitat de Catalunya

Hble. Sr. Ferran Mascarell i Canalda
Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Il·lm. Sr. Carles Pellicer Punyed
Alcalde de Reus

Il·lm. Sr. Josep Poblet i Tous
President de la Diputació de Tarragona

Sr. Joaquim Nin Borredà
Delegat territorial del Govern de la Generalitat a Tarragona

Dr. Francesc Xavier Grau Vidal
Rector Magnífic de la Universitat Rovira i Virgili

Il·lm. Sr. Joaquim Calatayud i Casals
President del Consell Comarcal del Baix Camp

Sr. Isaac Sanromà Ortega
President de la Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Reus

Sr. Joaquim Sorio Vela
Regidor de Cultura i Joventut de l'Ajuntament de Reus

Sr. Jordi Agràs Estalella
Director dels Serveis Territorials de Cultura de la Generalitat de Catalunya a Tarragona

COMITÈ ORGANITZADOR DE L'ANY INTERNACIONAL FORTUNY

Sr. Carles Tubella Llurba, comissari de l'Any Internacional Fortuny
Sra. Anna Figueras Torruella, directora-gerent de l'Institut Municipal de Museus de Reus

Sra. Àlicia Alegret Martí, primera tinent d'alcalde i reg. de Seguretat Ciutadana i de Promoció Econòmica

Sra. Teresa Gomis de Barbarà, regidora adjunta de Coordinació i Organització

Sr. Hipòlit Monseny Gavaldà, regidor de Via Pública

Sra. Monserrat Duch Cartaña, regidora de Formació per a la Integració

Sr. Andreu Martín Martínez, portaveu del Partit dels Socialistes de Catalunya

Sr. Jordi Cervera Martínez, portaveu d'Ara Reus

Sr. David Vidal Caballé, portaveu de la Candidatura d'Unitat Popular

Sr. Joan Antoni Solans i Huguet, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Sr. Xavier Filella Fargas, president del Centre de Lectura

Sr. Antoni Amador Salvat, patró de la Fundació Privada Reddis

Sr. Francesc Gras Mercadé, president de la Societat El Círcol

Mn. Creu Saiz Ruiz, prior de l'església prioral de Sant Pere

Sr. Pasqual Badia Medarde, president de l'Associació de Concerts de Reus

Sr. Joan Maria Mallafre Anguera, president del Centre d'Amics de Reus

Sr. Josep Maria Gomis Torres, president d'Amics de Gaudí - Reus

Sr. Valentín Rodríguez Bonillo, president de la Federació d'Associacions de Veïns de Reus

Sr. Jordi Huguet Monné

Sra. Montserrat Mascaró Alemany

Sr. Jaume Amenós Masdeu, president del Bravium

Sr. Joan Ciurana Moya, president de l'Orfeó Reusenc

Sr. Miquel Reverte Malo, president de l'Associació de Veïns del Barri Fortuny

Sr. Antonio Quinteiro Juncosa, Galeria d'Art Anquin's

Sr. Antoni Pinyol Cort, Galeria d'Art Antoni Pinyol

Sr. Antoni Constantí Daniel, Constantí Art Sala d'Exposicions

Sra. Coia Domingo Monteverde, tècnica de l'IMMR

Sr. Jaume Massó Carballido, tècnic de l'IMMR

Sr. Marc Ferran Sans, tècnic de l'IMMR

Dr. Ezequiel Gort Juanpere, arxiver municipal de Reus

COMITÈ CIENTÍFIC

Sr. Santiago Alcolea Blanch, director de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic

Dr. Jordi Àngel Carbonell Pallarès, historiador de l'Art

Dr. Carlos González López, historiador de l'Art

Sra. Montserrat Martí Aixelà, historiadora de l'Art

Sr. Francesc M. Quílez i Corella, conservador del MNAC

Dra. Rosa Vives Piqué, catedràtica de Belles Arts

Sr. Carles Tubella Llurba, comissariat

Sra. Anna Figueras Torruella, secretària tècnica

AJUNTAMENT DE REUS

Alcalde

Carles Pellicer Punyed

Regidor de Cultura i Joventut

Joaquim Sorio Vela

Comissari de l'Any Internacional Fortuny

Carles Tubella Llurba

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

President

Miquel Roca Junyent

Director

Pepe Serra Villalba

Sotsdirector gerent

Josep Maria Carreté Nadal

INSTITUT MUNICIPAL DE MUSEUS DE REUS

President

Joaquim Sorio Vela

Directora-gerent de l'IMMR

Anna Figueras Torruella

EXPOSICIÓ

Comissaris

Jordi À. Carbonell Pallarès, Universitat Rovira i Virgili
Francesc M. Quílez i Corella, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Coordinació

Anna Figueras Torruella
Francesc X. Fernández Gàzquez

Disseny de l'espai expositiu

S. T. M. Arquitectura
Gabriel Bosques Sánchez

Disseny del cartell i projecte gràfic

JomPàmies

Conservació i restauració IMMR

Anna Maria Miralles Cabré

Conservació i restauració MNAC

Elena López Olivan
Pere de Llobet Masachs
Vicenç Martí Querol
Mireia Mestre Campa
Mercè Saura Gal
Marta Serra Majem

Documentació

Raquel Aparicio Mainar
Marc Ferran Sans
Elisa Grilli di Cortona, becària Universitat de Siena
Jaume Massó Carballido
Mònica Roca Luján

Administració

Francesc X. Fernández Gàzquez
Isabel Recuenco Roma

Muntatge

Institut Municipal de Museus de Reus
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Equip IMMR

Jordi Bertran Serra
Coia Domingo Monteverde
Marc Maré Banzo
Elena Martí Estrada
Salvador Palomar Abadia
Jaume Soler Martín
Josep Torrents Alberich

Equip MNAC

Xavier Abelló Álvarez
Lluís Alabern Vázquez
Ana Izquierdo Ramírez
Susana López González
Daniel Orrit Ambrosio
J. Josep Pintado García

Projecte de dinamització

Còdol Educació

Difusió IMMR

Jordi Suárez Baldrís

Difusió Ajuntament de Reus

Direcció de Comunicació Corporativa

Difusió MNAC

Charo Canal Otero

Prestadors

Col·lecció T. C.
Col·leccions particulars
Joan-Enric Vidiella
Museu de Montserrat
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Transports

Técnica de Transportes Internacionales, SA (TTI)

Assegurances

ASEDESA
GDS/Risk Solutions
Nationale Suisse
Albert Salvadó Corredoria d'Assegurances, SL

CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ

Edició a cura de Jordi À. Carbonell i Francesc M. Quílez

Autors

Santiago Alcolea Blanch
Albert Arnavat Carballido
Jordi-À. Carbonell Pallarès
Carlos González López
Elisa Grilli di Cortona
Montserrat Martí Aixelà
Francesc M. Quílez i Corella

Revisió i traducció

Jaume Massó Carballido

Disseny gràfic de la coberta

Jom Pàmies

Maquetació i impressió

Rabassa. Arts Gràfiques

Reproduccions fotogràfiques

Francesc X. Fernández Gàzquez
Arxiu Municipal de Reus
Museu de Montserrat
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona

Audiovisual

Mab's Video Produccions

Agraïments:

Maria Bargalló Escrivà
Marc Domènech
Miquel Domingo Rodríguez
Montserrat Duch Cartaà
Victoria Durá
Teresa Gomis de Barbarà
Carlos González López
Josep de C. Laplana Puy
Jaume Llambrich Brull
Elena de Madrazo Valderavanos
Ramon Masip Bastida
Pascual Melich Martínez
Albert Mercadé Beltran
Mercè Morales Nogués
Toni Orensanz Pi
Sílvia Parés Ribé
Gabriel Pinós
Raquel Prius Sardà
Artur Ramon Navarro
M. Dolors Sardà Lozano
Norma Vélez San Juan
Manuel Vinuesa Roca
Brigades Municipals
Mossos d'Esquadra
Policia Municipal

Fortuny, el mite

Edició a cura de
Jordi À. Carbonell i Francesc M. Quílez



AJUNTAMENT DE REUS

Reus, 2013

Amb el suport de:



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

© de l'obra editorial:
Ajuntament de Reus
Pl. del Mercadal, 1
43201 Reus

© dels textos: els seus autors
© de les fotografies: els seus autors
© de les imatges de les cobertes i guardes: MNAC
Tots els drets reservats

Dipòsit Legal: T-526-2013

TAULA

Presentació de l'alcalde de Reus	11
Presentació del conseller de Cultura de la Generalitat	13
Presentació del president de la Diputació	15
Presentació del rector de la Universitat Rovira i Virgili	17
Presentació del director del Museu Nacional d'Art de Catalunya.....	19
Preàmbul	21
Fortuny i Reus. La construcció d'un mite	23
Albert Arnavat	
Fortuny i la pintura de gènere	39
Francesc M. Quílez i Corella	
Fortuny i l'itinerari orientalista tangerí	57
Jordi À. Carbonell	
Fortuny i el modelat cromàtic	73
Santiago Alcolea Blanch	
Fortuny: "Il pittore più stupefacente di Roma"	87
Carlos González López i Montserrat Martí Aixelà	
Cronologia de Marià Fortuny Marsal	105
Elisa Grilli di Cortona	
Bibliografia citada	115
Obres exposades	123

UN MITE UNIVERSAL

La figura de Marià Fortuny és un referent de primer ordre per acostar-se a la visió de l'art al llarg del segle XIX i als viratges cap a nous camins de recerca i d'expressió que, des de posicions més rupturistes, van obrir-se al tombant del segle. Virtuós en la tècnica i amb una enorme capacitat creativa, Fortuny va saber, com pocs artistes de la seva època, acostar a la mirada europea la bellesa dels paisatges humans i geogràfics del nord d'Àfrica i retratar, amb una exquisidesa i un detall extraordinaris, la realitat dels escenaris més propers de la quotidianitat.

La seva mort prematura, amb el reconeixement unànime de la crítica i del públic internacional, es va produir just en el moment en què el seu geni afrontava nous reptes, com demostren les seves obres més tardanes, clarament abocades ja a la recerca de nous llenguatges.

L'exposició "Fortuny, el mite" és una invitació a recórrer l'amplitud de l'obra de Fortuny a partir d'una classificació en cinc àmbits temàtics que il·lustren les línies mestres d'un itinerari artístic excepcional. Una exposició antològica que, amb la generosa complicitat del MNAC, ens ha permès portar a Reus una quarantena d'obres, entre les quals peces tan emblemàtiques com *La vicaria*, al mateix temps en què obres de Fortuny que formen part dels fons dels Museus de Reus han viatjat a Barcelona per formar part de l'exposició sobre la *Batalla de Tetuan*.

Magníficament comissariada per Jordi Àngel Carbonell, a qui devem valuosos estudis sobre el corrent orientalista dins del qual s'emmarca l'obra de Marià Fortuny i del també reusenc Josep Tapiró, i per Francesc Quílez, cap de Gabinet de Dibuixos del MNAC, l'exposició "Fortuny, el mite" és sens dubte una exposició excepcional. Una exposició que, amb les visions i aportacions complementàries d'altres estudiosos de prestigi, ens permet emmarcar i ressituar, des d'una lectura en clau contemporània, l'obra i la figura d'un artista imprescindible.

L'exposició és també l'acte central d'un seguit d'activitats que, sota el paraigües de l'Any Internacional Fortuny, ens han permès commemorar el 175^è aniversari del naixement de l'artista. Des del maig de l'any passat, amb la complicitat de les entitats reusenques, s'ha donat forma a un programa d'actes que ha aprofundit en les diferents facetes d'un artista universal que malgrat la seva mort prematura ens ha deixat un bagatge importantíssim. Un tribut necessari amb què la ciutat ret homenatge a un fill il·lustre que va dur el nom de Reus arreu del món, algunes obres del qual, entre les que destaquen el retrat del Nen de Portici i una col·lecció excepcional dels seus gravats, formen part dels fons d'art municipals.

Per tot plegat, des d'aquestes pàgines vull expressar l'agraïment de la ciutat a totes les persones i institucions que han fet possible aquest reconeixement i el goig de poder acollir a Reus aquesta exposició antològica. De manera especial, voldria expressar el reconeixement als responsables del MNAC, compromesos des del primer dia amb aquest projecte, i als col·leccionistes particulars que han cedit obres per fer-lo possible.

Carles Pellicer Punyed

Alcalde de Reus

MARIÀ FORTUNY, EL MITE

Marià Fortuny, com és ben conegut, representa un dels cims de la pintura catalana del segle XIX. Amb una obra íntimament lligada als temes i als corrents del seu temps, Fortuny trobà un gran èxit havent sabut extreure de cada passa del seu recorregut vital allò que podia oferir-li per al creixement del seu art.

Fortuny era reusenc i fou en aquesta ciutat on de la mà de Domènec Soberano s'inicià en el dibuix i la pintura. L'ambient de la capital del Baix Camp i de la burgesia de què formava part tingué sens dubte un efecte permanent en la seva producció.

Els anys barcelonins de Fortuny el dugueren a endinsar-se en el romanticisme, en la idealització medievalitzant. Així, enllaça amb el moment artístic general del país que es troba en l'eclosió de la Renaixença, a la qual Fortuny mateix no serà aliè.

Tanmateix, llavors com ara, el talent i la creativitat de casa nostra ultrapassa les nostres fronteres. Fortuny viatjà a Roma, al Marroc (on coincidí amb el també reusenc general Prim), a París, a Londres... De tots aquests indrets prengué elements i coneixements que densificaren la seva aportació i que el catàleg de l'exposició "Fortuny, el mite" exemplifica de manera prou eloqüent.

El pintor Fortuny, doncs, esdevé ell mateix bona mostra d'allò que hem de plantejar-nos a dia d'avui com a ciutadans d'aquest país. En conjunt, com ell, el país disposa de talent i hem de ser capaços de posar-lo a disposició d'un espai, l'europeu i mediterrani, que Fortuny representà pictòricament de manera magistral. L'aposta d'avui per als creadors, per als innovadors, passa necessàriament per mantenir sòlides les arrels que els han fet créixer a casa nostra i alhora projectar-se sense por a nous contextos. D'aquest contacte constant, amb ulls oberts i esperit permeable, no pot sortir-ne altra cosa que resultats tan fructífers com els de Fortuny.

Com sigui, no resulta sorprenent que Fortuny fos precursor dels artistes i creadors d'avui, havent tingut com a bressol una ciutat, Reus, que sempre ha mirat més enllà de les fronteres immediates. És aquest esperit inquiet el que dugué Marià Fortuny a explorar i aprofundir el seu art. En definitiva, a esdevenir el "mite" que aquesta mostra ens revela.

Ferran Mascarell

Conseller de Cultura

APROFUNDIR EN EL CONEIXEMENT DE FORTUNY

El títol d'aquesta exposició d'homenatge i record d'aniversari de Marià Fortuny ens fa recórrer al concepte de mite com a relat fabulós tradicional sobre els déus, els herois..., que expressa, d'una manera simbòlica, un concepte transcendent.

Així, doncs, el títol de "Fortuny, el mite" esdevé una síntesi del que hi veurem i com s'hi exposa, segons els àmbits amb que ha estat dividida l'exposició. A través de "La imatge de l'artista" recuperem els autoretrats del pintor, amb aquella càrrega de color i de vida que el singularitza; "La influència romàntica" agrupa la simbologia local i nacional, amb Isabel Besora, els balls, la religiositat o els comtes catalans figurats; a través de la "Pintura de gènere" s'ens obre una altra finestra al món del pintor, aquella, precisament, que evoca escenes i realitats populars o burgeses; en una quarta sèrie, "Orientalisme", trobem les obres més exòtiques, per l'època, com són les estampes africanes; a "L'ascendent dels grans mestres" el pintor ens ofereix els grans mites de la cultura europea, tractats per molts autors amb tremp inequívoc; finalment, un darrer àmbit, "Visió directa" ens acosta als paisatges ibèrics i italians que tant el van encisar i que reproduí amb aquell puntillisme viu que és l'antecedent de l'impressionisme.

El concepte de mite aplicat a Fortuny no podia ser més exacte i encertat, tant per la força i caràcter de l'autor com per la selecció i transcendència pictòrica que va saber donar als temes. Per això el contingut d'aquest catàleg esdevé una bona síntesi de la mitologia del pintor que va donar el seu cor a Reus i l'obra al món.

La Diputació de Tarragona participa i es complau d'aquesta celebració d'aniversari, conscient de la importància universal de Marià Fortuny, de la seva obra vinculada al país i de la influència que l'autor ha tingut en les generacions posteriors. Per aquesta raó, tant el catàleg d'aquesta mostra pictòrica com els actes que conformen la celebració són una excel·lent ocasió per aprofundir en el coneixement i divulgació de l'autor i la seva època.

Josep Poblet i Tous

President de la Diputació de Tarragona

EL PRIMER GRAN ARTISTA INTERNACIONAL D'UN PAÍS EN CONSCIENT RENAIXENÇA

Primer de tot, vull donar l'enhorabona a l'Ajuntament de Reus pel conjunt d'actes que s'han programat en l'Any Internacional Fortuny 2012-2013, entre els quals destaca la magnífica exposició "Fortuny: el mite". També vull felicitar totes les entitats que s'han unit per commemorar de manera brillant aquesta efemèride.

La participació de la Universitat Rovira i Virgili en aquest esdeveniment és possible gràcies a la diversitat d'activitats que duen a terme els nostres professors i investigadors. La seva tasca inclou també, com a membres actius d'una institució d'educació superior, estar amatents i en força ocasions propiciar actes que donin relleu a les persones que més han destacat en els sectors culturals, socials i econòmics del nostre territori. Aquí en tenim un bona mostra: el Dr. Jordi À. Carbonell, professor d'Història de l'Art de la URV, especialista reconegut en l'estudi de la pintura del segle XIX, ha tingut cura, juntament amb Francesc M. Quílez, conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), de l'edició d'aquest llibre catàleg que acompanya l'exposició. Els felicito molt sincerament pel treball dut a terme.

Aquesta publicació esdevé testimoni de l'esplèndida mostra de l'obra de Fortuny, els comissaris de la qual i autors del catàleg han dissenyat amb la col·laboració sobretot del MNAC, entre altres institucions.

Com destaquen els articles que s'hi apleguen, Marià Fortuny ha significat sempre el primer gran artista internacional d'un país en conscient renaixença. El nostre país també es manifesta al món gràcies als seus genis universals i Fortuny, gràcies a l'excel·lència de la seva obra, va ser dels primers a fer-ho en els temps moderns, en el període de renaixença, tot eixamplant la dimensió internacional de la nostra societat. Gràcies a l'evidència que proporcionen genis com Fortuny –i més tard Gaudí, Miró o Casals–, la nostra societat sap que és ben possible ocupar un lloc capdavanter en el món i avui necessitem aquest convenciment, com necessitem estendre'l a tots els àmbits de la nostra activitat. Commemorar els nostres referents i transmetre'n el coneixement és també una obligació de les institucions, sobretot de les d'educació superior que, com la URV, incorpora aquest compromís en la seva missió de servei a la societat.

Francesc Xavier Grau Vidal

Rector de la Universitat Rovira i Virgili

UN DELS FONS ARTÍSTICS MÉS VALORATS

La commemoració del 175^è aniversari del naixement del pintor Marià Fortuny (1838-1874) esdevé una oportunitat magnífica de retre homenatge a una de les personalitats més destacades de la pintura catalana vuitcentista. El Museu Nacional d'Art de Catalunya vol contribuir a l'èxit de l'efemèride establint una relació institucional amb la ciutat de naixement de l'artista, participant d'una forma activa en la coproducció d'una exposició antològica, organitzada per l'Institut Municipal de Museus de Reus.

El fons d'obra de Fortuny que conserva el Museu és un dels seus actius patrimonials més rics i un dels més valorats per la crítica i el públic. Es tracta d'un repertori molt variat, representatiu de totes les etapes d'activitat del pintor i amb una gran diversitat de tècniques, atès que l'important conjunt pictòric, representat amb composicions tan emblemàtiques com *La vicaria*, *El col·leccionista d'estampes* o *Paisatge de Granada*, per citar-ne només algunes de les fites més significatives del seu quefer creatiu, es veu enriquit i complementat amb un nodrit grup d'obra gràfica, que entre dibuixos i gravats supera la xifra de les 2.200 obres. A aquest darrer pertanyen composicions tan destacades com les aquarel·les *Il contino* o *Platja africana*, expressions paradigmàtiques d'un virtuosisme incomparable i d'unes innates facultats artístiques. Els treballs sobre paper permeten descobrir la versatilitat del pintor, amb un domini de totes les tècniques artístiques i la capacitat per assolir resultats molt satisfactoris, d'una excel·lència inigualable.

Aquesta exposició suposa el primer exemple visible de la política patrimonial que el Museu vol dur a terme a escala nacional, organitzant de manera conjunta amb els museus del país projectes de valor afegit per aquests centres, sempre partint de la visió pròpia de cada museu, amb la voluntat justament de singularitzar i fer més visibles els museus d'art de Catalunya. En aquest cas, durant quatre mesos es podrà contemplar a Reus una selecció de 28 obres pertanyents a la col·lecció Fortuny del MNAC, la majoria de les quals es presenten per primera vegada a la ciutat.

Finalment vull agrair molt especialment la feina excel·lent dels comissaris de l'exposició, Jordi Carbonell i Francesc Quílez, així com la de tot l'equip del Museu Nacional i el Museu de Reus, sense els quals aquesta exposició no hagués estat possible.

Pepe Serra

Director del Museu Nacional d'Art de Catalunya

PREÀMBUL

Marià Fortuny Marsal (1838-1874) ha estat el paradigma del triomf artístic internacional. La carrera fulgurant estroncada en el moment més creatiu i de més popularitat convertí la seva figura en un mite cultural que ha sobreviscut fins a l'actualitat. Així mateix, pintures com *La vicaria* han esdevingut veritables icones de la nostra cultura. En el seu moment, el succés extraordinari de les seves obres va provocar el sorgiment d'una munió de seguidors que imitaren el seu estil i el convertiren, en la majoria de casos, en una simple recepta d'èxit comercial. Tot i això, la seva aportació a la pintura vuitcentista va més enllà, el concepte pictòric desenvolupat els darrers anys de la seva trajectòria fou una veritable lliçó per als creadors més joves i renovadors que protagonitzarien la modernitat artística les darreres dècades del segle XIX.

La celebració del 175^è aniversari del naixement del pintor ha estat una oportunitat immillorable per organitzar una exposició amb algunes de les creacions que el portaren a la fama universal. La mostra, que ha estat organitzada pel Museu de Reus i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, reuneix obres de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, del Museu de Montserrat, del Museu d'Art i Història de Reus, de col·leccions particulars i, sobretot, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que ha aportat les obres més emblemàtiques de l'artista. Produccions tan representatives com *El col·leccionista d'estampes*, *La vicaria*, *Il contino* o *Platja africana* han deixat provisionalment la seva residència del Palau Nacional de Montjuïc per poder ser contemplades a la ciutat de naixement del pintor.

Encara que la ciutat de Reus ja havia organitzat projectes expositius dedicats a retre homenatge a Fortuny, cal tenir present que des de l'any 1974, data de la gran exposició antològica commemorativa del centenari del naixement del pintor, o, anteriorment, la que va tenir lloc l'any 1939, en la qual, com a aspecte absolutament excepcional, els visitants van poder admirar la *Batalla de Tetuan*, no s'havia repetit una iniciativa d'aquestes característiques. Ha calgut esperar gairebé 40 anys perquè hagi estat possible tornar a reunir un conjunt d'obres tan important a la ciutat on va néixer l'artista. D'aquesta manera, les noves generacions tenen l'ocasió d'incorporar-se a l'ampli estol d'admiradors de la figura de Fortuny.

Amb una selecció d'unes 40 obres —entre pintures i dibuixos— la mostra permet fer un recorregut per les diferents etapes d'activitat de l'artista, des dels seus inicis, presidits

per la influència de la poètica romàntica, fins a la seva darrera etapa d'actuació, en la qual observem l'existència d'aportacions innovadores que permeten albirar una transformació del seu llenguatge. Tanmateix, el discurs expositiu no s'ordena seguint una seqüència cronològica a l'ús, sinó que dibuixa sis espais temàtics intitolats "La imatge de l'artista", "La influència romàntica", "La pintura de gènere", "L'orientalisme", "L'ascendent dels grans mestres" i "La visió de la realitat". Tots sis ajuden a dinamitzar la presentació de les obres i la fan més entenedora. Aquesta narrativa és particularment perceptible en l'àmbit dedicat a la pintura de gènere, en el qual, el visitant, a partir d'algunes de les fites més destacades, pot fer un seguiment d'una de les temàtiques que més van contribuir a la seva projecció internacional. Un altre dels espais destacats és el dedicat a l'orientalisme, que aplega un grup d'obres d'una extraordinària representativitat. Algunes d'elles, com l'aquarel·la *El venedor de tapissos* del Museu de Montserrat, han estat considerades fites cabdals del gènere. Tot i incloure obres d'una gran qualitat, l'àmbit dedicat a *La imatge de l'artista* il·lustra la fortuna iconogràfica de l'autor, amb una selecció d'autoretrats, de fotografies d'època i de representacions de la seva imatge fetes per altres pintors.

La publicació objecte d'aquest preàmbul és el testimoni bibliogràfic de l'exposició, atès que reproduceix i documenta les obres que hi han pres part. Així mateix, aplega un seguit d'estudis de reconeguts especialistes que tracten dels diversos aspectes de l'aportació del pintor reusenc a l'art del seu temps. Encapçala la publicació el text d'Albert Arnavat que versa sobre la construcció del mite fortunat a Reus i a Catalunya. Segueixen els dos articles dels comissaris sobre l'èxit i la significació de la producció pictòrica de gènere divuitesc i orientalista en el context de la pintura europea. A continuació Santiago Alcolea analitza en profunditat els aspectes pictòrics i formals més innovadors de l'estil del reusenc. Finalment, Carles González i Montserrat Martí fan un documentat assaig biogràfic i una semblança de l'artista en el context romà del vuitcents. Complementa i tanca la publicació una detallada cronologia i una àmplia bibliografia sobre el pintor elaborades per Elisa Grilli di Cortona.

Jordi À. Carbonell (URV) i **Francesc Quílez i Corella** (MNAC)

FORTUNY I REUS. LA CONSTRUCCIÓ D'UN MITE *

Albert Arnavat

Marià Fortuny Marsal (Reus, 1838 – Roma, 1874) fou el pintor amb més projecció internacional de l'art vuitcentista català i un dels artistes més cotitzats del seu temps. La qualitat de les seves obres el situen en un lloc d'honor de l'art vuitcentista europeu. Quan començava a allunyar-se dels imperatius comercials i a realitzar una obra més personal i lliure, una mort prematura estroncà la seva trajectòria. L'èxit internacional, la fortuna que va aconseguir en vida i la seva mort amb només 36 anys, crearen una intensa admiració que, especialment a la seva ciutat natal, es transformà en mitificació.

Va néixer en una família menestral, a la casa coneguda com la Boella, fill de Marià Fortuny Blay i Teresa Marsal Serra. Seguint el costum de l'època va ser batejat el mateix dia a l'església prioral de Sant Pere. Tots els biògrafs coincideixen encertadament a destacar la importància del seu avi patern en els primers anys de la seva vida i en la formació de la seva personalitat, creador d'un ambient familiar propici a les arts. Marià Fortuny Baró, home vital i d'esperit inquiet, fill de velers, provenia d'una família de llarga tradició artesana. La seva afició a l'escultura el portà a Barcelona, on treballà en un gabinet ambulant francès de figures de cera, tota una novetat a Europa. Es casà amb Maria Blay Molner, amb qui tingué dos fills: Marià i Antoni. El 1827 inicià la gran aventura de la seva vida, el Museu Fortuny: amb quatre grans carros plens de figures de cera fetes per ell mateix emprengué un viatge, amb la seva dona i els fills, durant set anys. Fou el primer museu de cera creat a Espanya.

El fill gran, Marià, va obrir un obrador de talles i altars, als baixos de la Boella. El 1837 es va casar amb Teresa Marsal i es van instal·lar al segon pis de la casa. Van tenir quatre fills: Marià, Joan, Isabel i Adelaida. El 1849 es morí la mare i l'any següent, el pare, vidu, marxà a Barcelona a buscar feina, però hi morí ben aviat. Orfe de pares, doncs, Marià visqué amb el seu avi. Segons Güell, l'avi —que creia en la transmigració de les ànimes i

* Aquest article és un breu resum de l'estudi amb el mateix títol, publicat, en part, a la revista *Locus Amoenus*, núm. 11, 2011-2012, de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 257-282.

que la del seu nét era la d'un gran pintor de l'antiguitat— des de ben aviat pressentí el futur èxit del nen.

Fortuny començà a anar a l'escola als vuit anys. Testimonis dels seus companys, com Josep Güell Mercader o Joan Roig Solé, coincideixen a recordar la seva predisposició cap al dibuix i el presenten com un alumne distret i desmemoriat. Es passava el dia dibuixant als llibres, a les taules dels cafès, a les parets dels carrers... Assistí a l'acadèmia de dibuix d'Antoni Verdaguer, i a l'escola municipal de dibuix, on fou distingit pel professorat, fet que augmentà l'entusiasme de l'avi. El 1849, començà a assistir a l'estudi del pintor Domènec Soberano, el seu primer mestre de pintura —amb qui aprengué la tècnica i els primers rudiments de l'oli i l'aquarel·la. Bartrina explica que "l'atmosfera artística que podia respirar Fortuny a Reus era escassíssima, ja que en la nostra volguda població no hi ha un sol monument realment bell; en canvi, el nostre Camp, és formós com cap altre n'hi hagi. Aquella naturalesa exhuberant degué influir poderosament per a engendrar en ell el sentiment del color que caracteritza les seves obres". Va ser en aquests anys de formació quan Fortuny cultivà el gènere paisatgístic a través del contacte directe amb els escenaris naturals.

Les obres de Fortuny en aquesta primera època d'aprenentatge són poc estudiades. No es disposa d'una catalogació detallada i rigorosa de la seva producció reusenca, i això facilita l'error. El primer quadre documentat és un petit oli del 1850, als 12 anys d'edat. D'aquell mateix any trobem al Museu de Reus l'oli titulat *Catàstrofe del pontó d'Albern* catalogat i atribuït a Fortuny i exposat al públic. En realitat es tracta d'un error flagrant, ja que ni pot ser de Fortuny ni és de 1850, ja que la catàstrofe ferroviària que li dona nom ocorregué el 1863, entre Hostalrich i Breda. De fet, l'any 1850 no existia cap línia ferroviària a la península més enllà de la de Barcelona-Mataró. I el 1863 Fortuny ja no pintava precisament exvots...

La seva producció inicial està constituïda per obres menors, influïdes pel mestre, encara amb una certa tosquetat i imperícia, inevitable atesa l'edat de l'artista, però que ja prefiguren algunes de les virtuts, que més endavant desenvoluparia al llarg de les etapes següents, tot i que encara no s'albira la dimensió de la seva genialitat. Un parell de llibretes amb esbossos es conserven al Museu de Reus i el Centre de Lectura també tenia un dibuix primerenc de Fortuny avui desaparegut. Els seus primers dibuixos representaven tipus populars, carrers, paisatges, temes històrics, religiosos i exvots, seguint les normes acadèmiques més tòpiques. Eren els seus primers encàrrecs, prova d'un primerenc reconeixement per part dels seus conciutadans de la seva habilitat per la pràctica de les Belles Arts.

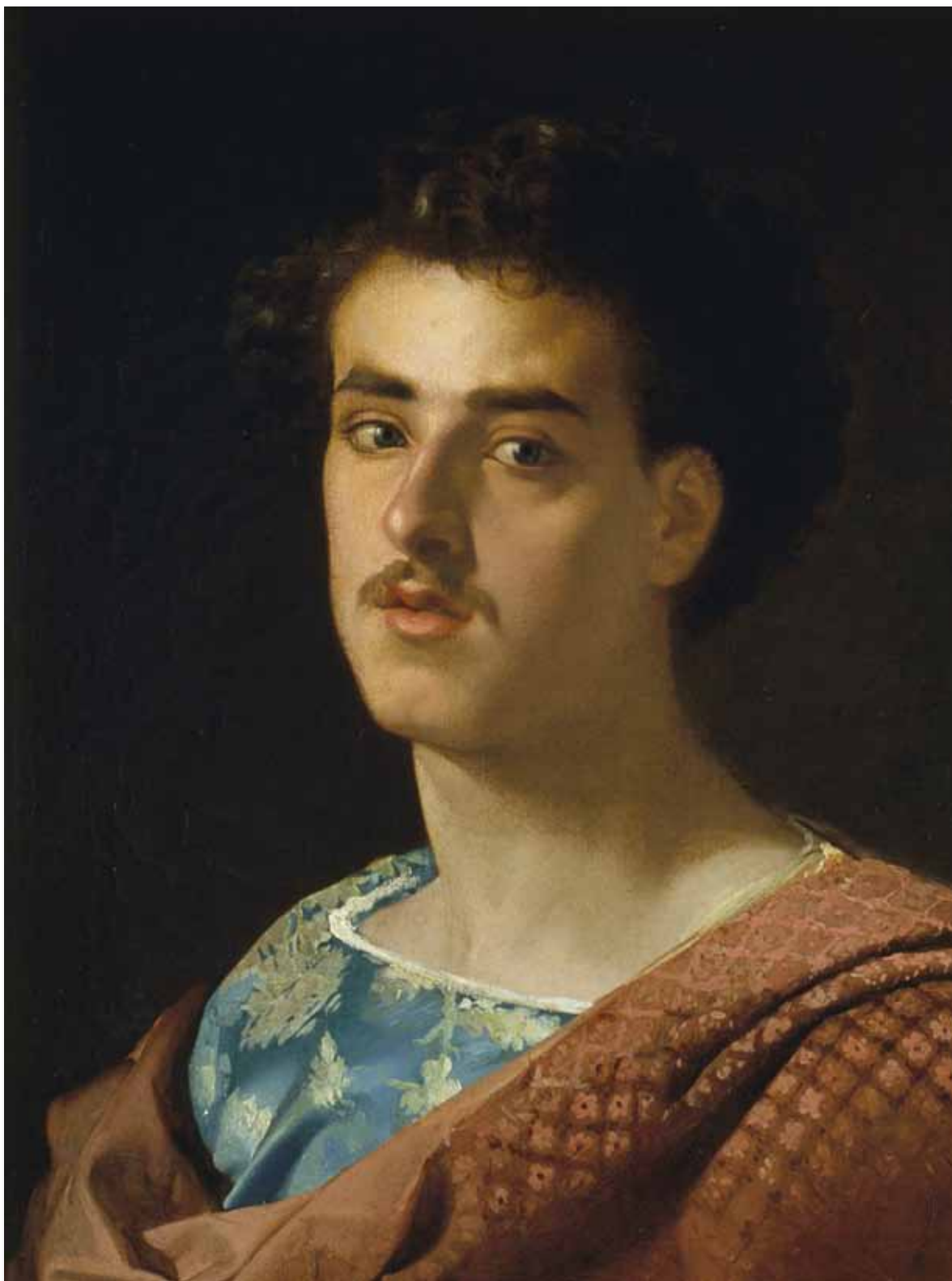
El convenciment del seu avi de la vàlua artística del petit Marià serà decisiva en la vida del pintor, conscient que la seva formació havia tocat sostre a Reus. Per poder avançar en els estudis i encetar una veritable carrera en el món de les arts calia que continués la seva formació a Barcelona, a la Llotja. Decidits, el 16 de setembre de 1852, de bon matí, l'avi de 70 anys i el nét de 14, marxaren a peu cap a la capital, fent camí durant dos dies, amb un lleuger equipatge de cartes de recomanació i dibuixos. El seu company d'infantesa Josep Güell, escrigué que en aquella època "era hermoso, con la hermosura del genio y tímido e impresionable como una virgen. Su cabeza escultórica, sus grandes ojos garzos, de mirar melancólico y profundo, sombreada su frente por los ondulantes y sedosos rizos, ante el observador más vulgar aparecía un ser predestinado a grandes cosas". Començava així el camí de l'esplendorosa carrera artística de Marià Fortuny.



Marià Fortuny Marsal, *La llotja*, Reus, 1857, llapis sobre paper, 47 x 61 cm.
Institut Municipal de Museus de Reus.

El fet d'anar a peu no suposava que la seva situació econòmica fos paupèrrima, sinó una manera de fer un petit estalvi, i no era un fet insòlit, a l'època. Ja el seu coetani Ramon Casals Vernis, desmentia la pretesa misèria que patí el nen Fortuny segons alguns autors, que afirmen que dormia al carrer o sobre els taulells de les pescateries i que, famolenc, anava com un pidolaire quan arribà a Barcelona. Instal·lat a la capital, continuà tenint relacions amb Reus, com demostra la correspondència amb els seus amics i parents i que, en anar i tornar dels seus viatges al Marroc, passava per la ciutat. L'amistat i la relació amb Josep Tapiró, per exemple —que li salvà la vida quan el rescatà d'haver caigut al mar mentre pintava al port de Barcelona— durà tota la seva vida, tot i un passatger distanciament en els primers moments de l'estada de Fortuny a Roma.

Resulta clar, doncs, que el període de formació de Fortuny pot dividir-se en dues etapes: una de preliminar, a Reus, al costat del seu avi i d'un primer mestre de pintura, Domènec Soberano; i, a partir del setembre de 1852, una segona, que abraça l'estada a Barcelona, sota la influència de professors de la Llotja com Lluís Rigalt, Pau Milà i, sobretot, la de Claudi Lorenzale. És a partir d'aquesta data, quan Fortuny experimentà un canvi, en introduir-se en l'àmbit artístic barceloní dominat pels representants del romanticisme natzarè, que introduí el culte al passat medieval i el nacionalisme en l'època de formació de l'esperit de la Renaixença. Fortuny tingué, doncs, l'aprenentatge normal que es podia obtenir a Catalunya, que consistia a instruir-se sota la tutela dels pintors romàntics de la Llotja. Aquest estil caracteritzà les seves creacions juvenils.



Marià Fortuny Marsal, *Autoretrat*, Roma, cap a 1858, oli sobre tela, 62,5 x 49,5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

El juny de 1853 la societat Casino Reusense, formada per gent adinerada i emprenedora, organitzà la primera exposició d'art celebrada mai a la ciutat. Fortuny hi presentà tres quadres a l'oli intitolats *País*, *El rei Ferran* i *Episodi de la vida del Cid-2*, tal com consta al petit catàleg que s'edità. A l'exposició, hi participaren el seu primer professor d'art, Domènec Soberano, i el seu amic Josep Tapiró, a més de pintors aficionats. Aquesta és la primera exposició, fins ara desconeguda, en la qual participà el jove Marià Fortuny, de 15 anys, el seu primer contacte seriós amb el públic, dos anys abans de la que fins ara era considerada la seva estrena pública, el 1855, a Barcelona.

L'estiu de 1854 es declarà una epidèmia de còlera a Barcelona que provocà que l'avi i Fortuny marxessin cap a Reus. Les impressions produïdes per les impactants escenes viscudes aquells dies —només a Reus s'infectaren més de 2.000 persones i en moriren 357—, les reflectí en l'oli *El doctor Josep Alberich visitant un malalt de còlera*. L'agudesia i veracitat amb què està tractat el tema, fan d'aquesta pintura un exemple de realisme. L'any següent pinta l'oli *Aparició de la Mare de Déu de Misericòrdia a Isabel Besora* on recrea l'aparició mítica en un plantejament clàssic: aurèola lluminosa, vel blau i acompanyada d'àngels que canten i toquen l'arpa. La pastoreta és rodejada d'un ramat de bous en un barranc amb un ciutat emmurallada i amb campanar, que representa Reus. Rodejant la imatge central pintà les set obres de misericòrdia. Pot ser considerat un exvot d'agraïment per haver salvat dels còlera familiars i amics.

L'estiu i alguns dies de novembre de 1857 Fortuny els va passar a Reus, amb la seva família. Fou llavors quan pintà encàrrecs particulars, i hom explica que un botiguer del carrer de Monterols li donà dos parells de sabates a canvi que li pintés el seu retrat. Fortuny tornà a Reus el gener de 1858, poc abans de marxar becat a Roma, a acomiadar-se de la família i dels seus protectors, especialment Pere Bové i Andreu de Bofarull, que li pagaren l'exempció del servei militar. Fou llavors quan va fer el dibuix de *La llotja* del Teatre Principal, on es retrata amb parents i amics.

El gener de 1860, Fortuny tornà a Reus, abans d'embarcar-se cap al Marroc, per complir l'encàrrec de la Diputació de Barcelona de fer de cronista gràfic de la guerra hispanomorroquina, fet que constituí un episodi decisiu en la seva trajectòria. L'exercici del natural practicat a l'escenari de la guerra d'Àfrica, el féu començar a desenvolupar un llenguatge pictòric propi, que fonamentaria la seva plàstica de maduresa. El *Diario de Reus*, en la primera notícia publicada sobre el pintor, el felicita per l'encàrrec. Felicita també a tots els reusencs "pues debemos estar orgullosos, de que sea un hijo de Reus el bravo general que tanto heroismo ha demostrado en los campos de batalla, y que un hijo de Reus sea también el distinguido artista que con sus pinceles debe perpetuar, en esta gran lucha, el triunfo de las valerosas huestes españolas". A Reus, visita les seves germanes i els seus amics. L'Ajuntament li encarrega els retrats dels generals Prim i O'Donnell i una vista de la batalla de Castillejos, obres que mai realitzà. Fortuny visità l'església de Sant Pere, el Centre de Lectura —que l'invità a prendre cafè entre amics—, l'Olimpo —que l'invità "al muy animado baile que tenia lugar en sus salones"— i el Palau Bofarull —on va veure els impressionants frescos de Pere Pau Montanya. Segons el *Diario de Reus*, "a unos y otros dejó complacidos, recibiendo en todas partes las más relevantes pruebas de admiración y cariño", i desitja "a nuestro joven artista, un feliz viaje y que pronto podamos verle regresar cubierto de la gloria que va a proporcionarle su artístico viaje". Una encertada predicció.

Fortuny s'embarca cap al Marroc el 2 de febrer, on passà dos mesos i mig d'intensa activitat. Un món nou s'obria davant els seus ulls, un món que canvià el seu estil. Aquelles

vivències formarien la seva visió del món magrebí i marcarien per sempre la seva trajectòria. Allí conegué al general reusenc Joan Prim, i sembla que els seus dibuixos li van agradar, el va allotjar al seu estat major —compartint-hi, en ocasions, la taula— i li proporcionà un salconduit per entrar a Tetuan. En una de les circumstàncies en què Fortuny va poder perdre la vida, Prim l'ajudà a sortir-s'en sa i estalvi. En una altra, es topà amb soldats marroquins, que no el mataren perquè es féu passar per un artista anglès. Però a Reus corregué la falsa notícia que Fortuny havia estat pres i decapitat pels marroquins.

En tornar del Marroc, anà a la seva ciutat natal a descansar uns dies. El *Diario de Reus* explica que ha de presentar a la Diputació “los numerosos trabajos que tan sólo en bosquejo trae coleccionados en su rico álbum y que, debidos a la soltura de su lápiz, ha recogido durante su permanencia en África” i que havia estat objecte “de las mayores atenciones durante los pocos días de su permanencia en esta”. També altres publicacions es fan ressò de l'estada a Reus del “joven y aventajado pintor”. Després de passar dotze dies a la ciutat, marxà a Barcelona. El gran èxit de l'exposició a la Diputació, el febrer de 1862, intensificà la seva fama. El públic, la crítica i la premsa es pronunciaren al seu favor. Lèxit, i sobretot els elevats preus pagats per les seves obres, impressionaven fortament la societat i la premsa reusenca, que sovint s'en fa ressò, al llarg de la seva trajectòria artística. Un èxit artístic i social que provoca, per exemple, que l'exclusiva societat El Círcol el nomenés soci honorari.

Fou llavors quan es publicà a Reus el primer article d'opinió sobre la seva obra. El signa el metge demòcrata Tomàs Lletget director d'*El Eco del Centro de Lectura*, que escrivia: “Nuestra patria está de enhorabuena: puede grabar ya en letras de oro el nombre de otro de sus hijos, eminente artista que, joven aún, asombra al mundo con sus brillantes concepciones”. Espera que “sabrà reproducir por medio del símbolo la expresión de nuestra vida interior, de nuestras costumbres, de la marcha progresiva de la humanidad, de nuestras miserias y de nuestras disensiones, y arrancará gritos de entusiasmo del corazón de la posteridad cuando vea trasladadas al lienzo las terribles escenas de que ha sido testigo este siglo de luchas y revoluciones políticas y sociales”. Li demana que deixi estar la pintura inspirada en temps pretèrits i que faci una pintura reflex del present, tota una crida a la pintura realista: “Como artista no debe limitarse a reproducir episodios de otros tiempos, sino, que, encarnándose con nuestro siglo, ha de ser el eco fiel de los gritos de dolor y entusiasmo que exhala el pueblo al romper, eslabón por eslabón, la cadena de la esclavitud”. No cal dir que Fortuny, si arribà a llegir l'article, no li va fer cap cas.

La segona exposició amb obres de Fortuny a Reus se celebrà el setembre de 1862, ara ja com a artista consagrat i fou la tercera celebrada a la ciutat. Era formada per pintures i dibuixos de Fortuny, junt amb Tapiró, Galofre i Soberano, entre d'altres. L'exposició fou un èxit i els salons del Centre de Lectura “se han visto materialmente ocupados por una inmensa multitud”. No ha quedat constància, però, de quines obres de Fortuny s'hi exposaren.

Després d'un nou viatge al Marroc la tardor de 1862, tornà a passar uns dies amb els amics i familiars a Reus, on va arribar el 31 de gener de 1863, a l'inici de les festes de carnaval. A la seva marxa, la premsa comenta que “durante los pocos días que el señor Fortuny ha permanecido entre sus paisanos, ha sido agasajado de continuo por sus muchos amigos admiradores, hasta el punto de haberle dejado plenamente satisfecho. La mayor parte de nuestras sociedades se apresuraron a nombrarle su socio honorario y además la Sociedad Literaria le obsequió con un improvisado pero exquisito refresco”. Es creu que el famós quadre *La fantasía de la pólvora* el va pintar els dies que va passar a la ciutat.



Marià Fortuny Marsal, *Aparició de la Verge de la Misericòrdia a Isabel Besora*, Barcelona, 1855, oli sobre tela, 97 x 79 cm. Col·lecció particular. Barcelona.

Set anys més tard, el 1869 el Centre de Lectura organitzà una nova exposició d'art, amb la majoria de pintors reusencs, encapçalats altre cop per Fortuny. S'inaugurà en un acte molt concorregut i animat per la banda de música del regiment militar local. Però no ha quedat constància, tampoc, de quines obres de Fortuny s'hi exposaren. El pintor ja era tota una figura i el cronista Fort recorda que "el nombre de Reus era pronunciado con respeto en el mundo del arte debido a que Fortuny triunfó en París con su célebre «Vicaría» y distintos cuadros, entre ellos el «Domador de Serpientes»". El *Diario de Reus*



Marià Fortuny Marsal, *Joc de dames*, cap a 1855-1856, aquarel·la sobre paper, 16,5 x 19,3 cm.
Institut Municipal de Museus de Reus.

en recull la venda a París: “¡Dar 72.000 francos por un pequeño lienzo!. Es cierto; pero este pequeño lienzo representa tres años de la vida del artista y es una verdadera obra maestra.” L'octubre, acompanyat de Tapiró, viatjà per tercer cop al Marroc. Els anys següents la premsa local continuava reproduint articles per glosar la seva activitat artística i informar dels seus viatges i, sobretot, de les seves vendes: “Una casa de París ofrecio a Fortuny por quince de sus cuadros pequeños, 90.000 duros”, o “publicose que Goupil vendió por 200.000 francos un acuarela de Fortuny”, exclama impressionat el cronista.

El 1872, el Centre de Lectura el nomena “soci de mèrit” i compra un àlbum per recollir-hi dibuixos i firmes dels artistes i personalitats que visiten l'entitat. Tot i que algú ha escrit que el primer que l'honorà amb els seus dibuixos fou Marià Fortuny, no és cert, ja que els dibuixos maldestres i sense signatura de les primeres pàgines de l'àlbum no poden ser de cap manera originals de l'artista, tot i una anotació posterior que diu que són atribuïts al famós pintor reusenc que, a més, feia nou anys que no venia a la ciutat. L'admiració de l'entitat cultural per Fortuny féu que la seva efígie fos integrada a la nova capçalera de la seva revista.

La inesperada mort de Fortuny a Roma, el 21 de novembre de 1874, commogué el món artístic, i també la ciutat de Reus. La notícia de la seva mort no arribà a Reus fins

cinc dies després. L'Ajuntament es reuní en saber-se la tràgica notícia i acordà col·locar una làpida a la façana de la seva casa natal i iniciar una subscripció per aixecar un monument a la seva memòria. *Diario de Reus* publicà la notícia a primera pàgina. Diu que l'Espanya artística estava de desgràcia, que la mort del pintor trunca una carrera brillantíssima i destaca que els seus quadres eren comprats a preus fabulosos. Es fa ressò que molts diaris reproduïen un comentari que és l'origen d'un recurrent misteri en la mort de l'artista. Segons aquest rumor, Fortuny hauria mort per les ferides rebudes en un duel amb un altre pintor espanyol o amb un aristòcrata romà, per defensar l'honor de la seva esposa, o de la seva cunyada Isabel, gran admiradora del pintor i que acabaria perdent la raó després de la mort de Fortuny. Una altra versió es referia a un enverinament a través del cafè. Tanmateix no hi ha dades objectives per comprovar aquesta probable falòrnia de novel·la romàntica.

A diverses ciutats se celebraren vetllades necrològiques, com la que va celebrar l'Ateneu Barcelonès, on el poeta reusenc Josep Martí Folguera llegí la poesia "Fortuny", creada per a l'ocasió. O la de la societat La Jove Catalunya, en la qual Bartrina, després de lloar el seu compatriota, diu, amb fina ironia, que no explica més coses de la seva infantesa "pel dubte que tinc sobre l'autenticitat de moltes de les proeses que amb el millor desig del món li atribueixen els qui diuen que foren els seus amics. Aquests són tants, que si avui és difícil trobar a Reus un vell que no hagi jugat a bales amb en Prim, és impossible trobar un jove de 30 anys que no hagi anat a estudi amb en Fortuny. [...] Tots volen il·luminar-se amb un raig de la immortalitat que brilla entorn dels homes i de les obres cèlebres; i aqueixa aspiració és sempre noble i desinteressada".

L'Ajuntament de Reus constituí una comissió per aixecar un monument a Fortuny ja el 1874. Aquesta comissió féu pública una carta en què explicava la vàlua i la universalitat del pintor, i feia una crida a contribuir-hi. A més, aconseguí una audiència amb el rei d'Espanya, Alfons XII, que tenia diverses pintures de Fortuny i acceptà encapçalar la subscripció. Però, la recaptació de fons no anà gens bé i, segons comenta el cronista Fort, "No obstant els seus anhels, poc de firme logró, pues Reus no sentia grandes deseos de llevarlo a cabo". Efectivament, tot i la retòrica i les declaracions d'intencions, la ciutat no tindrà un primer monument a Fortuny fins 65 anys després!

El 21 de març de 1875 es col·locà la làpida commemorativa a la façana de la casa natal de Fortuny. L'Ajuntament assistí a l'acte en processó cívica amb les autoritats militars i eclesiàstiques i els veïns. Des del balcó l'alcalde féu un parlament i descobrí la làpida, on es llegeix: "En esta casa nació Don Mariano Fortuny en 11 de junio de 1838". El secretari Marià Fonts i el professor Estanislau Clariana llegiren poesies en honor al pintor; se'n llegí una biografia i s'exhortà els reusencs a encapçalar la subscripció. L'acte fou seguit per unes 3.000 persones. Aquell any l'Ajuntament acordà dedicar un carrer al pintor, però també en això, malgrat les declaracions d'intencions, hagueren de passar 27 anys fins que un carrer de la ciutat portés el nom del pintor. I encara per poc temps...

Els primers intents de portar la tomba de Fortuny a Reus foren iniciats el 1875 per l'Ajuntament. S'escrigué a la vídua, Cecília de Madrazo, per demanar-li el trasllat del cos. Pedro de Madrazo contestà oferint-ne el cor, que li havia estat extret poc després de morir. La intensa emoció que provocà la mort de Fortuny a Roma fou paral·lela a la que visqué Reus en rebre les despulles del seu cor que es diposità, com una autèntica relíquia, a l'església de Sant Pere. La safata amb el cor era portada per l'arxiver municipal Andreu de Bofarull i un regidor. Un cop al temple, es glosà la figura del pintor i es col·locà l'urna al cenotafi de marbre blanc realitzat per l'escultor Joan Roig Solé. A la base té esculpida la inscripció: "Depósito

del corazón de Fortuny. Dió el alma al cielo. Su fama al mundo. El corazón a su Patria.” Un notari nàixecà acta i se celebrà un ofici de difunts. Els parents de Fortuny residents a Reus presidiren el dol. Pedro de Madrazo explica que el projecte inicial de cenotafi, d’un famós escultor de Madrid, no va ser acceptat per l’arquebisbe tarragoní, “quien descubrió en él una fisonomía profana”. Es buscà un altre escultor per a un nou projecte, sense reminiscències paganes, en el qual el cor no ocupés el lloc d’una relíquia exposada al culte públic. El nou projecte fou acceptat pel clergat tarragoní, però encara calia el permís de l’autoritat vaticana, ja que “las calumniosas y disparatadas versiones que los noticieros de café propalaron por este país” —sobre la seva mort en un dol d’honor— “versiones que hacían problemática su muerte dentro del gremio católico”, havien arribat a les autoritats eclesiàstiques. Finalment fou concedit el permís i es tirà endavant el cenotafi, “de carácter severamente cristiano”.

L'historiador Jordi À. Carbonell ha tret a la llum el relat del matrimoni nord-americà format per l'escriptora i el pintor Elisabeth i James Champney, que il·lustra l'admiració que despertava Fortuny en els artistes joves. La narració del seu viatge és un itinerari de devoció pels escenaris i per la iconografia de Fortuny. Un dels primers indrets que visità la parella fou Reus, per tal de passejar pels llocs de la infantesa del pintor, tot i que no se n'emportaren gaire bona impressió pel seu aspecte industrial i dinàmic. Segons l'autora, Fortuny obtingué el talent i la sensibilitat de manera innata, per caràcter racial i gràcia divina, cosa que reforçava la idea de geni d'aquest pintor. Visitaren la casa on havia nascut l'artista, i anaren a l'església de Sant Pere, on trobaren Josep Tapiró, que els va portar a casa de la seva família per mostrar-los uns quants records que en guardava. Aquell conjunt de relíquies va semblar sinistre als Champney: “Ens ensenyà moltes fotografies i algunes còpies dels seus quadres, i una vitrina de records —una mena de santuari folrat de vellut negre—, on la màscara de guix de l'artista mort estava coberta amb un fragment del llenç mortuori emprat al seu funeral, i dos dels seus pinzells, creuats a sota, eren preservats com a relíquies sagrades, amb una o dues cartes, i un retrat de Tapiró, fet a tinta per Fortuny. Era realment un petit santuari ben horrible, i ens en vam anar amb un sentiment d'alleujament.” Després tots tres van anar a visitar Soberano al seu estudi: “un lloc petit i pintoresc, molt estrany i provincià, però el mestre es comportava amb la majestuosa dignitat de l'home que ha adorat el seu deixeble i que sentia que alguna cosa de la glòria de la nova estrella es reflectia en ell mateix. Ens conduí a una galeria d'art lil·liputenc on el quadre central era el retaule que Fortuny pintà a la seva escola quan tenia catorze anys, al qual devia l'accés a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.” Soberano, tot i manifestar que es tractava d'una obra primerenca, afirmava que li havien ofert molts diners per ella i els mostrà una petita peça orientalista de Fortuny pintada en aquell taller el 1860. “Va pintar-lo aquí, al meu estudi —va dir-nos—, després de tornar del Marroc. Desitjava oferir-nos algun record d'aquell lloc estrambòtic. Ens en va explicar moltes històries meravelloses. Ah! Ell mai no oblidà els vells amics, ni tan sols després de casar-se, quan entrà al gran món.”

L'admiració per Fortuny era un fet a la ciutat i la seva imatge passà a formar part de la iconografia col·lectiva i la seva presència recurrent en els més diversos actes, llocs i publicacions. El més destacat va ser el nou i esplendorós teatre de la ciutat. Es decidí que s'havia de dir Teatre Fortuny, i ser propi d'una ciutat moderna, progressista i burgesa, d'acord amb l'esperit del segle. El teló de boca representa l'obra *La libèl·lula* de Fortuny, feta pels escenògrafs Urgellès i Moragas; en la bambolina del tancament de l'escenari, hi figura un retrat del pintor en un medalló, obra de Francesc Soler; i al mig de l'escalinata



Marià Fortuny Marsal, *Almogàvers*, cap a 1855, oli sobre tela, 57 x 78 cm.
Col·lecció particular, Barcelona.

principal, hi ha un bust de Fortuny, de l'escultor Josep Reynés. La inauguració se celebrà el 16 de novembre de 1882 i s'inicià amb un homenatge al pintor, en el qual els cors del Centre de Lectura, cantaren l'*Himne a Fortuny*. En la part literària, intervingueren Eugeni Mata, Marià Fonts i Isidor Frias, que glosaren l'artista. Després de forts aplaudiments, es baixà el teló de boca, que fou admirat i aclamat pel públic. Tot un homenatge al pintor de prestigi internacional.

El 1884 en un homenatge al pintor deu anys després de la seva mort, l'Ajuntament col·locà en un dels salons municipals una làpida commemorativa dedicada a la memòria de Fortuny, "gloria del arte y ornamento de la patria y del mundo artístico". El 1885 l'artista Ramon Casals Vernis fundà una acadèmia d'art, a la qual posà el nom de Fortuny i diverses publicacions il·lustrades dedicaren les seves portades al pintor, com *Reus Artístich* o *L'Escut de Reus*, entre d'altres.

Amb l'entrada del segle xx, el record de Fortuny continuava viu a la ciutat. El 1902, la Secció d'Art del Centre de Lectura organitzà una exposició de pintura, en la qual s'exhibí una obra de Fortuny, un estudi per al quadre *El comte Ramon Berenguer III clavant l'ensenya a la torre del castell de Fòs*, un dels pocs originals de Fortuny que hi havia llavors a la ciutat. El Fortuny era acompanyat per obres de Llovera, Galofre, Soberano, Clapés i d'altres ja modernistes com Hortensi Güell i Joaquim Mir. El 1915 el Centre de Lectura inaugurà una Galeria de Reusencs Il·lustres. Entre els primers retrats hi havia el de Fortuny, realitzat per Macià Auqué. A la inauguració es llegí l'estudi biogràfic de Ramon Casals, i

els periòdics en publicaren àmplies ressenyes. Al *Diario de Reus* Antoni Fuster explica que mentre a fora d'Espanya "el consideraven el príncep de la pintura moderna" aquí "tot just es sabia que era un bon artista i res més" i que, per això, la gran majoria els seus quadres eren a l'estranger.

Quan el 1912, l'emblemàtic quadre *La vicaria* es posà a la venda a París, l'Ajuntament de Reus demanà infructuosament a la Diputació i a l'Ajuntament de Barcelona adquirir-lo. És significatiu del gran negoci que representaven les obres de Fortuny, el fet que el marxant Goupil havia pagat a Fortuny 25.000 francs per la pintura i, al cap de pocs dies, la va vendre per 70.000. El 1912 va ser adquirida per un col·leccionista per 150.000 francs i el 1922 l'adquirí la Junta de Museus de Barcelona per 300.000 francs. L'Ajuntament de Reus —que ajudà amb més de 4.000 pessetes a l'adquisició— aconseguí que fos exposada a la ciutat. La premsa deia: "Pot dir-se, sense temença d'exagerar, que desfilà per davant de «La Vicaria», tot Reus. No era aquell un públic intel·ligent que anava a admirar una obra d'art; eren, per damunt de tot, reusencs que anaven a tributar el seu homenatge a un compatriota il·lustre i que sentien davant d'aquella joia artística, créixer son amor per les nostres coses." Tot plegat una mostra de l'admiració que la ciutat sentia per Fortuny. El *Diario de Reus* dedicà a *La vicaria* un número especial en el qual obsequiava els lectors amb una reproducció del quadre. Però potser una prova que Fortuny era realment un mite compartit pels més diversos sectors ciutadans la trobem en el fet que també el món de les finances, representat pel Banc de Reus, li reté homenatge. En una de les obligacions del Banc, emeses el 1921, apareix el bust de Fortuny, dibuixat pel gravador Enric Vaquer. I encara durant la Guerra Civil, el 1937, el Consell Municipal va emetre paper moneda local amb l'efigie de fills il·lustres; naturalment, Fortuny era un d'ells.

El 1924 Cecília de Madrazo, vídua de Fortuny, va fer una primera donació de material del seu marit a l'Ajuntament de Reus, que incloïa reproduccions d'aiguaforts i de dibuixos a la ploma, que foren exposades al Centre de Lectura. L'artista i crític d'art Cèsar Ferrater en va fer una crònica, en què manifestava l'alegria que sentia per la reivindicació de la "seva potent i diversa personalitat, una mica discutida per les modes estètiques dels darrers temps". Afirmava que a Fortuny caldria veure'l com "el primer revolucionari del vuitcents i com a indirecte fundador del impressionisme", ja que sabé "sacudir-se el jou dels cànons de l'Acadèmia i trová un art nou, un ambient nou, en la llum del paisatge assolat", tot i que no pogué sostreure's totalment al "provincialisme corrossiu" de l'època. Alabava el Fortuny gravador —comparant-lo amb Rembrandt i Goya— i en destacava el "sentit impressionista".

Les primera visió crítica de l'obra de Fortuny no es produí fins al 1926, quan l'intel·lectual Joaquim Santasusagna, publicà l'article "El nostre gran tòpic local", dedicat als fills il·lustres de la ciutat. El propòsit de l'autor, utilitzant les seves pròpies paraules era "combatre un tòpic, que ens ridiculitza. Agafeu aquests noms i capbuceu-los dins la Historia universal: se us hi fondran. Restaran amagats en l'ombra d'altres figures que es destaquen vigorosament. Comencen a prendre cos si hom les trasllada a la Historia d'Espanya; se'ns faran d'una altura grandiosa en el nostre radi de visió local. Això demostra el perill que es corre mirant les coses de massa a prop i amb ulls massa dolços. Aquestes petites vanitats són de poblet. Comencarem, per tant, a tenir categoria quan podem mirar les coses per damunt del nostre campanar." La polèmica estava encesa: la Secció de Lletres es queixà de l'article i demanà que es desautoritzés, perquè els faltava el respecte. El diari *Las Circumstancias*, en publicà una rèplica, amb el títol de "Les nostres glòries. L'exhabrupte



Marià Fortuny Marsal, *Ramon Berenguer III clavant l'ensinya a la torre del castell de Fòs*,
Barcelona, cap a 1856-1857, oli sobre tela, 116 x 87 cm.
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Innocenci X*. Còpia de Velázquez, Roma, cap a 1862, aquarel·la sobre paper, 47 x 42 cm. Col·lecció particular, Barcelona.

d'un mal patrici", que el qualificà com "una colecció d'insults a Reus i als homes que ens han donat glòria i renom". Transportant l'article, afirmava: "En Fortuny? Si no té la sort de morir jove, hauria acabat fent d'emblanquinador". S'escandalitzava que "és malparli de Reus i publiqui diatribes contra els nostres grans homes, consagrats a la fama, això és vergonyós i no ho concebim. Es una relliscada que no te nom." I arribava a demanar que aquest número de la revista no formés part de la col·lecció, "fent-se una nova tirada on es suprimeixi l'exabrupte d'un mal patrici al servei dels nostres detractors, qui deu ésser expulsat del Centre i allunyat d'aquella redacció". També el *Diario de Reus* carregà contra l'article i l'articulista, titllant-lo de "jove iconoclasta". Santasusagna només fou defensat pel metge i novel·lista Jaume Roig, amb el pseudònim de Gestus, al diari *Reus*.

El projecte de monument a Fortuny ressurgeix un altre cop el 1926, quan es convocà un concurs, que tot i les 20 maquetes rebudes es declarà desert. L'Associació d'Iniciatives publicà unes bases d'un nou concurs dos anys després, al qual es presentaren 10 projectes. El guanyaren els escultors Luís Caballero i Pascual Valien, de Barcelona, però la decisió del jurat no caigué gens bé en el món artístic català. Per exemple, des de *La Gasetta de les Arts*, s'afirmava que el monument escollit era molt dolent, fet per uns joves sense experiència escultòrica i mal orientats, i el consideraven poc adequat pel Mercadal. Es mostraven partidaris del de l'arquitecte Antoni Puig Gairalt i l'escultor Joan Rebull, d'inspiració noucentista. Sigui com sigui l'Ajuntament no endegà mai les obres, i no se'n va saber res més.

El 1936 es produí un nou intent de portar el cos de Fortuny a Reus, per part de la Generalitat, però la revolta militar del 18 de juliol i l'esclat de la Guerra Civil, paralitzaren definitivament el projecte. Tot i la commoció de la guerra i els bombardejos feixistes sobre la ciutat, les autoritats republicanes intentaren retre-li un homenatge pel centenari del seu naixement, però la dura realitat de la guerra impedí la celebració d'aquests actes a la ciutat, on només es pogué col·locar un ram de llorer a la làpida commemorativa de la seva casa natal.

Els que sí que celebraren el centenari foren les autoritats franquistes, el 1939. Acabada la Guerra Civil, el nou règim promogué la commemoració del naixement del pintor, dins els actes de la Festa Major. Fou el primer acte públic de rellevància del nou règim. La figura de Fortuny, deien, havia de ser commemorada d'acord "a su elevada significación española y universal" i, com que el 1938 "al estar sometida nuestra ciudad a la tiranía de los rojos, carentes de toda sensibilidad estética y sin el menor atisbo de orgullo

por los valores espirituales de la nación”, calia fer-ho llavors, ja que Fortuny era un “valor auténtico y genuino de nuestra raza”. A falta de premsa, tota prohibida, organitzaren una activa propaganda radiofònica. L’allocució de l’Ajuntament al poble de Reus contenia barbaritats tals com que “el alma de Fortuny desde el cielo bendice a los que han luchado y han sufrido por la civilización cristiana creadora del Arte y la Cultura, de la España de los Reyes Católicos y de Franco”. Se celebraren diversos actes falangistes i religiosos, visità la ciutat Pilar Primo de Rivera, i s’inaugurà a l’Ajuntament la Galeria de Reusenses Ilustres —confiscada al clausurat Centre de Lectura—, presidida pel retrat de Fortuny, amb orles de llozers i la bandera espanyola. Se celebrà una sessió acadèmica en honor del pintor al Teatre Fortuny, sota un gran retrat de Franco, amb la jerarquia politicomilitar. La presidí Eugeni d’Ors, llavors cap del Servei Nacional de Belles Arts, que va fer un discurs feixista i espanyolista, que comença amb el conegut paràgraf de renúncia del català, en què parlà ampul·losament de Reus i de Fortuny. Acabat l’acte, inauguraren el monument a Fortuny, obra de Josep Viladomat, que representa l’aquarel·la *Il Contino*, amb el personatge dret, en casaca. Fou inaugurat tot i que era de guix, ja que no s’havia tingut temps de fer la fosa definitiva en bronze. Era el primer monument a Fortuny que, per fi, es col·locava a la ciutat. L’exposició de Fortuny fou l’acte més destacat de la commemoració, integrada per 71 obres, amb peces mestres. Era la desena exposició individual de Fortuny celebrada a l’Estat espanyol.

El 1944 l’Ajuntament reemprengué el vell projecte d’erigir un monument a Fortuny i s’encarregà a l’escultor Marià Benlliure. El monument consistia en una escultura de mida natural de l’artista, pintant *La vicaria*. Havia de tenir un tercer element, un plafó de pedra, que representava el quadre *L’elecció de la model*, en què aquesta, nua, és observada per un grup d’acadèmics. La nuesa de la model féu que Benlliure preguntés si hi hauria cap problema donades “las observaciones que algunas veces ha hecho la Autoridad Eclesiástica ante los desnudos de mujer”. L’artista esperava instruccions per si decidien “que se le ponga aquí algún velo, en la forma que sea más conveniente”. Malauradament, a la versió final tots aquests elements havien desaparegut i només quedà l’artista pintant *La vicaria*, sobre un mur simplificat.

El 1941 s’inaugurà la Sala Fortuny del Museu, dedicada al pintor i fou llavors quan es fundà l’Agrupación Fortunyista de Madrid Los Amigos de Fortuny, que el 1953 obtenia el llegat del fill de Fortuny, format per 31 obres, olis, dibuixos i acadèmies, fotografies, gravats i publicacions del pintor, per al museu de Reus, on destaca l’oli *El nen de Portici*.

El 1974 l’Ajuntament de Reus en commemorà el centenari de la mort, declarà l’Any Fortuny, amb concursos, exposicions, conferències i concerts. S’intentà, sense èxit, la participació de Salvador Dalí i de Joan Miró, que no consta que ni tan sols contestessin la petició d’una visita de l’alcalde franquista reusenc. L’acte central de l’homenatge fou l’exposició antològica “Mariano Fortuny” organitzada per la Comissaria General d’Exposicions de Madrid i la Junta de Museus de Barcelona, al Museu Municipal. L’extensa exposició, representà la primera catalogació sistemàtica i científica de l’obra fortuniana, amb 1.900 referències de dibuix, pintura, gravat, iconografia i documentació, el recull més gran d’obres del pintor realitzat mai fins aquell moment.

Encara el 1977 l’alcalde franquista Francesc Llevat féu un darrer intent de gestionar el trasllat de la tomba de Fortuny a Reus. Com a resposta rebé una tallant negativa de Mariano de Madrazo, que veia en aquest assumpte “un matiz exagerado” i argumentava que “el buen sentido dice que este asunto no debe tocarse. Empeñarse en ello es desorbitar

el amor a la tierra natal, espresado en una posesión material.” Afirmava amb bon criteri que “ótras cosas son más necesarias”, com per exemple que s’estimulés com calia “el estudio sobre una de las figuras más extraordinarias que el arte moderno ha tenido en este mundo occidental”.

Finalment, en les darreres dècades s’han celebrat a Reus exposicions amb obres de Fortuny els anys: 1981, 1988, 1989, 1997, 2001, 2002 i, la darrera, aquest 2013, amb motiu del 175^e aniversari del seu naixement.

Com hem vist, al llarg d’aquests 175 anys d’història, el fenomen mitificador de Marià Fortuny és abassegador, d’una intensitat fora mida. El fulgurant i contundent triomf internacional de la seva pintura, i la circumstància de la seva mort, prematura i inesperada, en el millor moment de la seva carrera, en comportaren una mitificació sense gaires precedents. En vida, fou la millor representació del triomf artístic internacional. Així mateix, el seu ascendent fou determinant en tota una generació de pintors. Sense la seva aportació seria difícil entendre una part significativa de la pintura europea i nord-americana del darrer terç del segle XIX.

A Reus la sacralització de la seva figura arribà, de vegades, a uns extrems desmesurats i a intents d’apropiar-se-la en un sentit clarament polític. En realitat, per als seus compatriotes fou, juntament amb el militar i polític Joan Prim, el primer reusenc universal, que havia portat el nom de la ciutat a l’àmbit internacional. Més endavant apareixeria una altra figura d’una dimensió igual o superior, l’arquitecte Antoni Gaudí, el qual cooperaria a consolidar la idea de la ciutat com a bressol de grans genis, on també podien cabre artistes de primera línia com Tapiró, Galofre i Llovera. Els reusencs sempre hem estat conscients d’aquesta significació, cosa que ens ha portat a vindicar amb passió i perseverança l’aportació d’aquests grans personatges. En el cas de Fortuny, el seguit d’iniciatives al voltant de la seva figura i l’interès que desperten, és comparable en intensitat amb la relació d’altres ciutats envers els seus artistes més insignes com són els casos de Màlaga respecte a Picasso, Figueres envers Dalí, o València en relació amb Sorolla. El sentiment i l’intens afecte que els reusencs han dedicat als seus mites culturals i artístics constitueix un fenomen poc habitual, que demostra la ferma creença en la importància de la seva ciutat i l’orgull de formar-ne part.

FORTUNY I LA PINTURA DE GÈNERE

Francesc M. Quílez i Corella

Sense que existeixi una relació directa de causa i efecte, és prou coneguda la influència que, en l'imaginari popular, va exercir, i segueix exercint, l'èxit obtingut pel pintor Marià Fortuny (1838-1874) en el conreu de la temàtica de gènere. Produccions pictòriques com les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes* (1863-1867) —considerada com la primera incursió de l'autor en aquest univers—, però, sobretot, *La vicaria* (1870) o *L'elecció de la model* (1874), van contribuir a projectar la imatge del reusenc com un artista que, a diferència d'altres, va obtenir un gran èxit comercial i el reconeixement de la crítica¹ i el públic, mentre encara era viu.

La important valoració econòmica,² de dues d'aquestes tres composicions, el van convertir en un creador envoltat d'una aura de prestigi i de triomf social. En aquest sentit, els preus assolits per l'operació de compravenda de les dues darreres composicions va constituir un autèntic rècord personal —només igualat per la inacabada, i darrera pintura, *Platja de Portici*.³ Aquest fenomen és equiparable o, en alguns casos, superior als preus obtinguts per la venda de l'obra d'altres pintors coetanis, amb una alta reputació.⁴

1. Per no resultar una lectura massa feixuga, i atès la gran quantitat de bibliografia existent sobre el pintor, remetem el lector a la consulta d'Ainaud de Lasarte, J., "La fortuna de Fortuny", *Fortuny. 1838-1874*, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, gener-març de 1989. També constitueixen recursos instrumentals d'obligada consulta, González López, C., Martí Aixelà, M., *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, 1989, 2 vol. Més recentment, Doñate, M., et alii, *Fortuny*, Barcelona, Palau Nacional de Montjuïc, octubre 2003 - gener 2004.

2. Respecte a la transacció comercial de les dues pintures, el preu de 70.000 francs pagats per Adèle de Cassin i altres aspectes documentals, vegeu Doñate, M., Quílez i Corella, F. M., "La vicaria", a Doñate, M., et alii, *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 76, p. 218-224. I també, Mendoza, C., Quílez i Corella, F. M., "L'elecció de la model. La Modela", a Doñate, M., et alii, *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 111, p. 300-305.

3. Vegeu Doñate, M., Mendoza, C., Quílez i Corella, F. M., "Platja de Portici", a Doñate, M., et alii, *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 120 bis, p. 320 (i)-320 (iv) i Mendoza, C., Quílez i Corella, F. M., "Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística", *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2008, 9, p. 113-133 i Alcolea Blanch, S., "Una pintura de Fortuny a Long Island", a Bracons, J. (ed.), *Història de l'Art Català. Art Català al Món*, Barcelona, 2007, p. 132-135.

4. Sens dubte, la millor guia comparativa, per valorar el reconeixement de l'obra de Fortuny, és Mireur, H., *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger*, París, 1911 (2001). Per exemple, resulta molt il·lustrativa la comparació amb els preus assolits per les obres de Gérôme o Meissonier, per citar dos dels més parangonables. El lector pot trobar una bona aproximació al tema de la reputació dels artistes a Furió, V., *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Memoria Artium (12), Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2012.

Indubtablement, en el marc de la pintura catalana de l'època, Fortuny esdevé el cas d'una *rara avis*, no tant perquè gaudís d'un reconeixement comercial i de crítica; aspectes que —encara que d'un abast molt menor— van ser compartits per altres col·legues, actius en l'entorn barceloní; sinó, fonamentalment, perquè cal atribuir-li el mèrit de ser el primer pintor català de fama internacional, capaç de superar les limitacions d'un context local i esdevenir un referent⁵ en l'àmbit de la pintura europea del seu temps. Aquesta dimensió internacional, molt poc comuna, fins aleshores, en la història de l'art català, constitueix un dels trets més definitoris d'un artista que, sense voler ser reduccionistes, i fent un exercici voluntari d'anacronisme històric, hauríem de definir com un creador global.⁶

Malauradament, l'obra de Fortuny no ha obtingut el reconeixement internacional que mereixeria. No ens referim a l'evident fortuna crítica i al predicament que té entre els estudiosos i el públic local, sinó a la seva absència entre els grans pintors europeus del segle XIX. Encara que no deixa de ser una reflexió tòpica, per entendre aquesta anomalia crítica hem de tenir present que la construcció del cànon artístic europeu del segle XIX és deutora de la historiografia francesa i aquesta ha creat un model d'interpretació de l'art vuitcentista excessivament nacionalista, posant l'accent —d'altra banda, fins a cert punt comprensible— en el factor de la capitalitat artística, localitzada a la ciutat de París. No resulta estrany, doncs, observar com els artistes francesos acaben erigint-se en els protagonistes de les transformacions artístiques, lideren i marquen el ritme del procés i fan la funció del mirall en el qual s'emmirallen aquells artistes que ocupen un lloc secundari, o perifèric, en l'esdevenidor de l'art europeu.

És evident, però, que la condició d'apàtrida, que caracteritza l'itinerari artístic i vital de Fortuny, convertida en una permanent mobilitat, fins al punt d'esdevenir un pintor itinerant, capaç de fixar la seva residència en diferents ciutats europees (Barcelona, Roma, París, Granada) i trencar la dinàmica endogàmica, gregària i conformista, tan característica dels territoris artístics perifèrics, fins al punt de configurar un principi d'una evident singularitat, no pot fer oblidar la matèria primera en la qual es fonamenta l'activitat creativa del pintor.

Malgrat els exercicis de projecció històrica, realitzats per una part de la historiografia, Fortuny és un pintor arrelat en el seu temps i la seva sensibilitat es nodreix de les temàtiques contemporànies, especialment les que palesen una major afinitat amb la ideologia burgesa hegemònica, perquè satisfan les necessitats estètiques d'una elit social i cultural, d'una clientela molt adinerada que demanda un tipus de composicions pictòriques molt sumptuàries, concebudes com una metàfora visual d'una determinada cosmovisió, que entronca amb un sistema de valors edificat sobre unes fermes creences de classe.⁷ Aquests trets, si bé no acaben de constituir un moviment artístic, amb unes

5. Sobre aquesta qüestió, vegeu Ainaud de Lasarte, J., "La fortuna de...", *cit. supra*, núm. 1; Gasch, S., "Marià Fortuny i Carbó", *L'expansió de l'art català al món*, Barcelona, 1953, p. 33-46. Com a testimoni, no massa conegut, de la gran fortuna crítica i l'admiració que generava el seu treball, podem citar un article del crític italià Giacosa, G., "Parigi e l'Esposizione. Lettere 11. Giuseppe Giacosa. V. Fortuny", *L'illustrazione italiana*, Roma, 1878, p. 134-135; Reyero, C., "Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Ruij Pérez", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Saragossa, XL, 1990, p. 5-20. L'autor dona a conèixer un gran nombre d'articles sobre la fortuna crítica del pintor, en el context europeu i, sobretot, arran de l'exposició de les seves obres a l'Exposició Universal de París de l'any 1878.

6. Sobre aquest particular, vegeu Sullivan, E. J., "Fortuny a Amèrica: col·leccionistes i deixebles", *Fortuny...*, *cit. supra*, núm. 1, p. 99-117; Doñate, M., "Fortuny en les col·leccions del segle XIX", *Fortuny...*, *cit. supra*, núm. 1, p. 407-415; Roglán, M., "El fenómeno cosmopolita y modernidad: la pintura española de Fortuny a Picasso, 1863-1914", *Preludio al Modernismo español*, Museu Albuquerque, agost-novembre, 2005, p. 38-89. Finalment, Reist, I., Colomer, J. L. (ed.), *Collecting spanish art: Spain's golden age and America's Gilded Age*, Nova York, 2012.

7. Hem tingut ocasió de referir-nos a aquest entorn ideològic i cultural, en un escrit recent. Vegeu Quílez i Corella, F. M., "Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes de Marià Fortuny", *Locus Amoenus*, 10, Bellaterra, 2009-2010, p. 243-258.



Marià Fortuny Marsal, *Il contino*, Roma, 1861, aquarel·la sobre paper, 56,3 x 39 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

característiques estilístiques universalment compartides, el cert és que sí que dibuixen un fenomen, el de la denominada *high class painting*,⁸ amb un espai territorial d'un gran abast geogràfic.

Ja hem tingut l'oportunitat de fixar la nostra posició sobre aquesta qüestió, en considerar que Fortuny, lluny de marcar una distància amb els seus potencials clients, adoptant una actitud de desclassat social, una mena de figura contra corrent, d'un bohemí *avant la lettre*, participa plenament, sense cap embut, d'aquest ideari, amb el qual se sent plenament identificat. Tanmateix, encara que pugui resultar una afirmació òbvia, en contra d'una determinada interpretació massa esbiaixada, el conreu de determinades temàtiques, malgrat que puguin ser considerades anacròniques, o dominades per una sensibilitat arcaica, allunyada dels nostres criteris de judici estètic, no resta mèrit a les aportacions realitzades per Fortuny, perquè, en les escenes representades, emergeixen un gran nombre de valors que, superant la contingència històrica, es transformen en aspectes universalment compartits. El talent, la imaginació, el virtuosisme, la invenció, són algunes de les facultats que s'amaguen darrere d'un embolcall formalment preciosista.

Les característiques d'una factura molt acabada, que tècnicament palesa un domini insuperable de les eines de l'ofici, consistent a combinar perfectament tots els recursos instrumentals que ajuden a potenciar els valors plàstics, dibuixen una personalitat molt deutora de les servituds del llenguatge de la seva època. En aquest sentit, la denominada temàtica de gènere, popularment coneguda amb el terme de pintura de *casacones*, és la que millor documenta la condició temporal de la seva pintura. El conreu d'aquest tipus de produccions esdevé un dels motius que millor ajuden a definir la carrera artística del reusenc. Format en la tradició local, d'ascendència tardoromàntica, la seva creativitat, durant aquests anys de formació molt decantada vers el conreu de l'èpica històrica medieval catalana, realitzarà un tomb, molt inesperat, cap a la representació d'un nou univers temàtic, protagonitzat per personatges vestits amb una indumentària anacrònica, en la qual la casaca esdevindrà la principal peça icònica, aquella que, utilitzada amb una certa intenció pejorativa, acabarà, per extensió, donant nom a tota una moda cultural.

Malauradament, no disposem de massa notícies documentals que ens permetin donar una explicació a aquest canvi de registre temàtic que, amb el pas dels anys, es convertirà en un indissimulat interès. Sense que pugui qualificar-se d'episodi fundacional, els especialistes tendeixen a considerar l'aquarel·la, *Il contino*,⁹ com la primera aproximació de Fortuny a la pintura de gènere, atès que el protagonista de la composició és un jove vestit amb el tradicional tern aristocràtic. Des d'aquesta perspectiva, doncs, la imatge és molt emblemàtica, perquè constitueix una prefiguració, en un moment molt primerenc, l'any 1861, d'una temàtica en la qual el pintor acabarà esdevenint un dels més conspicus representants i un indubtable referent. Tanmateix, l'obra no deixa de tractar-se d'un exercici de formació, nascut en el context del procés d'aprenentatge de l'artista i, lluny de formar part de les pràctiques comercials i lucratives, conforma un episodi culminant dels primers anys d'estada a Roma, on s'havia traslladat per completar la seva formació i gaudir dels beneficis d'una beca pagada per la Diputació de Barcelona.

8. Manllevem de la professora Gràcia aquest feliç terme. Vegeu Gràcia, C., "Francisco Domingo y el mercado de la «High class painting»", *Fragmentos*, 15-16, Madrid, 1989. El fenomen també ha estat analitzat a Reist, I., Colomer, J. L. (ed.), *Collecting...*, *cit. supra*, núm. 6.

9. El lector pot trobar un estudi més aprofundit d'aquesta obra, pertanyent a les col·leccions del MNAC, a Quílez i Corella, F. M., "Il contino", *Fortuny...*, *cit. supra*, núm. 1, cat. núm. 10, p. 86-89.



Marià Fortuny Marsal, *El col·leccionista d'estampes*, Roma, 1866, oli sobre tela, 52 x 66,5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

L'aquarel·la palesa la influència de l'estada africana, realitzada un any abans, i marca una autèntica metamorfosi respecte a les realitzacions precedents, en les quals el jove Fortuny desenvolupa un llenguatge deutor de la tradició local. Es tracten —aquestes darreres— de produccions inserides en un ambient artístic¹⁰ conformista, caracteritzades per l'ús d'uns recursos visuals d'un abast molt limitat, per una tècnica no massa acurada i per un espectre cromàtic molt reduït.

Les qualitats de l'obra permeten constatar l'evolució tan positiva que va experimentar el pintor i com va ser capaç de deixar enrere el bagatge barceloní, per incorporar una nova cultura visual, en la qual van convergir dos factors altament positius: d'una banda, l'erudita experiència del coneixement i l'assimilació de la tradició italiana i, de l'altra, l'estímul, tan fecund, que va suposar el contacte amb la realitat africana. Tot i que l'estil és encara molt incipient i no massa definit, atès que no ha realitzat l'eclosió definitiva, sí que són perfectament perceptibles una actitud perseverant d'embellir la realitat representada i, també, una recerca d'efectes estètics d'una gran eficàcia visual. *Il continuo*, doncs, sense tenir pretensions programàtiques, sí que representa un punt d'inflexió en la carrera del pintor, ja que es tracta d'una obra que marcarà l'inici d'un camí de no retorn i que tindrà un llarg recorregut.

10. Respecte a les característiques d'aquest període artístic, pot ser útil la consulta de Fontbona, F., "Un Fortuny jove, nacionalista i romàntic", *Revista de Catalunya*, Barcelona, 4/1989, 29, p. 101-116 i Quílez i Corella, F. M., "Marià Fortuny Marsal. Els anys de formació", *Fortuny...*, *cit. supra*, núm. 1, p. 17-31.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»*, cap a 1863-1867, tinta a la ploma sobre paper, 13,5 x 21,2 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

La referència —esmentada més amunt— a una concepció cultural no és gratuïta, atès que la gran contribució de Fortuny a la irradiació d'aquest fenomen és molt decisiva, perquè, segons la nostra opinió, i en contra de la imatge que n'ha fixat la historiografia francesa, no es limita a adoptar un paper gregari, consistent a fer un seguiment mimètic d'un model preexistent. En aquest sentit, doncs, l'art de Fortuny no es redueix a ser un apèndix epigònic, deutor dels models creats, fonamentalment, pel pintor Jean-Louis-Ernest Meissonier¹¹ (1815-1891). La seva contribució al creixement de la temàtica de gènere és cabdal, perquè es basa en una reinterpretació original d'aquestes fonts primigènies. Aquesta aportació té un camí de doble recorregut: ens informa sobre la seva mentalitat, els seus anhels o, utilitzant una expressió més prosaica, les seves dèries personals i, al mateix temps, s'insereix en una dinàmica compartida per altres pintors del seu temps, que, com ell, també adapten la seva paleta a un mercat artístic, que, cada cop més, agafa una embranzida internacional.

Al nostre entendre, qualsevol lectura interpretativa no pot defugir aquest component personalista, molt present en totes aquelles realitzacions, emmirallades en aquesta tradició pictòrica, d'ascendència francesa. Per a Fortuny, la mirada retrospectiva a aquest món ancorat en el passat històric, que es recrea en les seves composicions pictòriques, no es limita a ser un mer exercici d'estil, una fórmula hàbil de resoldre els problemes compositius, destinat a satisfer els anhels de representació d'una determinada classe social.

11. Una aproximació a l'obra del pintor a *Ernest Meissonier: rétrospective*, Lió, 1993.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»*, cap a 1863-1867, aquarel·la sobre paper, 12,7 x 17,8 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Tampoc podem limitar-nos a fer una interpretació més o menys erudita i pensar en elles com un mer reflex directe del coneixement de la pintura francesa rococó. Malgrat que aquestes fonts iconogràfiques, o referències cultes, es deixen sentir i són perceptibles, les relacions amb la pintura de determinats mestres, representants conspicus d'aquest moviment —especialment amb l'obra de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), François Boucher (1703-1770) o Jean-Antoine Watteau (1684-1721)—, funcionen més com una filiació formalista, com a reflex d'una àmplia cultura visual,¹² que no pas com una declaració de principis d'una determinada forma de pensar.

Pensem que el pintor se sent molt còmode en la realització d'aquest tipus de pràctiques, atès que incorpora un bagatge ideològic, sentimental i, el que és més important: cultural, molt vinculat a la seva forma d'entendre el món i de relacionar-se amb un entorn humà, amb el qual comparteix els mateixos principis i les mateixes fixacions mentals.¹³ Per a Fortuny, la pintura de gènere i, molt particularment, les tres versions del *Col·leccionista*

12. Vegeu el clàssic estudi de Haskell, F., "La elaboración del pasado en la pintura del siglo XIX", *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, p. 117-135.

13. Vegeu Pomian, K., "La culture de la curiosité", a Pommier, E., (dir.), *Histoire de l'Histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècles*, II, París, 1997, p. 61-80; Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, París, 1987; Petty, D., "Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle: de l'excentrique à l'amateur distingué", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, París, 2001, 112, p. 71-81.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»*, cap a 1863-1867, llapis conté sobre paper acolorit, 22,1 x 29,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

d'estampes,¹⁴ constitueixen una imatge idealitzada d'algun dels motius que ocupen el seu intel·lecte i projecten la seva afició per la cultura objectual, convertida en una inclinació per la pràctica col·leccionista,¹⁵ que marcarà el seu itinerari vital.

Precisament, l'esmentada trilogia és l'aproximació més acurada a la temàtica de gènere, encara que el resultat final es presta a interpretacions errònies, perquè no formen part d'un únic cicle unitari, constituït per tres moments episòdics complementaris. En realitat, les realitzacions no responien a una idea preconcebuda ni tampoc van ser programades intel·lectualment. Diguem que, partint d'una proposta inicial del propi pintor, l'atzar va determinar l'aparició de tres produccions, aparentment clòniques, però que, en realitat, si efectuem una lectura comparativa, són diferents entre elles, malgrat l'aparent aire de família que comparteixen totes tres. Aquestes diferències, algunes d'elles molt subtils, i,

14. Un relat sobre la història de les tres obres, conservades, respectivament, al Museu de Belles Arts de Boston, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu Pushkin de Moscou, a Doñate, M., Quílez i Corella, F. M., "El col·leccionista d'estampes", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 42, 43, 44, p. 152-158 i Quílez i Corella, F. M., "Els referents culturals...", cit. *supra*, núm. 7.

15. La condició col·leccionista de Fortuny ha estat estudiada per diferents especialistes, amb diferents enfocaments metodològics. Podem sintetitzar aquestes aportacions en els següents estudis: González López, C., Martí Ayxelà, M., "Fortuny coleccionista", *Mariano Fortuny Marsal...*, cit. *supra*, núm. 1, i, p. 146-156; Quílez i Corella, F. M., "Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, p. 419-431; Navarro, C. G., "Testamentaria e inventario de bienes de Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, 9, Bellaterra, 2007-2008, p. 319-349.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»*, cap a 1863-1867, llapis conté i mina blanca sobre paper acolorit, 22,2 x 21,3 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

fins i tot, molt menors, és el que ha obert la porta a endinsar-nos en el terreny de les elucubracions, enriquint, o millor dit, complementant, per insuficients, aquelles lectures, massa analítiques, que, tot i ser certes, es limiten a interpretar-les com una demostració de l'aplicació d'una metodologia de treball, d'abast tècnic, consistent en la realització de rèpliques,¹⁶ que no pas còpies, i de la qual el *Col·leccionista d'estampes* seria un dels seus exemples més emblemàtics.

16. Vegeu la suggeridora aportació d'Alcolea Blanch, S., "Les repeticions de Fortuny", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, p. 363-375.



Marià Fortuny Marsal, *Un col·leccionista*, cap a 1863-1867, tinta a la ploma i al pinzell sobre paper, 15,3 x 11,7 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Creiem que reduir l'abast de les facultats de Fortuny a una capacitat tècnica, com si es limités a reproduir, amb eficàcia, una mecànica repetitiva, no ajuda a valorar la importància d'un imaginari molt fecund, suggeridor d'emocions i experiències estètiques, que si bé no neguen l'existència d'una gran preparació, sí que descobreixen altres aspectes com, per exemple, l'originalitat, la invenció o la imaginació, categories difícilment mesurables, però, tanmateix, imprescindibles per acostar-nos a la sensibilitat del pintor. De la mateixa manera, totes tres obres ens informen sobre el gust d'una època, presidida per una eclosió del culte fetixista a l'objecte, al conreu del col·leccionisme d'antiguitats, com un indicador dels interessos de determinats grups socials, als quals pertany el mateix pintor.

En qualsevol cas, una de les tres versions va ser molt ben rebuda a Barcelona¹⁷ l'any 1866 i va ajudar a catapultar Fortuny cap a la fama. La primera, a diferència de les

17. Sobre la recepció crítica, i l'èxit de públic, de la versió exposada a Barcelona al saló de la Diputació, vegeu "Cronica Local", *El Principado*, Barcelona, 30 d'agost de 1866 (edició de la tarda), p. 497 i "Barcelona", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1 de setembre de 1866 (edició del matí), p. 8387.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «La vicaria»*, cap a 1868-1870, tinta a l'aiguada sobre paper, 22,3 x 29,4 cm (paper doblegat). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

dues posteriors, no va respondre a cap demanda clientelar, més enllà de les necessitats autoexpressives. Analitzada, amb la necessària perspectiva que ens dona el pas del temps, la composició es presenta com una empresa ambiciosa, un autèntic *tour de force* personal que intenta superar la fase preliminar d'*Il Contino* per abordar reptes més complexos i difícils. Es tracta d'un primer assaig de construir una tipologia de produccions que, amb el pas del temps, adoptaran un model codificat. En aquest sentit, hi trobem la fixació d'unes característiques formals, tècniques, compositives, temàtiques, narratives, estètiques, de suport, i de format, transformades, a base de repetir-les, en una fórmula estereotipada del seu èxit.

En realitat, el petit quadre de cavallet, fet sobre suport de fusta, identificat amb el terme francès *tableautin*, esdevé el vehicle més eficaç per aconseguir una factura pictòrica molt brillant, per poder crear un efecte de reverberació de la gamma pictòrica, accentuada per l'ús d'una paleta molt colorista, que combinada amb un ús intel·ligent de la llum proporciona un aspecte lluent de l'obra, i provoca, en l'espectador, una sensació de gran plaer i efectisme visual. L'efecte esteticista, que ja apunta Fortuny en les respectives versions del *Col·leccionista d'estampes*, arribarà a la seva màxima intensitat amb la realització —i posterior presentació en societat— de *La vicaria*, l'any 1870. Sens dubte, es tracta de l'expressió culminant d'un procés de maduració.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «La vicaria»*, cap a 1868-1870, tinta a l'aiguada sobre paper, 11,7 x 18,7 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

El reusenc ha deixat de banda el caire experimental, les vacil·lacions o, fins i tot, la dimensió formativa, d'autoaprenentatge, que, en certa forma, caracteritza la realització dels col·leccionistes, per esdevenir un pintor segur, ferm en les seves conviccions pictòriques, que degusta la satisfacció d'haver arribat a la plena autorealització com a pintor de gènere. En aquest procés de creixement professional no podem menystenir la incidència tan positiva del treball a l'aquarel·la, la qual li permet educar el gest, crear efectes esteticistes, d'una gran brillantor i eficàcia. No podem obviar que, amb independència de la temàtica conreada, aquesta recerca de la perfecció i del virtuosisme tècnic esdevé un principi axiomàtic de la seva concepció creativa.

Pensem en el fet que, coincidint amb la realització de *La vicaria*, Fortuny també va fer una de les seves produccions orientalistes més extraordinàries, *El venedor de tapissos*.¹⁸ En aquesta aquarel·la, malgrat que ni el tema ni el suport són coincidents —pel que fa a la factura tècnica o al plantejament compositiu, en tots dos casos plens de detalls, hi recrea un escenari molt sumptuós i ostentós, amb tendència a la sobrecàrrega, d'una multiplicitat d'aspectes descriptius i anecdòtics, que genera un impacte vistós—, tanmateix, i amb el risc de derivar en l'*horror vacui*, hi trobem evidents analogies amb *La vicaria*.

El caràcter assagístic d'*El col·leccionista d'estampes*, interpretat com una proposta encara incipient i que, com a tal, permet el creixement professional del pintor, dona pas, amb *La vicaria* a l'encimbellament de Fortuny com un dels representants més conspicus de la pintura de gènere. És evident que aquest reconeixement, de crítica i públic, seria

18. Pertanyent a la col·lecció del Museu de Montserrat, l'obra és una de les produccions més representatives de la temàtica orientalista. Vegeu Doñate, M., "El venedor de tapissos", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 78, p. 226-229.



Marià Fortuny Marsal, *Ventall: escena galant*, París, 1870, guaix sobre pergami i barnilles de nacre, (v.) 27 x 51 cm; (p) 13,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

inimaginable si el pintor no hagués estat dotat d'unes condicions innates per a la pràctica de la pintura; però aquesta interpretació resultaria insuficient si no tingués en compte la temàtica representada i el context històric en el qual va ser realitzada.

La França del Segon Imperi mostra una alta receptivitat vers la cultura espanyola. El fenomen de l'espanyolitat, de la qual *La vicaria* és en certa manera deutora, es manifesta, en el terreny de l'art, en un interès per les manifestacions peninsulars, per un redescobriment de la pintura espanyola del segle d'or, convertit en un tribut de reconeixement de l'obra dels grans mestres del segle xvii. Encara que els precedents d'aquest corrent es remunten en un període cronològic anterior, coincidint amb la creació de la galeria espanyola¹⁹ del rei Lluís Felip d'Orleans (1773-1849), el cert és que aquest emmirallament no deixarà de tenir vigència al llarg de tot el segle xix i cristal·litzarà amb l'aparició de la denominada *manière espagnole*,²⁰ que nodrirà la cultura figurativa de pintors tan dispars com Édouard Manet (1832-1883) o Léon Bonnat (1833-1922), per citar dos exemples d'artistes situats en dinàmiques creatives totalment divergents.

Tanmateix, en el cas de Fortuny, la reivindicació de la veta hispànica no consisteix en un intent de traslladar, a la seva poètica, l'austeritat i la sobrietat que caracteritza la pintura espanyola barroca. La contenció de la paleta cromàtica, aspecte que és interpretat com un reflex condicionat de la mentalitat religiosa espanyola, més enllà d'alimentar la construcció

19. Vegeu Baticle, J., *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, 1981.

20. Vegeu Lacambre, G., Tinterow, G. (dir.), *Manet, Velázquez. La manière espagnole au xix^e siècle*, París, Museu d'Orsay, setembre 2002 – gener 2003 i Nova York, Museu Metropolità d'Art, febrer-juny de 2003.



Marià Fortuny Marsal, *Esboz per a «El Lagartijo a la capella»*, Madrid 1867, oli sobre taula, 40 x 52 cm.
Institut Municipal de Museus de Reus.

d'una imatge tòpica, esdevé un motiu molt inspirador per a determinades produccions franceses de finals de la dècada de 1860 i els inicis de 1870.²¹

En el cas del reusenc, el reflex de la influència hispànica, és, fonamentalment, cultural, atès que l'estètica dominant és totalment oposada a la que hem comentat anteriorment. Precisament, en el cas de *La vicaria* el que sobresurt és el seu caràcter colorista, la seva condició d'obra embellida i enriquida per un grapat de detalls anecdòtics, de tota una *mise en scène* que permet apreciar el virtuosisme del seu creador. El seu tractament descriptiu, focalitzat en la recreació artificial dels detalls més insignificants, que representa un ambient sumptuós, ple de galanteria, de refinament i sofisticació, subratllat per la indumentària que vesteixen tots els protagonistes, plantejat com un autèntic tractat de moda espanyola, converteixen la pintura en un artefacte pompós.

No obstant això, també és ben cert que, darrere d'aquesta aparença enlluernadora, descobrim un sentit de la ironia, accentuat per la representació caricaturesca dels trets fisonòmics d'alguns dels personatges, d'una cita visual a la figura social del matrimoni de conveniència, que permet entreveure com la pintura de Fortuny està amanerada de referències culturals a la literatura espanyola del segle XVIII, personificada en els escriptors Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) o Ramón de la Cruz (1731-1794), i també,

21. Vegeu Lacambre, G., "Connaissance de l'école espagnole en France", *Manet, Velázquez...*, cit. supra, núm. 20, p. 216-260.

encara que aquesta influència és molt més subtil, a l'obra de Francisco Goya (1746-1828), mestre pel qual Fortuny sempre va manifestar una especial predilecció. No endebades, el fenomen del *majismo*, com un corrent temàtic, amb una gran fortuna, en l'escenari de la pintura espanyola del segle XVIII, és molt present en aquesta pintura. De la mateixa manera, el substrat literari²² és molt determinant en tot el procés de gestació de *La vicaria*, atès que el motiu representat beu en les fonts de la literatura espanyola costumista de final del segle XVIII.

En aquest context de revisió dels clàssics, el culte a la tradició,²³ traduït en la realització de còpies d'autors canònics —Josep de Ribera²⁴ (1591-1652), Giandomenico Tiepolo²⁵ (1727-1804), Diego Velázquez²⁶ (1599-1660), Goya²⁷ o Rembrandt (1606-1669)—, forma part de la identitat artística de Fortuny i té un reflex, tant temàtic com estilístic, en moltes de les seves composicions. Sense anar més lluny, si deixem de banda l'ambientació hispanitzant de *La vicaria*, que tant va agradar en el seu temps, podem esmentar la pintura *Retrat d'home*,²⁸ conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya i que esdevé un dels exemples més il·lustratius de com Fortuny recull el pes de la tradició de la pintura peninsular, en representar un tema molt estimat per l'estètica barroca, el del déu Bacus, i ho fa amb una factura que evoca el llenguatge de Velázquez o de Ribera, prova de la seva familiaritat amb les obres del Museu del Prado i de la seva assimilació del llenguatge que traspua l'escola espanyola. Tampoc no hem d'oblidar la pràctica de la còpia de l'obra dels grans mestres peninsulars, tal i com documenta l'existència de les obres localitzades al seu taller, subhastades després de la mort del pintor a l'Hotel Drouot de París.

L'amalgama d'influències defineix un estil eclèctic, en el qual, sovint, el desig de satisfer el gust d'una clientela internacional que valora els jocs de pirotècnia visual determina una decantació, moderada en uns casos, excessiva en uns altres, cap a l'estètica *pompier*. Al nostre entendre, la pintura de *L'elecció de la model*, amb un dilatat procés creatiu, és la

22. Les fonts literàries han estat analitzades a Doñate, M., Quílez i Corella, F. M., "La Vicaria", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 2. Sobre la gènesi de la pintura, vegeu el clàssic estudi de Mestres, A., *La Vicaria de Fortuny. Notas históricas*, Barcelona, 1927.

23. Ja és prou coneguda l'afició de l'artista a realitzar còpies d'obres d'artistes emmarcats en la tradició pictòrica barroca. Algunes d'aquestes produccions van ser subhastades a la venda celebrada a l'Hotel Drouot de París l'any 1875. En concret, dues d'elles, un *Retrat de Bayeu* (cat. núm. 127) i un fragment de la família de Carles IV, de Goya, van ser adquirides per Adèle de Cassin, que ja havia adquirit *La vicaria*. La xifra de 10.000 francs, pagats per cadascuna de les peces, dona una idea de la important valoració econòmica que tenien aquests treballs. Vegeu *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité*, París, 1875, p. 49 i *Vente Fortuny. Núm. 6630, 26 a 30 d'abril de 1875*. Arxiu Hotel Drouot de París, p. 8.

24. Hem comentat aquest deute amb l'obra de Ribera a Quílez i Corella, F. M., "Vell i Vell nu al sol", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 94 i 95, p. 268-273. A la subhasta de l'Hotel Drouot es va vendre una pintura de Fortuny, inspirada en un sant Andreu de Ribera, que va ser adquirida per 3.050 francs. Vegeu *Vente Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 23, cat. núm. 126, p. 8.

25. L'aparició d'un dibuix de Fortuny, còpia de Tiepolo, en una col·lecció particular, és una prova molt inequívoca d'aquesta pràctica. Vegeu Vives Piqué, M^a R., "El servicio de dibujos y grabados de la BNE, crisol para la investigación iconográfica", *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la BNE. Actas*, Madrid 2012, p. 147-156. Agraïixo a l'autora que m'hagi facilitat la lectura de l'estudi.

26. A la subhasta de l'Hotel Drouot es van vendre diversos dibuixos i aquarel·les, còpies o motius inspirats en Velázquez. Una d'aquestes aquarel·les, un vell, d'inspiració velazquenya, va ser adquirida per un membre de la família Madrazo, molt probablement Federico de Madrazo, per la suma de 1.190 francs. Vegeu *Vente Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 24, cat. núm. 158, p. 10. Igualment, la relació d'objectes venuts inclou una còpia del filòsof Isop, obra del Museu del Prado. L'obra va ser adquirida per la xifra de 2.080 francs. Vegeu *Vente Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 23, cat. núm. 128, p. 8.

27. Ja és prou coneguda l'admiració de l'artista per l'obra de Goya. Un descobriment que s'intensifica entre els anys 1867 i 1868. En la primera d'aquestes dates, en una carta adreçada a Tomàs Moragas, datada a Madrid el 8 de juliol de 1867, indica el següent: "[...] Hoy con lo que he visto de Goya, estoy nervioso ¡Si vieras qué cosas! Cada día voy conociendo más afinidad entre lo que él buscaba y lo que busco yo. Los medios de que me sirvo son diversos [...]". I el 28 de maig de 1868, en una carta adreçada al seu amic Attilio Simonetti, descriu les obres que ha copiat a Madrid, entre les quals hi ha pintures de Goya, Ribera i Velázquez. Vegeu Fortuny, M., *Carta a Attilio Simonetti*, MNAC/GDG 107779D.

28. Vegeu Quílez i Corella, F. M., "Bust d'home. Al·legoria de Bacus", *Fortuny...*, cit. *supra*, núm. 1, cat. núm. 61, p. 190-193.



Marià Fortuny Marsal, *La vicaria*, Roma 1868-1869 – París 1870, oli sobre taula, 60 x 93,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



manifestació més paradigmàtica d'un ús compulsiu d'aquests recursos visuals. Ara bé, malgrat tot, no es malmet una realitat incontestable: la important penetració de la seva obra en el mercat artístic europeu i, sobretot, nord-americà.²⁹

En aquest sentit, l'apreciació dels seus treballs entre aquesta clientela culta, refinada i amb un alt poder adquisitiu, és un dels indicadors del seu gran èxit econòmic i és un aspecte de l'entrada del pintor en el circuit comercial que, lògicament, hagués estat impensable sense la intervenció de la figura del marxant, que, en el seu paper de mediador entre l'artista i el client, va ajudar a facilitar la comercialització dels béns artístics, convertits en una mercaderia, econòmicament apreciada i deprecada en funció de l'existència d'una demanda creixent o decreixent. En el cas de Fortuny, el seu accés a aquest trànsit de mercaderies hagués estat impossible sense la relació comercial que va establir amb el marxant i col·leccionista francès, Adolphe Goupil³⁰ (1806-1893), que, amb les seves influències, li va obrir les portes del mercat nord-americà.

29. Com que la bibliografia sobre aquest tema és molt extensa, volem fer una síntesi d'alguns dels títols més importants. Durand-Gréville, E., "La peinture aux États-Unis. Les galeries privées", *Gazette des Beaux-Arts*, 36, París, 1887, p. 68 i s.; el compendi de col·leccions americanes fet per Strahan, E. (Shimm), *Art Treasures of America*, Filadèlfia, 1879-1881; Tourneux, M., "Les galeries privées en Amérique", *Gazette des Beaux-Arts*, 40, París, 1908, p. 425 i s.; Boime, A., "Il Mercato americano e l'evoluzione dell'arte europea alla fine dell'Ottocento", *Artista e imprenditori*, Torí, 1990, p. 115-141 i, darrerament, Boone, M. E., "«Civil dissension, bad government, and religious intolerance»: Spanish Display at the Philadelphia Centennial and in Gilded Age Private Collections", a *Collecting...*, cit. *supra*, núm. 6, p. 43-63.

30. En una carta, datada a Roma el 3 de maig de 1869 i adreçada al cunyat Raymundo de Madrazo, Fortuny fa referència a la tramesa d'un calaix, dirigit a Goupil, amb obres de Moragas, Tapiró i set aquarel·les del mateix Fortuny. En aquest enviament hi havia l'aquarel·la del Museu del Prado titulada *Persa*, realitzada, segons testimoni de Ricardo de Madrazo, en una carta datada a Roma, el mateix dia, i adreçada al seu pare Federico, en dues nits. Vegeu Guadalajara, arxiu particular. Més endavant afegeix: "[...] te pondrás de acuerdo con Zamacois para poner los precios que verás [...]". Carta de l'àlbum Stewart, Galeria Spanierman, Nova York. Sobre Goupil, vegeu Belan, M., "Portrait d'un grand collectionneur du XIX^e siècle: le baron Jean-Charles Davillier", *Sèvres*, París, 2002, 11, p. 52-58 i MacIntosh, D. E., "Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme", *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Bordeus, 2000, p. 31-43

FORTUNY I L'ITINERARI ORIENTALISTA TANGERÍ

Jordi À. Carbonell

L'expansió de l'orientalisme pictòric a Catalunya a la segona meitat del segle XIX es deu principalment a Marià Fortuny. Les seves composicions van tenir un gran ascendent en la percepció del món islàmic de molts artistes coetanis i contribuïren a la creació dels clixés i estereotips que es repetiren fins a la sacietat en la pintura d'aquest gènere. Des del punt de vista cronològic, i en el marc europeu, es pot considerar Marià Fortuny com un dels exponents més joves i destacats de la generació de pintors que triomfaren cap a mitjan centúria i que es caracteritzaven per una visió de la societat islàmica sense tants apriorismes com els que manifestaven els artistes romàntics de les promocions anteriors. Eugène Delacroix (1798-1863), Horace Vernet (1789-1863) o, a la Península, Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854) produïren unes imatges amarades de subjectivitat poètica, que rarament podien sostreure's del seu caràcter literari, tot i fonamentar-les, de vegades, en l'experiència directa. Per contra, Marià Fortuny (1838-1874), Eugène Fromentin (1826-1876), Alfred Dehodencq (1822-1882), Benjamin Constant (1845-1902), Jean-León Gérôme (1824-1909) i Gustave Guillaumet (1840-1887), entre d'altres, varen mostrar de manera molt més versemblant els aspectes vistosos del Pròxim Orient i del nord d'Àfrica.

El nord del Magrib, i sobretot Tànger, inspirà Fortuny des de l'inici de la seva trajectòria professional. Va viatjar al Marroc en tres ocasions successives els anys 1860, 1862 i 1871. La primera estada fou a Tetuan i va estar motivada per l'encàrrec de la Diputació de Barcelona de fer una sèrie pictòrica sobre la contesa hispanomarroquina. En tornar va iniciar la seva producció orientalista, que esdevindria un dels vessants més reeixits del seu art. El seu primer quadre orientalista *l'Odalisca (Escena de costums domèstics marroquins)* (1861)¹ era una composició en l'òrbita temàtica de les odaliskes de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) i pertanyia a la llarga tradició de representacions sensuais femenines que es remunta fins a les venus de Giorgione i Ticià. Altres obres inicials foren els aigüesforts *Família marroquina* (1861), que presenta uns muntanyencs (*jabaliat*) davant

1. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAM, 10691.



Marià Fortuny Marsal, *L'odalisca*, Roma, 1861, oli sobre cartró, 56,9 x 81 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



d'una font,² i *La guàrdia de la casba de Tetuan*, (c. 1861),³ que mostra un grup homes d'armes ajaguts al costat de la porta de la fortificació de la ciutat. Aquests primers gravats s'inscrivien en l'òrbita dels orientalistes francesos comercialitzats pel marxant A. Goupil, dels quals el màxim representant era el seu gendre J. L. Gérôme. Així, doncs, s'apropaven al que el professor d'estètica del Col·legi de França i membre de l'Acadèmia Charles Blanch, en un article a la *Gazette des Beaux-Arts* del 1866, va definir com pintura etnogràfica, de la qual el seu amic Josep Tapiró (1836-1913) fou més tard un destacat exponent.⁴

La temàtica orientalista s'eixamplà a partir de la segona estada del pintor a l'altra banda de l'estret de Gibraltar, la tardor de 1862. Amb l'excusa d'anar a prendre apunts per als quadres encomanats per la Diputació, viatjà al Marroc el mes de setembre i hi romangué quasi tres mesos. Va conèixer amb la població indígena i, fins i tot, ocasionalment, vestia gel·labo per passar més desapercebut i poder treballar tranquil·lament.⁵ Tànger fou un veritable descobriment per al pintor. El seu aspecte, diferent al de Tetuan, el va atreure poderosament. Des de feia dècades, els pintors europeus havien valorat el seu tipisme, la seva magnífica amplitud paisatgística i la seva claredat lumínica. Delacroix en fou el descobridor l'any 1832. L'any següent, l'escolès David Roberts (1796-1864) visità la ciutat i n'elaborà algunes visions paisatgístiques d'un gran interès. Posteriorment, als anys cinquanta, els francesos P. Blanchard (1805-1873) i, sobretot A. Dehodencq, hi sojornarien temporades i referiren l'ambient urbà a les seves pintures. Fortuny seria l'altre gran difusor de la imatge del Tànger de mitjan segle arreu d'Europa.

L'artista en féu nombrosos apunts i esbossos dels indrets més atractius. Va dibuixar i pintar notes a l'oli i aquarel·les del Gran Soc d'extramurs, amb una factura esbossada, de forma semblant a com ho farien anys més tard el francès Eugène Delahogue (1867-1935) o l'americà Louis Comfort Tiffany (1848-1933).⁶ El Gran Soc tangerí posseïa una notable autenticitat i s'hi respirava ambient africà. La majoria d'artistes plàstics, incloent-hi Fortuny, el copsaren des d'un indret elevat situat al sud de les muralles, on l'any 1864 s'erigiria el primer hotel de la ciutat, anomenat Ville de France. L'enquadrament posseeix la particularitat de mostrar la panoràmica de la medina i de la casba del capdamunt, amb el mar de fons i, de vegades, la silueta del continent veí. Al Gran Soc el pintor reusenc es fixà en els camells, que arribaven carregats de mercaderies provinents de l'interior del país. Els dibuixà des de diversos angles i en féu nombrosos estudis parcials, anatòmics i de moviment.⁷ Un dels exemples més significatius i reeixits del tema és l'aquarel·la del Museu

2. Museu d'Art i Història de Reus, núm. reg. 1250.

3. Museu d'Art i Història de Reus, núm. reg. 1249.

4. Sobre aquest tema és fonamental l'article: Galichon, Émile, "M. Gérôme, peintre ethnographe", *Gazette des Beaux Arts*, París 1868, p. 150-151.

5. Vegeu Davillier, B., *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875, p. 27. També: Maseras, A., Fages de Climent, C., *Fortuny. La mitad de una vida*, Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX, núm. 19, Madrid, 1932, p. 96-97.

6. Vegeu l'aquarel·la de Fortuny al Louvre que representa el Gran Soc tangerí o la del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 29785), la qual posseeix el mateix enquadrament que la fotografia de Levy *Vista del soc*. Vegeu Garófano, R., *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*, Cadis, Diputació de Cadis, 2002, p. 220. Lòbra d'Eugène Delahogue, *Plaça del mercat a Tànger*, és reproduïda a Thornton, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, París, ACR, 1993, p. 142. Lòbra de Louis Comfort Tiffany *Un dia de mercat als extramurs de Tànger, Marroc (1873)* es troba al Museu Nacional d'Art Americà, Washington, D. C., Institució Smithsonian. Reproduïda a: Ackerman, Gerald M., *Les orientalistes de L'École Américaine*, París, ACR, 1994, p. 215.

7. Alberto España recordava com aquests animals envaïen el Gran Soc periòdicament i li atorgaven un clar aspecte africà: "Y fue en este Zoco Grande donde pude contemplar de cerca, por primera vez, los camellos con su pelambre oscura que da a esos animales —incluso cuando todavía son jóvenes— el aspecto de cosa usada y envejecida. Allí me detenía yo con gran frecuencia, extasiado con esos animales, para mí extraordinarios. Tenían las rodillas contra el suelo, enhiesto el largo pescuezo a cuyo extremo se balanceaba, avizorante, la achatada cabezota. Movían lentamente sus quijadas, rumiando, y lo



Marià Fortuny Marsal, *Banys de Tànger*, cap a 1862, llapis conté i guaix sobre paper colorit, 24,5 x 27 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Metropolità d'Art de Nova York, que representa un grup d'aquests animals amb el curador reposant tranquil·lament al davant dels porxos d'aquest mercat tangerí.⁸

Al capdamunt del nucli urbà, dominant la badia, hi ha la casba, construïda al final de l'edat mitjana. La seva poderosa presència cridava l'atenció dels visitants de la ciutat, que acostumaven a passejar-s'hi per observar-ne l'arquitectura i contemplar la panoràmica. De l'interior del recinte, Fortuny representà pictòricament, i en diversos apunts a llapis, el pati

contemplaban todo, indiferentes, con sus ojos redondos y melancólicos. Unos ojos que de vez en cuando desaparecían tras de los grandes y renegridos párpados, como si fuese una especie de suspiro de los ojos a la evocación de la luz reverberante de los arenales sin límites... Unos ojos que acaso llorasen mansamente la nostalgia del lejano desierto. Y cuando el camellero descargaba su palo sobre la sucia pelambre, para levantarlo, el camello parecía despertar de su ensueño, protestando contra aquella cruda realidad con su bronco y largo gruñido, alargado como un lamento." Vegeu España, Alberto, *La pequeña historia de Tànger*, Tànger, Distribuciones Ibérica, 1954, p. 66.

8. Museu Metropolità d'Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection (87.15.76). Sobre aquest tema és interessant la descripció del Gran Soc que féu Pierre Loti el 1889. Deia: "Esta amplia explanada, terrera, pedregosa, constantemente henchida de una compacta capa de camellos arrodillados... Todo cuanto llega del interior, de la parte de allá del desierto, y todo cuanto allá va a encaminarse, se mezcla, se amontona en esta plaza." (Loti, P., *Viaje a Marruecos*, Barcelona, Abraxas, 1999, p. 25).



Marià Fortuny Marsal, *La matança dels Abenserraigs*, Granada, cap a 1870, oli sobre tela, 73,5 x 93,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

d'armes presidit pel palau de justícia i la tresoreria (*Bit-al -Mâl*),⁹ de la qual destaca la façana amb la lògia d'arcs de ferradura. Posteriorment, a finals dels seixanta, Henri Regnault (1843-1871) pintà aquest espai a l'obra *Sortida del paixà de Tànger*.¹⁰ Anys més tard, Josep Tapiró féu servir la porxada com a marc d'una escena protagonitzada per un grup de músics de la confraria *gnawa*.¹¹ Als anys vuitanta, el pintor nord-americà Marcus Waterman (1843-1915) va interpretar de forma detallada una animada escena de la vida quotidiana en aquest mateix indret i, a la dècada següent, el belga Frank Brangwyn (1867-1956) executà un quadre de contingut afí, però realitzat amb el llenguatge

9. Fortuny pinta: *Casa del governador de Tànger*, pertanyent a l'antiga col·lecció Palau, reproduït a Sanpere i Miquel, *Mariano Fortuny. Àlbum*, Imprenta y Librería religiosa i científica, Barcelona, 1880, núm. 3; Miquel i Badia, *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico*, Torres i Seguí, Barcelona, 1887, lám. núm. 4; González, C., Martí, M. *Fortuny*, vol. I, Barcelona, Ràfols, 1989, p. 36, vol. 2, p. 40.

10. Vegeu Brey Mariño, M., *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, València, ed. Castalia, 1949, lám. 20, p.125.

11. Vegeu Carbonell, J. À., "Josep Tapiró i el Tànger precolonial", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5, 2001, p. 155.

postimpressionista que el distingí.¹² Finalment, a inicis del segle xx, Henri Matisse (1869-1954) dibuixà tot el conjunt arquitectònic amb la síntesi lineal i cromàtica que caracteritzà el seu estil.¹³

Els carrers de la medina foren testimoniats gràficament i pictòrica per Fortuny. Una de les notacions més atractives és l'aquarel·la de la Biblioteca Nacional executada *in situ*, intitulada *Casa al Marroc*, que representa amb una execució vigorosa i amb tonalitats lluminoses el costerut carrer de Shiaguin —o de Plateria—, amb la mar i el cap Malabata de fons.¹⁴ Així mateix, els comerços foren la inspiració d'obres fortunyanes tan memorables com *El venedor de tapissos*, pertanyent a la col·lecció Sala, actualment al Museu de Montserrat.¹⁵ La venda, i concretament la de catifes o tapissos, fou un tema freqüent de la pintura orientalista. La seva representació permetia interpretar els arabescos i el colorit viu de les mercaderies, cosa que enriqueix l'aspecte visual de l'obra; i, al mateix temps, copsava una de les escenes més habituals, encara ara, la de les visites dels europeus a les ciutats del nord d'Àfrica. Potser la interpretació més sumptuosa i atractiva del tema, a banda de la del reusenc, hagi estat la intitulada *El venedor de catifes al Caire* (1887), de Gérôme, on les luxoses catifes omplen ostentosament el centre de la composició.¹⁶ Fortuny, per contra, va fer honor a les paraules de Ph. Jullian quan afirmà que els orientalistes que pintaven el Magrib es distingien per unes representacions més austeres.¹⁷ L'escena fou exposada a la mostra de la galeria de Goupil a la plaça de l'Òpera l'any 1870. Théophile Gautier afirmava en una crítica que la composició era una meravella de color i de factura, i situava Fortuny entre els grans mestres de la disciplina de l'aquarel·la: Bonington, Decamps i Eugène Lami.¹⁸

Una de les aquarel·les que presenten l'aspecte arcaic de l'ambient de la medina és *Carrer de Tànger* (1869), de la Galeria Corcoran, que copsa una cruïlla de l'interior de la medina en la qual hi ha una sèrie de personatges armats, asseguts al terra. Com en l'aiguafort *Guàrdia de la casba de Tànger*, hi destaca la presència d'un cavaller muntat armat d'una espingarda, parat al davant del grup de figures. Aquesta composició de taller, que posseeix un escenari fonamentat en els apunts presos a Tànger el 1862, fou executada a l'estudi de Roma la primavera de 1869 amb l'ajut dels seus amics, que li feren de model. Per exemple, el pintor Henri Regnault serví per fer la figura d'esquena del primer terme. L'aquarel·la fou regalada al col·leccionista W. H. Stewart que, uns anys abans, el mes de juliol de 1867, havia adquirit el magnífic quadre *Fantasia àrab*. Més tard, l'obra seria enviada a l'Exposició Universal de París de 1878.¹⁹

12. La pintura de l'americà Marcus Waterman (Rodhe Island, 1834-1915) es reproduïx a l'estudi d'Ackerman, G. M., *Les Orientalistes de l'École Américaine*, París, ACR, 1991, p. 233. L'obra de F. Brangwin (Bruges 1867 – Ditchling, Sussex, 1956) intitulada *La casba, Tànger* es troba actualment al Museu Brangwyn, de Bruges.

13. Vegeu AAVV, *Matisse in Morocco. The paintings and drawings, 1912-1913*, Galeria Nacional d'Art, Washington, 1990.

14. L'obra és a la Biblioteca Nacional, Madrid, núm. inv. 142.

15. Hi ha una primera versió d'aquesta obra al Museu Pushkin de Moscou.

16. L'obra és a l'Institut d'Art de Minneapolis, Minneapolis (Minnesota). Reproduït a Ackerman, G. M., *Jean-Léon Gérôme. Sa vie, son oeuvre*, París, ACR, 1997, p. 129. L'obra de Robertson és reproduïda a Thornton, Lynne, *The Orientalist. Painter-travellers*, París, ACR, 1994, p. 159.

17. Vegeu Jullian, Ph., *Les orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1977, p. 112.

18. Vegeu Gautier, Th., "Fortuny", *Feuilleton du Journal Officiel*, París, 19-V-1870.

19. Vegeu Flaquer, S., Pagès, M. T., *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins a l'any 1914*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986, p. 209; Mendoza, C., "Calle de Tànger", a Doñate, M., Mendoza, C., Quílez, F., *Fortuny*, Barcelona, MNAC, 2003, núm. 35.





Marià Fortuny Marsal,
Ferrador marroquí,
Granada, cap a 1870,
oli sobre tela, 49 x 66,5 cm.
Museu Nacional d'Art
de Catalunya, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al quadre «Àrabs pujant un turó»*, cap a 1862-1864, aquarel·la sobre paper, 20,8 x 45,4 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Al llarg de la dècada dels seixanta, Fortuny va pintar un seguit d'escenes magribines en la tècnica de l'aquarel·la, amb un estil d'impactant modernitat. Algunes foren executades a Tànger i d'altres a Roma, però basades en dibuixos de l'estada de 1862: *Patrulla mora* (Biblioteca Nacional), *Marroquins a cavall* (Biblioteca Nacional), *Àrabs pujant una costa* (Biblioteca Nacional), *Platja africana* (MNAC), *El muetzi* (Biblioteca Nacional), *Moro ofegat a una platja* (Biblioteca Nacional), *El cameller* (Museu Metropolità d'Art), *Tres tendes de campanya amb àrabs* (Galeria Guillermo de Osma), o la ja comentada *Carrer de Tànger* (Galeria d'Art Corcoran, Washington). Totes elles insisteixen a palesar la màgia d'aquell món amb un estil esbossat, de factura enèrgica, fortament expressiva.²⁰ Algunes d'aquestes aquarel·les va servir de base temàtica i compositiva d'olis com *Àrabs pujant un turó* (c. 1862-64), de la Societat Hispànica d'Amèrica, on es manifesta el Fortuny més lliure i innovador, que albira les obres que culminen la seva trajectòria creativa la dècada següent.

L'estada a Tànger de l'any 1862 va permetre l'observació dels costums i les tradicions, com la *tabaurida* o cursa de la pólvora, que tradicionalment es realitzava als extramurs de Tànger, a l'esplanada de la Soc al Barra. Fou un dels temes orientalistes més èpics i colorits, que ja aleshores havia esdevingut un clixé. Havia interessat força els pintors romàntics. L'obra *Moros corrent la pólvora* —Museu Lázaro Galdiano de Madrid— pintada per Eugenio Lucas, *el Viejo*, és un dels exemples més reeixits. Fortuny va interpretar aquest assumpte més d'un cop: el primer fou just en tornar de la seva estada nord-africana, al quadre que regalà a Bonaventura Palau, secretari de la Diputació Provincial de Barcelona. Cal assenyalar, en aquest sentit, que la fugida dels marroquins, a la part central de l'oli de *La batalla de Tetuan* (MNAC) ha estat interpretada com una "cursa" arquetípica. També

20. *Patrulla mora* està reproduïda a González, Carlos i Martí, Montse, *op. cit.*, núm. 9, vol. I, p. 254. *Àrabs pujant una costa* pertany a la Biblioteca Nacional de Madrid, núm. inv. 96. *Platja africana* és propietat del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAM, 10696). *Carrer de Tànger* es troba a la Galeria d'Art Corcoran, Col·lecció William A. Clark (inv. 26.90). *Fantasia Àrab* pertany a la Galeria d'Art Walters de Baltimore (inv. 37.191).

es pot suposar que fou l'any 1862 quan va poder contemplar l'oració de l'interior de les mesquites i ho referí en pintures com la intitolada *La pregària*, de l'antiga col·lecció Rothschild.²¹ La representació dels seguicis religiosos fou un dels temes fortunyanos més exòtics, el desenvolupà en les dues versions de *Fantasia àrab a Tànger*:²² la primera datada a Roma l'any 1866, actualment pertany a la Col·lecció Várez Fisa; la segona, pintada un any més tard, forma part del fons del Museu d'Art Walters de Baltimore. La de 1866 fou adquirida pel seu amic, el col·leccionista suís instal·lat a Roma, Walther Fol.²³ Després del seu decés passà a mans de l'important col·leccionista de Nova York William Vanderbilt. Tanmateix, la segona versió es convertí en la primera obra de Fortuny que ingressà a la col·lecció de l'americà, instal·lat a París, William H. Stewart. Aquest amic del pintor adquirí l'obra a Goupil el mes de juliol de 1867.²⁴

Al quadre, l'artista ha copsat un grup humà variat i representatiu de la realitat tangerina. Hi ha marroquins il·lustres, venedors, muntanyencs, jueus. Com assenyalà el seu primer propietari, Walther Fol: "*Fantasia árabe* representa una escena marroquí ambientada en Tànger en la que un grupo de Cabileños baila frenéticamente al son de sus propios disparos."²⁵ Ho fan al bell mig del seguici que se celebra cada any per la festa del Mulud o del naixement del profeta. Hi ha un apunt molt esquemàtic de traç espontani fet l'any 1862 que mostra les mateixes confraries al davant de les muralles de la ciutat en finalitzar el seguici.²⁶ Val a dir que les tradicions religioses eren un tema recurrent de la pintura orientalista, atès que representaven el vessant més atàvic i irracional del món islàmic. E. Delacroix ja va pintar als anys trenta la confraria dels *issauas* ballant al "Zoco chico", a l'oli intitolat *Convulsionaris de Tànger*. Posteriorment, A. Dehòdenc, el seu amic Josep Tapiró (1836-1913) o Alí ben Rbati (1861-1936), entre altres, pintarien més d'un cop aquests seguicis incidint en descriure l'estat de paroxisme d'alguns dels participants. Altrament, cal esmentar una composició important de tema de costums magribins, la intitolada *Ferrador marroquí*, de la qual hi ha també dues versions. L'any 1863 executà la primera versió a l'oli i en féu, també, un aiguafort. La segona va ser pintada cap al 1870 i actualment pertany al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Attilio Simonetti (1843-1925) es referia a la segona versió com la millor que pintà Fortuny en aquesta etapa creativa.²⁷

Durant els anys seixanta Fortuny produí el gruix de les seves composicions orientalistes, moltes de les quals foren elogiades a la seva exposició a la Sala Goupil de París l'any 1870. Obres tan memorables com *El cafè de les orenetes*, pintada el 1868, que actualment es troba al Museu d'Art Walters a Baltimore, o *L'encantador de serps*, de la

21. Vegeu Yxart, J., *Fortuny. Notícia biogràfica crítica*, Barcelona, Biblioteca de Arte y Letras, 1881, p. 115. L'obra de J. L. Gérôme es reproduïx a Ackerman, Gerald M., *Jean-Léon Gérôme*, *op. cit.*, p.179.

22. A més de les versions definitives d'aquesta obra existeixen un parell d'esbossos a l'oli que figuraven al catàleg de la venda de *l'atelier* –núm. 85, 101. Tanmateix, és conegut un oli de mesures semblants (col. particular) considerat un esbós que palesa la *Fantasia* de manera idèntica a la de les obres definitives, ara bé l'escenari on es desenvolupa el seguici és un soc, en lloc dels ombrívols carrers de les obres acabades. Vegeu: González, C., Martí, M. (dir.), *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, Fundació "La Caixa", 1989, reprod. p. 131. Sobre els esbossos vegeu Doñate, Mercè, "Fantasia árabe", a Doñate M. *et alii* (dir.), *op. cit.*, núm. 20, p. 140-143.

23. La va descriure a la *Gazzete des Beaux Arts* un any després de la mort de Fortuny. Vegeu Fol, W., "Fortuny", *Gazzete des Beaux Arts*, París, març-1875, p. 275 i s.

24. Vegeu Doñate, M., *op. cit.*, núm. 20, p. 140.

25. Vegeu Fol, W., *op. cit.*, núm. 23, p. 276. Vegeu, també, Doñate, M., *op. cit.*, núm. 20, p. 140.

26. MNAC/GDG. 105473.

27. Citat per Quílez, F. M., "Herrador Marroquí", a Doñate, M. *et alii*, *op. cit.*, núm. 19, p. 230.



Marià Fortuny Marsal, *El venedor de tapissos*, París, 1870, aquarel·la reforçada amb trempa blanca sobre paper, 59 x 85 cm. Museu de Montserrat. Donació de J. Sala Ardiz.





Marià Fortuny Marsal, *Platja africana*, cap a 1867, aquarel·la sobre paper, 31,5 x 61 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

qual també hi ha dues versions, foren donades a conèixer al públic en aquesta mostra que consagrà definitivament l'artista. A partir d'aquell moment començà la seva fase creativa més reeixida i personal, on el seu llenguatge pictòric adquirí la seva maduresa definitiva. Precisament, seria als inicis d'aquest nou període quan visità per darrer cop l'altra banda de l'estret. El mes d'octubre de 1871 féu una excursió breu de dues setmanes. Va aprofitar l'estada a Granada per traslladar-se a Tànger acompanyat del pintor Bernardo Ferrándiz



(1835-1885) i de Josep Tapiró. Tot i el seu caràcter lúdic, el viatge serví d'inspiració per a algunes obres, entre les quals destaca, sobretot, l'oli intítulat *L'esmolador de sabres* (pintat a Granada el 1872), que mostra uns guerrers esparracats al davant de la porta de Fes de la medina tangerina.

Com la majoria dels pintors del seu temps, Fortuny cercava la versemblança mitjançant la utilització combinada dels apunts i de les notes del natural amb el

treball de taller emprant models i objectes de la seva col·lecció que, de pas, convertien el seu estudi en un museu que es dispersà quan el pintor va morir. Una de les darreres creacions orientalistes feta amb aquest *attrezzo* i que es distingeix pel seu l'agosament formal, s'intitula *Àrab davant d'un tapís* (1873). Presenta un model vestit de magribí amb una espingarda damunt les espatlles al davant d'un colorit tapís. La pinzellada nerviosa i empastada ha atorgat al conjunt un aspecte de superfície vibrant.²⁸ Anys després, el seu seguidor Antoni Fabrés (1854-1936) pintà *El guardià*, una aquarel·la que és una citació literal de l'obra del reusenc, en versió més preciosista.²⁹

A tall de cloenda, es pot afirmar que les obres orientalistes de Marià Fortuny constitueixen el bo i millor d'aquest gènere pictòric. Cap dels artistes coetanis arribà a excel·lir com ell en la captació de l'ambient de l'altra banda de l'estret de Gibraltar. Malauradament, la mort prematura del pintor va estroncar un camí que ben segur hagués estat determinant en el devenir de la pintura de tema nord-africà del darrer terç de segle•

28. L'obra es reproduïx a Mendoza, C., "De Granada a Portici: un nuevo lenguaje artístico", a Doñate, M. *et alii*, *Op. cit.*, núm. 19, p. 55.

29. L'obra es reproduïx a Dizy, E., *Los Orientalistas de la Escuela Española*, París, ACR, 1997, p. 92.

FORTUNY I EL MODELAT CROMÀTIC

Santiago Alcolea Blanch

La reproducció, damunt la superfície pictòrica, dels variats efectes generats per la llum en travessar l'atmosfera i en incidir damunt els cossos, ha estat un dels principals reptes que els pintors s'han plantejat des de la reaparició dels corrents artístics de vocació realista a les acaballes de l'edat mitjana. Resulta interessant recordar algunes de les principals fites d'aquest llarg procés evolutiu que abasta quasi quatre segles de la història de la pintura europea. Ja a les *Molt riques hores del duc de Berry* (Chantilly, Museu Condé, Biblioteca-MS 65), entre les miniatures realitzades pels germans Limbourg (act. 1385-1416) entre 1413 i 1416, trobem dues notabilíssimes escenes nocturnes, executades amb sorprenent decisió i efectivitat, que corresponen a les representacions de la *Detenció de Crist* (fol. 142r, en què l'artista va fer palès el seu esperit inquisitiu i també va plantejar el problema de la il·luminació artificial amb la inclusió de dues teies i un fanal, a més de l'aurèola al voltant del cap de Jesús) i de la *Mort de Crist a la creu* (fol. 153r). Uns deu anys més tard, pels volts de 1425, a la capella Brancacci, a Santa Maria del Carmine de Florència, Tommaso Masaccio (1401-1428) va incorporar les ombres projectades pels personatges a la sèrie de frescos dedicats a la vida de sant Pere (qui sap si com a resultat d'haver de pintar l'episodi de *Sant Pere guarint els malalts amb la seva ombra*) i també a la composició de l'*Expulsió d'Adam i Eva del Paradís*. De poc després, de l'any 1434, tenim una obra paradigmàtica en la història de l'art occidental, el *Retrat de Giovanni Arnolfini i la seva esposa*, de Jan van Eyck (ca. 1390-1441), que posa de manifest la rapidesa dels avenços realitzats pels pintors a l'hora de copsar l'atmosfera que embolcalla els cossos. Destaca, en aquesta composició, l'acuradíssim estudi de la difusió de la llum a través de les finestres de l'esquerra (una de les quals queda fora del nostre camp de visió) i de la seva incidència sobre els volums, que donen lloc a un suggestiu ambient d'ombres i reflexos. D'aquesta manera aconseguim un dels primers exemples de realisme pictòric, en plena concordança amb el contundent caràcter testimonial que denota la signatura que apareix just entremig dels caps de la parella: "Johannes de Eyck fuit hic / 1434".

L'interès per les qüestions lumíniques i atmosfèriques, que va continuar essent una de les prioritats per als mestres actius durant la resta del segle xv, s'aniria esvaint en la

centúria següent, coincidint amb l'arrelament dels corrents manieristes, que dirigiren les atencions creatives cap a altres inquietuds (amb algunes notables excepcions, com la de Pieter Brueghel, *el Vell* —ca. 1525-1569—). Cal esperar fins, pràcticament, el segle XVII per tornar a trobar artistes que, amb renovada intensitat, fan de l'estudi dels fenòmens lumínics una de les principals finalitats de la seva labor. Noms com els de Caravaggio (1571-1610), José de Ribera (1591-1652) o Georges de La Tour (1593-1652), entre altres, s'associen a l'anàlisi de les possibilitats dramàtiques d'un focus únic de llum concentrada que genera una il·luminació altament contrastada, realista però també essencialment teatral. D'altres, en canvi, com Diego Velázquez (1599-1660), Claude Gellée —*le Lorrain* (ca. 1600-1682)—, Harmensz van Rijn —*Rembrandt* (1606-1669)—, Jan Vermeer (1632-1675) o els paisatgistes holandesos buscaren reproduir els ambients de llum que observaven en el seu entorn quotidià amb la màxima naturalitat, tot i que les situacions que plantegen són, generalment, d'interiors o d'exterior amb llum matisada (matinades, capvespres o cels ennuvolats).

Tan sols Nicolas Poussin (1594-1665) va demostrar, en ocasions, un cert interès per simular una il·luminació solar directa, tendència que s'estengué més durant el segle XVIII, especialment entre els pintors d'arquitectures. Recordem, per exemple, les vistes del monestir d'El Escorial o de l'Alcàsser de Madrid, executades per Michel-Ange Houasse (1680-1730) durant l'última dècada de la seva vida, o la producció dels vedutistes venecians, entre els quals destaquen els noms de Giovanni Antonio Canal —*il Canaletto* (1697-1768)—, el seu nebot Bernardo Bellotto (1721-1780), Michele Marieschi (1710-1743) o Francesco Guardi (1712-1793). Es tracta d'obres en les quals l'estudi del joc del clarobscur se centra fonamentalment en els volums arquitectònics que, en realitat, són relativament simples i de fàcil definició, i resulta únicament en solucions tonals convencionals. També Francisco Goya (1746-1828) va concebre algunes de les seves composicions en ambients pretesament d'intensa il·luminació solar, entre les quals figuren títols tan significats com *El para-sol* (1777 - Museu Nacional del Prado, P-773), però tampoc l'artista aragonès va aconseguir, en aquestes creacions, un contrast tonal suficientment fort com per suggerir, realment, l'efecte desitjat.

A principis del segle XIX, els moviments romàntics propiciaren el sorgiment d'una nova onada de paisatgisme, protagonitzada per noms com els de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877), així com els altres integrants de l'anomenada escola de Barbizon. Gràcies a l'empenta d'aquests artistes, que deixaren el taller per anar a pintar a l'aire lliure, la modalitat del paisatge fou reconeguda com a gènere pictòric de ple dret. De tota manera, l'interès majoritari de tot ells, exceptuant Corot o Courbet, continuà recaient en aquelles situacions de llum matisada pel filtre de la vegetació o dels núvols i en aquells moments del dia en què la llum, desproveïda de la intensitat del migdia, s'oferia suau i rica en valors.

Al principi de la segona meitat del segle XIX, dos col·lectius de pintors començarien la seva activitat artística explorant noves modalitats plàstiques, molt centrades en representar damunt la superfície pictòrica les sensacions de la llum i el sol. A Florència, els *macchiaioli*, entre els que destacaren Giovanni Fattori (1825-1908), Silvestro Lega (1826-1895), Vincenzo Cabianca (1827-1902), Telemaco Signorini (1835-1901), Raffaello Sernesi (1838-1866) o Giuseppe Abbati (1836-1868), observaren com la potència del sol meridional simplifica i aplanava les formes, fa desaparèixer els detalls, apaga els



Marià Fortuny Marsal, *Paisatge*, cap a 1853-1856, tinta a la ploma i aquarel·la sobre paper, 20,5 x 20,9 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

colors, elimina qualsevol valoració de matisos i ho redueix tot a un brutal contrast tonal. Paral·lelament, a França, el grup dels anomenats impressionistes, encapçalat per artistes com Camille Pissarro (1830-1903), Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926) o Pierre-Auguste Renoir (1841-1819) varen revolucionar el món de la pintura.

* * *

Pertanyent a la mateixa generació que els artistes acabats de mencionar, Marià Fortuny Marsal (11 de juny, 1838 – 21 de novembre, 1874), va arribar a Barcelona a mitjan setembre de 1852, pocs mesos després de complir els catorze anys d'edat, per continuar els seus estudis a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, imbuïda en aquella època en l'estètica natzarena. Aviat manifestà el seu interès vers la pintura de paisatge i la plasmació dels

efectes de llum, i dedicà molts dels matins dels diumenges a prendre apunts pels voltants de la capital catalana. La influència del que fóra el seu mestre en aquesta matèria, Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894), es fa palesa en la multitud de dibuixos, aiguades i aquarel·les realitzades per l'artista adolescent en aquestes sortides dominicals. Cal assenyalar, però, que en cap moment la personalitat artística de Fortuny en va resultar eclipsada, ans al contrari, ja que en aquestes primeres obres podem trobar expressions de la seva natural orientació creativa. Tenim així, una aiguada firmada i datada l'any 1857, coneguda únicament per una reproducció,¹ en la qual el pintor ens ofereix una vista del monestir de Pedralbes, a contrallum, que valora molt especialment el contrast entre la massa fosca de roques i arbusts i els reflexos de llum en els seus respectius contorns.

Una preocupació semblant trobem en algunes pintures a l'oli que se situen cronològicament en l'últim any de la seva estada a Barcelona o en els primers temps de la seva pensió a Roma (hi arribà el 19 de març de 1858), com són un *Barranc amb figures*² — que encara conserva una certa flaire natzarena —, un paisatge d'*Aquacetosa*³ —actualment absorbit per la ciutat de Roma— o en el *Camí al costat d'una tàpia*⁴ —procedent, com l'anterior, de la col·lecció d'Attilio Simonetti, amic i deixeble de Fortuny, que en els anys venidors es faria càrrec del taller de l'artista reusenc durant les seves llargues absències de la capital italiana. Veiem, doncs, com ja des de bon principi, Fortuny sentia especial fascinació pels efectes de la il·luminació a ple sol. L'anada al Marroc, de febrer a abril de 1860, com a cronista de guerra per encàrrec de la Diputació de Barcelona, no féu més que esperonar la natural tendència del jove. Les particulars condicions de la llum nord-africana, la fortíssima radiació solar, la reverberació damunt la superfície dels cossos i la nitidesa cristal·lina dels colors producte de la sequedat ambiental, li causaren un fortíssim impacte i acabaren de marcar la futura evolució de la seva personalitat artística. Així ens ho explica de primera mà l'escriptor francès Charles Yriarte (1832-1898), autor d'un dels primers catàlegs de l'obra de Goya, que va acompanyar l'estat major de l'exèrcit de Leopoldo O'Donnell com a corresponal de *Le Monde Illustré*:

Aquesta estada al Marroc [...] fou, certament, una revelació per al jove artista. [...] Fortuny vivia absorbt en la contemplació fecunda, sol·licitat per tots els costats i a la vegada pels mil episodis brillants, pintorescos, inesperats i dramàtics, que es desenrotllaven davant seu. [...] Anava i venia pels camps amb una activitat infatigable, armat d'una gran carpeta de papers lleugerament tintats sobre els quals, amb una destresa extraordinària, fixava, a mà alçada i dempeus, tot el que veia; realçava els seus dibuixos amb taca blanca per aconseguir els relleus. Durant tota la seva estada a la ciutat [de Tetuan], va viure a l'aire lliure, ocupat a recollir els documents que li haurien de servir l'any següent per pintar els seus primers quadres importants [...].

Insisteixo en aquest punt, que la vida civil dels moros, l'episodi pintoresc i les escenes de costums el varen colpir més que la pròpia lluita [...]. La guerra ofería a cada pas assumptes complets des de tots els punts de vista; ell els negligia, i això ens va semblar singular, que

1. Sanpere i Miquel, Salvador, *Fortuny. Àlbum. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos*, Barcelona, 1880 (lám. 12).

2. Oli / cartó, 40,8 x 32,6 cm. Firmat a l'angle inferior esquerre. Procedent de la col·lecció Rigalt. Institut Amatller, obj. núm. 25232, imatges 00918001-019.

3. Oli / cartó, 11,8 x 28 cm. Firmat a l'angle inferior dret i amb una inscripció al revers que diu: "Visto fare all aquacetosa / da M. Fortuny Attilio Simonetti autentico / suo scolaro". Procedent de la col·lecció Simonetti. Institut Amatller, obj. núm. 43113, imatges 02464014-021 / 02470001-014.

4. Oli / fusta, 9 x 17,4. Procedent de la col·lecció Simonetti. Institut Amatller, obj. núm. 51538, imatges 05065001-002.

no es fixés en tot això, o que no triés, com a artista, altra cosa que les manifestacions de gènere purament pintoresc o estrany. És cert que es mirava totes les escenes des del punt de vista de la llum damunt les teles i sobre l'arquitectura, i que, sobretot, considerava les harmonies o les oposicions de tons [...]. El cel, la natura i l'atmosfera li parlaven més que no pas la mateixa guerra [...].⁵

El repte que Fortuny es va autoimposar l'obligava a enfrontar-se a un dels pocs grans problemes que encara no havia estat resolt satisfactòriament al llarg dels segles de desenvolupament de les tècniques pictòriques. La dificultat derivava de la pròpia física de la pintura, ja que el factor de reflectància de la superfície del suport, ni tan sols utilitzant una imprimació blanca, no ofereix la suficient amplitud de gama tonal com per permetre una representació mínimament versemblant dels contrastos extrems de clarobscur i de la reverberació de les superfícies generats per una il·luminació a l'aire lliure i a ple sol. Tots els artistes de les generacions anteriors que s'havien plantejat la qüestió, entre els quals destaquen Poussin, Houasse, Canaletto, Bellotto o Goya, ho varen fer emprant el modelat tonal i, en conseqüència, els resultats obtinguts no deixen de ser una mica convencionals, i més encara quan són les figures les que ocupen els primers termes de la composició, com és el cas d'alguns dels cartons per a tapissos més famosos de Goya (*El para-sol* - 1777, Prado P-773; *L'estiu - L'era* - 1786, Prado P-794; *La tardor - La verema* - 1786, Prado P-793).

Pel mes de setembre de 1860, després de passar uns dies a Madrid, una curta temporada a Barcelona i una visita de menys de dues setmanes i no gaire engrescadora a París,⁶ Fortuny tornava a ser a Roma, frisava per posar-se a treballar en els encàrrecs de la Diputació. Durant l'any següent enllestiria l'esbós de la *Batalla de Wad-Ras*,⁷ en el qual es fa evident la lluita del pintor per aconseguir transmetre les sensacions visuals captades per la seva retina. Roques, terres i vegetacions a primer terme estan resoltes amb un tractament minuciós, vibrant i multicolor que busca simular la brillant reverberació de la llum damunt les superfícies. Aquest procediment, qui sap si après de Courbet, que utilitzà sovint en els seus paisatges, almenys des de principis de la dècada dels anys 40, el trobem en diverses obres que, per tant, caldria situar cronològicament cap al 1861 o 1862.

Una segona estada al Marroc d'un parell de mesos durant la tardor de 1862 amb la finalitat de "refrescar sus impresiones y dar el posible colorido de verdad a las pinturas sobre la Guerra de Marruecos", li va permetre tornar a visitar els escenaris de la guerra però sense la pressió de les hostilitats. Fruit d'aquest nou viatge són una sèrie d'estudis de paisatges en els quals la llum és el protagonista indiscutible i l'única funció de les poques figures humanes que hi apareixen és la de servir de referència d'escala. Alguns d'ells, com el del Museu Carmen Thyssen de Màlaga,⁸ estan executats a l'oli, encara amb la característica tècnica vibrant a la qual m'he referit en el paràgraf anterior, tot i que ja s'hi poden advertir considerables avenços en la seguretat i la llibertat de la pinzellada i en la nitidesa i brillantor dels colors. L'hivern de 1862-1863 Fortuny el passà a Reus i Barcelona

5. Yriarte, Charles, *Les artistes célèbres. Fortuny*, Librairie de l'art J. Rouam, París, 1888, p. 6-10.

6. Segons carta al seu amic Jaume Escriu, datada el 21 d'octubre de 1860, en la qual li diu que: "[...] en París no me divertí, y en cuanto a artes no me sorprendió nada de todo lo que vi, no escedió en lo más mínimo de lo que me esperaba [...]". Ainaud de Lasarte, Joan, "La fortuna de Fortuny" *Fortuny. 1838-1874*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989, p. 65-97 (p. 67-68).

7. 1861. Oli / paper (encolat damunt cartó), 54 x 185 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, P-4331.

8. Oli / tela, 51,5 x 122,5 cm. Col·lecció Carmen Thyssen Bornemisza, CTB.1997.41.

i en aquest temps va pintar el quadre de la *Fantasia de la pólvora*,⁹ que va regalar el dia 19 de març, amb motiu de la seva onomàstica, al fill del seu protector Bonaventura de Palau. Si som capaços de deixar de banda l'anècdota de la tumultuosa cavalcada i ens fixem en la ruïna que apareix al fons, veurem com les parts il·luminades pel sol estan animades per una multitud de delicades pinzellades de color blau clar, mentre que a les parts a l'ombra s'ha prescindit totalment del negre i s'ha creat un suggestiu joc de matisos fonamentalment a base de blaus foscos i morats. També en el paisatge de la dreta, hi trobarem una magnífica mostra del nou llenguatge que l'artista estava construint, amb una simfonia de tocs rosats, blaus, taronges, grocs o morats, entremig de les tonalitats verdoses dominants, inconnexos i sense sentit aparent però que, en el seu conjunt, són capaços de crear la il·lusió d'aquella llum que tant fascinà el nostre artista.

Aquesta innovadora manera de pintar la va aplicar, per primera vegada, amb totes les seves conseqüències i sense concessions, en la *Batalla de Tetuan*.¹⁰ Començada el 1862, el pintor hi va treballar principalment durant els dos anys següents, utilitzant extensament el nou procediment de modelat que havia desenvolupat, basat en els contrastos cromàtics, més que no pas en els purament tonals. Apareixen així, dins de les ombres, subtils pinzellades de colors clars i, en aparença, discordants (blaus, verds, roses...), que per complementarietat aconseguen crear, en els ulls de l'espectador, la ficció de l'efecte d'enlluernament. La descomunal tela abunda en magnífics exemples de la nova llibertat creadora assolida pel pintor: el sol i l'ombra que parteix els dos murs enrunats on s'ha refugiat un parell de ferits, les sorprenents pinzellades verdoses en el musell d'un dels búfals o l'expressivitat del treball de l'espàtula per suggerir la lluosor de les roques. Fragments sublimes com els del cap, coll i pit del cavall blanc, que centra la composició, construïda a base d'una enèrgica juxtaposició de cops de pinzell blau elèctric i taronja intens, amorosits amb subtils escombrades de rosa, groc verdós i gris blavós, invoquen, de manera quasi màgica, la il·lusió d'una realitat totalment fictícia i posen de manifest la transcendència universal de l'excel·lent aportació de Fortuny en el camp de l'evolució tècnica de la pintura.

La tràgica ironia és que l'èxit rotund aconseguit gràcies a l'aclaparador virtuosisme de les seves obres més comercials ha emmascarat la modernitat del seu concepte pictòric. Els tòpics quadres anomenats de *casacones* i els orientalistes, que li asseguraren la tranquil·litat econòmica a partir de mitjan dècada dels 60, han arraconat aquelles altres pintures que feia per iniciativa pròpia i que constitueixen, justament, l'expressió de la seva veritable i excepcional personalitat artística. Entre aquestes obres podem destacar un atrevidíssim *Estudi de paisatge*,¹¹ amb un salvatge contrallum de factura molt gestual i instintiva que, de confirmar-se la seva identificació amb el núm. 24 del catàleg de la venda de l'*Atelier de Fortuny* (París, 1875), correspondria a un paratge dels afores de Roma; la solitària *Plaça de braus de la "Real Maestranza de Caballería" de Sevilla*,¹² desproveïda de tota anècdota i realitzada pel mes de gener de 1868; els diversos estudis de vells al sol executats durant la seva estada a Granada (1870-1872), en què analitza minuciosament els efectes de la llum damunt les pells arrugades; els múltiples paisatges i racons urbans pintats tant durant

9. Gener-febrer de 1863. Oli / tela, 54,5 x 95 cm. Madrid, Plácido Arango.

10. 1862-1864. Oli / tela, 3 x 9,72 m. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 010695-000).

11. 1865-1870. Oli / tela, 26,2 x 40,3 cm. Madrid, Galeria Guillermo de Osma (nov. 2005). Institut Amatller, obj. núm. 44398, imatges 01362014-019.

12. Gener de 1868. Oli / tela, 62,5 x 84 cm. Barcelona, col·lecció privada. Institut Amatller, obj. núm. 51566, imatges 05072016-051.



Marià Fortuny Marsal, detall de la *Batalla de Tetuan*, 1862-1864.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

aquesta llarga temporada a Andalusia (incloent la nova escapada d'un parell de setmanes al Marroc, el mes d'octubre de 1871) com en les extenses vacances de l'estiu de 1874 a Portici; així com alguns altres assumptes gens convencionals, com *La senyoreta del Castillo al seu llit de mort*,¹³ un *Enterrament a Granada en temps de carnaval*¹⁴ o el *Carnisser de Portici*,¹⁵ i també algunes còpies magistrals de pintures de Goya o de Velázquez, quadres que, en la seva gran majoria, varen restar al taller de l'artista fins a la seva mort.

Per la correspondència enviada als seus amics sabem que, des de finals de novembre de 1872, Fortuny havia començat a manifestar el seu disgust pels condicionants que els circuits comercials li imposaven. En aquesta data escrivia al baró Davillier per explicar-li que: "[...] Tot just he acabat un petit quadre que tinc pensat enviar a Goupil, i del qual no n'estic gaire satisfet, però és insaciable i cal que li envii alguna cosa [...]"¹⁶ El 10 de gener següent confessava a Martin Rico haver "[...] esbossat uns *Músics àrabs en un interior*¹⁷ i potser sortiria bastant bé, però estic tan cansat de fer moros antics que el deixaré tal com està [...]"¹⁸ Poc temps després demanaria al seu amic Goyena que l'excusés perquè "[...]"

13. 1871. Oli / tela, 57 x 70,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 010699-000).

14. 1871. Oli / tela, 76 x 105 cm. Localització desconeguda.

15. 1874. Oli / tela, 72 x 132. Localització desconeguda.

16. Davillier, Charles, *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, Auguste Aubry éditeur, París, 1875, p. 69-71. Davillier publica els extractes de les cartes traduïdes al francès i, en aquells casos en què aquesta és l'única versió disponible, m'he permès passar-les al català.

17. 1871-1872. Oli / tela, 61 x 100. Venècia, Museu Fortuny.

18. Davillier, op. cit., p. 79.

se me pasó mandarle a Vd. la fotografía de la *Vicaría*, no es extraño porque no la tengo a la vista y hago todo lo posible para olvidar el cuadro [...].¹⁹ Ja des de Portici, el 5 d'agost de 1874, responia el jove artista reusenc Antoni Sisteré (nascut el 1854) amb aquestes paraules: “[...] Com que veig que t’interesses pels meus progressos, et diré que n’he fet alguns i que mai, com avui, he desitjat produir alguna cosa de qualitat. Hi havia en els meus últims quadres coses bones; però com que estaven destinats a la venda, no tenien tot el segell de la meva individualitat (petita o gran), forçat com estava a transigir amb el gust del dia. Però ara que ja estic situat i que puc pintar per a mi, al meu gust, tot el que em vingui de gana, això em dóna esperances de progressar i de mostrar-me amb la meva pròpia fisonomia [...]”.²⁰ Finalment, en una carta a Davillier datada tot just un parell de setmanes abans de morir, el 9 d'octubre, podem percebre el seu contingut entusiasme per les coses que té en projecte: “[...] una sobretot, que intentaré esbossar abans de la meva partida; però no és per vendre, ja que ningú la compraria; únicament em donaré el gust de pintar per a mi; és aquesta la veritable pintura [...]”;²¹ el quadre al qual es referia era, justament, el *Carnisser de Portici* citat en el paràgraf anterior.

Conscient, doncs, de la dissociació que s’havia produït en la seva personalitat artística, va buscar una sortida al dilema de conjugar seguretat econòmica i satisfacció professional. La solució comença a dibuixar-se de la mà d’un dels seus admiradors incondicionals, l’home de negocis i col·leccionista William H. Stewart (1820-1897). Stewart no solament va actuar com a assessor financer de Fortuny sinó que també el va ajudar a evitar els habituals canals comercials i li va facilitar la venda directa d’algunes de les seves creacions més recents a altres empresaris nord-americans. En aquestes obres, el pintor va poder prescindir dels habituals continguts argumentals i es limità a representar, sense cap altra pretensió, escenes quotidianes del seu entorn més immediat d’amics i familiars, gaire bé com si es tractés d’instantànies d’uns moments de senzilla felicitat. L’anècdota havia deixat d’interessar-lo i únicament el preocupava la captació de la llum i de l’ambient. Hi ha tres composicions que responen a aquest nou plantejament; la primera, pintada a Granada l’any 1872, és la coneguda amb el títol de *Dinar a l’Alhambra*,²² que representa, en realitat, un moment d’esbarjo a l’aire lliure, al pati de la casa on llavors residia el pintor. Les altres dues corresponen a les vacances del 1874 a Portici. Una és la d’*Els fills del pintor en el saló japonès*,²³ destinada com a regal per a l’avi dels nens, Federico de Madrazo. La tercera és *La platja de Portici*,²⁴ que el mateix pintor descrivia així al seu amic i biògraf Charles Davillier en la ja citada carta del 9 d’octubre de 1874:

[al quadre] hi ha un bon nombre de figures; no sé ben bé quin nom donar-li. Però, com que d’alguna manera és el resum de les meves vacances d’estiu, ¿no podria titular-lo Villegiature? Hi ha dones damunt l’herba, banyistes que es capbussen al mar, les restes d’un antic castell, els murs d’un jardí, l’entrada d’un poble, etc. Tot això a ple sol, i sense escamotejar-ne ni un sol raig. Tot és clar i alegre. ¿Com podria no ser-ho, si hi hem passat

19. “Contribución al epistolario de Fortuny”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Moderno, vol. I, núm. 2, hivern 1942, p. 32.

20. Davillier, *op. cit.*, p. 127.

21. Davillier, *op. cit.*, p. 134.

22. 1872. Oli / tela, 87,5 x 107 cm. Barcelona, col·lecció privada.

23. 1874. Oli / tela, 44 x 93 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado (P-2931).

24. 1874. Oli / tela, 70 x 130 cm. Nova York, col·lecció privada.

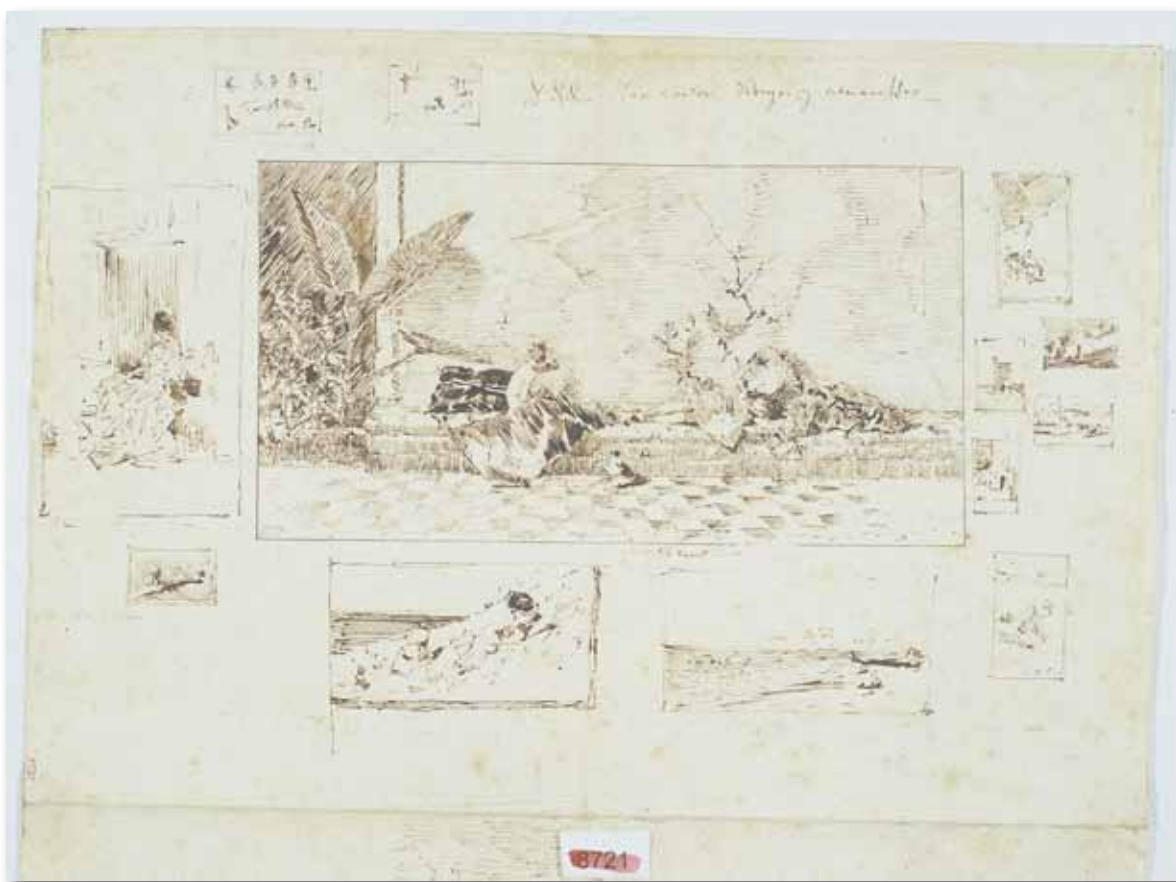


Marià Fortuny Marsal, detall d'un cap femení de *La platja de Portici*, 1874.
Col·lecció privada, Nova York.

tan feliçment el nostre estiu? El meu quadre encara no està acabat, m'hi falta un mes de treball [...].²⁵

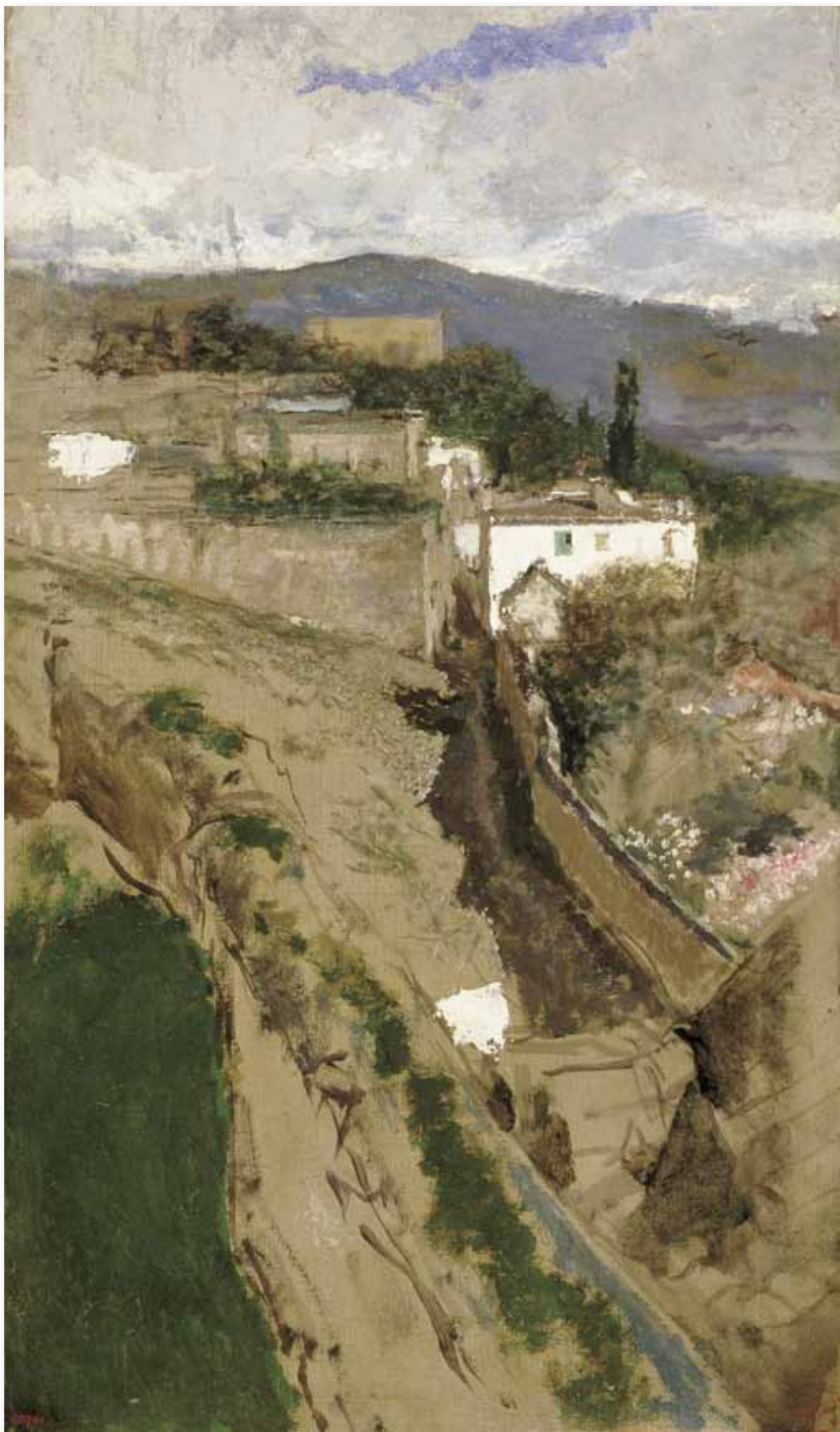
Tot i que no va arribar a completar-lo, el quadre esdevingué una espècie de testament artístic de Fortuny. Representa la consumació de tota una vida dedicada a la recerca del procediment per aconseguir capturar damunt la superfície pictòrica, de manera colpidorament versemblant, la riquíssima varietat de matisos i contrastos producte de la il·luminació a ple sol. És una obra subtil i brillant, en la qual la revolucionària tècnica, basada en la llibertat més absoluta de la pinzellada i l'ajustadíssim modelat cromàtic, concebuda únicament com a mitjà per aconseguir una fi i no pas com una finalitat en si mateixa, passa totalment desapercibuda per l'efecte enlluernador de la més absoluta, i enganyosament senzilla, naturalitat. Que aquesta excepcional pintura, l'última gran creació de Fortuny, sigui, justament, del 1874, el mateix any en què el grup dels impressionistes celebrà a París la seva primera exposició al taller del fotògraf Nadar (1820-1910), és extremament significatiu. Considero imprescindible dur a terme un acurat estudi sincrònicament comparatiu de l'obra del pintor reusenc i la dels seus coetanis francesos. És la nostra obligació reivindicar la importància de Fortuny i aconseguir-ne el reconeixement com

25. Davillier, *op. cit.*, p. 134.



Marià Fortuny Marsal, *Apunt del quadre «Els fills del pintor en un saló japonès» i altres dibuixos*,
Portici, 1874, tinta a la ploma sobre paper, 42,8 x 30,4 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

una d'aquelles figures que, igual que Masaccio, Rafael o Caravaggio, malgrat una limitada trajectòria vital, contribuïren amb aportacions transcendents a la història de la pintura universal.



Marià Fortuny Marsal, *Paisatge de Granada*, Granada, cap a 1871, oli sobre tela, 80 x 45 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Bust d'home. Al·legoria de Bacus*, Madrid, cap a 1868, oli sobre tela, 75 x 62 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Porta a Toledo*, cap a 1866, aquarel·la sobre paper, 25 x 18 cm. Col·lecció Joan-Enric Vidiella, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Paisatge de Portici*, Portici, 1874, oli sobre tela, 30 x 50 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

FORTUNY:
“IL PITTORE PIÙ STUPEFACENTE DI ROMA”
Carlos González López
i Montserrat Martí Ayxelà

Un cronista del año 1872 describió a Fortuny como “Il pittore più stupefacente di Roma”. La frase, publicada por Giovanni Carboni en el capítulo titulado “Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano, e Via Margutta”, del libro de Valentina Moncada di Paternò *Atelier a Via Margutta*,¹ demuestra la fama alcanzada por Fortuny entre sus coetáneos. La formación, el estudio y el aprendizaje en Roma, centro histórico y cultural por excelencia, era la máxima aspiración de todos los artistas desde el Renacimiento. En relación con los españoles, hay que recordar que, hasta la creación de la Real Academia de España en Roma en 1873, los jóvenes debían buscarse talleres y centros de estudio donde desarrollar su trabajo. Gracias a la ayuda de Antonio Solá y a las recomendaciones y experiencias transmitidas por los artistas que ya habían trabajado en la ciudad, los recién llegados podían orientarse y seleccionar, según sus posibilidades económicas, entre las diferentes entidades de enseñanza. El difícil acceso a las codiciadas academias de San Luca y de Francia obligaba a los estudiantes españoles a inscribirse en talleres y academias privadas para acometer sus obligaciones oficiales.

La citada Via Margutta se hizo célebre internacionalmente gracias a los numerosos estudios y talleres de artistas que en ella se ubicaban. Próxima a la plaza de España, al Popolo y a la Academia de Francia, era una calle históricamente relacionada con el arte que integró a una comunidad cosmopolita de pintores, escultores, escritores y músicos. Consagrada y reconocida como barrio de artistas, figuraba en las guías artísticas de la ciudad como referencia del arte de la época.

En el *Ottocento*, Roma, foco artístico internacional, atrajo a numerosos españoles que buscaban triunfar fuera de nuestras fronteras, interés que se acrecentó en la segunda mitad del siglo por el éxito oficial y comercial logrado por artistas instalados en la Ciudad Eterna

1. V. Moncada di Paternò, *Atelier a Via Margutta*, Torino, 2012.



Josep Lluís Pellicer i Fenyé, *Retrat de Fortuny*, 1865-1868, tinta a la ploma sobre paper, 31,6 x 24,6 cm. Col·lecció T. C., Reus.

y, especialmente, por la figura del pintor Mariano Fortuny Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874). Su trayectoria y formación en Italia incitó tanto a sus contemporáneos como a generaciones posteriores a viajar a esta ciudad con el fin de formarse en el excelente ambiente cultural de los diversos estamentos de la Via Margutta: la Accademia di Giggi, el Circolo Artistico y los Studi Patrizi.

En Via Margutta convivían artistas y modelos tanto en los centros de formación como en los talleres. Al no existir en Roma una escuela oficial para los extranjeros, las liberales y novedosas academias privadas recogieron a alumnos, también italianos, a los que ofrecían enseñanza, lugar de trabajo y modelos. Olvidadas durante mucho tiempo, fueron imprescindibles en su época para la gestación, el desarrollo y el progreso de arte, tal como apuntó en numerosas ocasiones el célebre cronista romano Augusto Jandolo en sus diversas publicaciones escritas entre 1938 y 1949.²

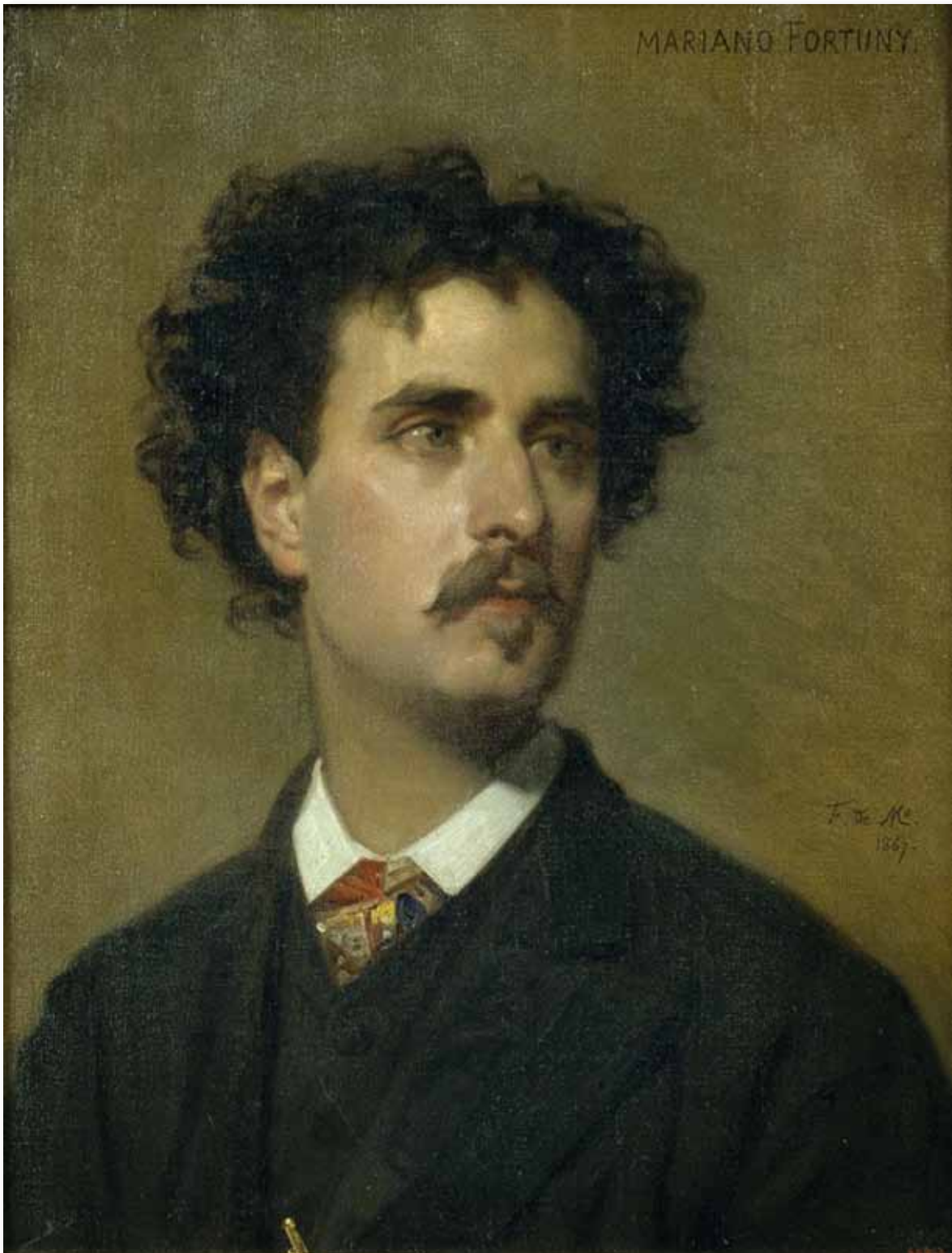
Fortuny llegó a Roma en 1858 procedente de Barcelona y se instaló provisionalmente en Via Babuino y, más tarde, en el Palazzo Gorgi. El grupo instalado en Roma entre 1858 y 1860, integrado

por José Casado de Alisal, Eduardo Rosales, Vicente Palmaroli, Dióscoro Puebla o Josep Armet, entre otros, conforma el germen de la denominada “escuela española en Roma”. Aconsejado por sus profesores y posiblemente en contacto con el escultor Juan Figueras y Vila, instalado en Via Margutta, Fortuny acudió a la Accademia di Giggi, considerada entonces como el primer centro en desarrollar y facilitar al alumnado un novedoso sistema de adiestramiento basado, principalmente, en el estudio del desnudo con modelo. Fundada hacia 1857 por Luigi Talaraci, conocido entre los pintores como Giggi, y definida por Renato Mammucari como núcleo cultural del mundo pictórico en Roma,³ fue centro neurálgico de estudio, reunión y convivencia para nuestro pintor y para numerosos artistas españoles, italianos y de otros muchos países.

Giggi Talaraci, por su constancia y dedicación a la enseñanza, llegó a ser considerado una verdadera institución. Desde el primer momento, captó las cualidades artísticas y humanas de Fortuny y mantuvo una estrecha amistad con el catalán. El pintor acudió a esta academia a lo largo de sus estancias romanas de 1858-1860, 1860-1867, 1868-1869 y 1872-1874, primero como sede de formación y más tarde como lugar de trabajo y de reunión con sus compañeros y con los alumnos más jóvenes, a los que ayudaba corrigiendo sus trabajos y aconsejándoles en su calidad de reconocido “maestro”.

2. Entre sus publicaciones destacamos *Aneddotica*, Milano, 1949; *Cesare Pascarella. Il mistero della sua casa*, Roma, 1940; *Gabriele D'Annunzio in L'Urbe*, Roma, 1938, p. 16; *Le memorie di un antiquario*, Roma, 1938; *Via Margutta. Romanzo*, Milano, 1940; *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*, Milano, 1953.

3. R. Mammucari, *Acquarellisti romani*, Città di Castello, 2001, p. 244.



Federico de Madrazo Kuntz, *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny*, Madrid, 1867, oli sobre tela, 54 x 42,5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Los Studi Patrizi y la Giggi constituyeron para Fortuny el núcleo de su formación en Italia y también la base de sus relaciones artísticas y humanas. En la academia y en los talleres intimó con los italianos Attilio Simonetti y Scipione Vannutelli, compañeros de profesión que se integraron plenamente en el círculo del catalán; en este sentido, cabe recordar que ambos viajaron con Fortuny a España y también, muy importante, con el grupo napolitano encabezado por el pintor y coleccionista Achille Vertunni, quien le presentó a Domenico Morelli, Pio Joris o Michele Cammarano, entre otros. Es a través de ellos que hay que entender la especial relación de Fortuny con el sur de Italia y con los grupos artísticos de la zona, dependencia esencial para la obra del catalán, que dejó en Nápoles una profunda huella.

Así pues, es preciso insistir en que fue durante su aprendizaje en Via Margutta cuando Fortuny creó una red de contactos y amistades indispensables para su integración en el ambiente artístico de la época. Estas relaciones, extensibles a sus compañeros españoles, las conservó celosamente hasta su fallecimiento; en cualquier caso, muy pronto, gracias a su personalidad y a su fulminante éxito oficial y comercial, Fortuny se convirtió en la alma máter del momento y precursor indudable de las siguientes generaciones.

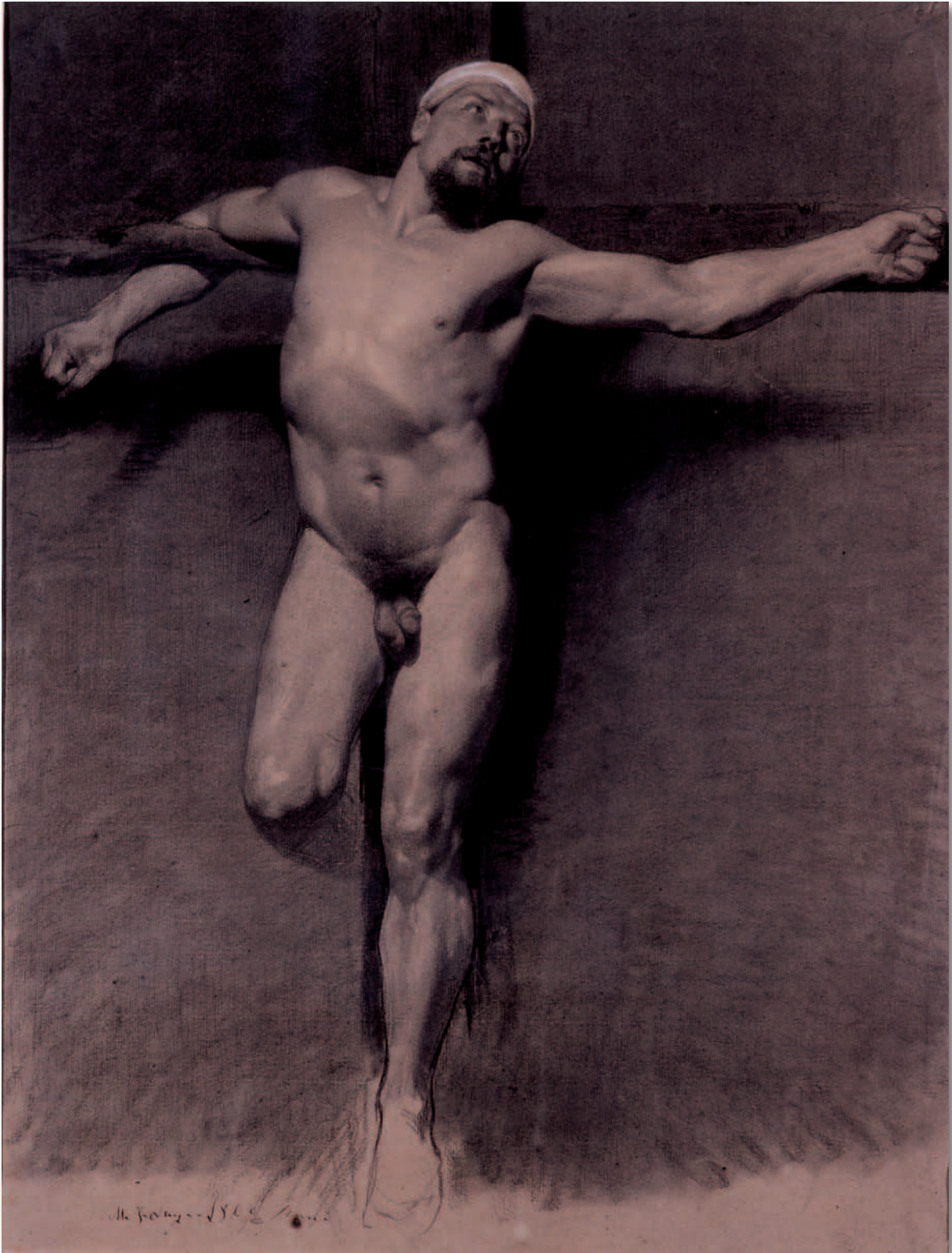
En la Accademia di Giggi, Fortuny se inició dibujando y pintando a la acuarela y al óleo desnudos, preferentemente masculinos, así como modelos ataviados con trajes típicos de las diversas regiones italianas sumamente ensalzados por sus contemporáneos. Francesca Foti escribe que la influencia de la personalidad de Fortuny fue tangible no solo en sus numerosos correligionarios, sino también entre los artistas italianos de la época.⁴

De entre los artistas españoles que trabajaron en la citada academia, tanto contemporáneos como de generaciones posteriores al fallecimiento de Fortuny, todos atraídos por su *maniera*, se puede destacar a Eduardo Rosales, Vicente Palmaroli, José Tapiró, Juan Agrasot, Tomás Moragas, Tomás Padró, Francisco Pradilla, Victoriano Codina Langlín, Ricardo Bellver, Jerónimo Suñol, Luis Álvarez, José Villegas, Baldomero Galofre, Antonio Fabrés, Salvador Sánchez Barbudo, José Gallegos, los hermanos Benlliure y los Salinas y José Jiménez Aranda, entre otros. Algunos de ellos fueron tan apreciados en Roma que se los consideró italianos, calificación que también mereció Fortuny en diversas ocasiones. Entre ellos destacamos al barcelonés Ramón Tusquets, del cual De Gubernatis, en su *Dizionario degli Artisti italiani viventi*,⁵ indicó que había nacido en la Ciudad Eterna. Algo parecido ocurrió con Pablo Salinas, que en diversos artículos aparece citado como Paolo Salinas, confundiéndolo con su hijo, este sí nacido y fallecido en Roma, o con Enrique Serra.

Varios artistas españoles decidieron vivir y trabajar en Roma, donde residieron junto con sus familias hasta su fallecimiento. Recordemos, entre otros, a Francisco Peralta del Campo, Lorenzo Vallés, Vicente Poveda, José Gallegos o Enrique Serra Auqué. Mariano Barbasán Langueruela hizo lo propio en Anticoli Corrado, donde conformó una personal "academia", similar a la de los hermanos Benlliure en Asís. Josep Juliana, por su parte, instaló un establecimiento de material artístico en Via Babuino, muy frecuentado por todos los artistas españoles y que compitió con el conocido "Giosi", ubicado en Via Margutta, donde Fortuny adquiriría sus tablillas.

4. F. Foti, "Studi Patrizi. Atelier d'artista a Via Margutta (1850-1900)", en *Atelier a Via Margutta*, Milano, 2012, p. 43.

5. Firenze, 1889. R. Mammucari. Cfr. p. 389.



Marià Fortuny Marsal, *Nu masculí. Estudi per a una crucifixió*, Roma, 1860, carbonet i tocs de clarió, 52,5 x 45 cm.
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

En la Accademia di Giggi, nuestro pintor y sus compañeros compartieron penurias y trabajo con diversos artistas italianos, entre los que destacaba, como ya se ha indicado, Attilio Simonetti, considerado el más allegado discípulo de Fortuny. Renato Mammucari recuerda que Pio Joris se sentía “*attratto da quel forte colorismo di questi, che ritroveremo in tutta la sua vastissima produzione*”; que Nazario Cipriani, al conocer a Fortuny en la Giggi, aprendió “*i segreti della tecnica della acquarello nella quale conseguì risultati sorprendenti*”; y que Scipione Simoni, al igual que su padre, trataba sus temas orientales “*a la manera de Fortuny*”.⁶ Lo mismo ocurrió con Cesare Biseo, Onorato Carlandi, Filippo Bartolini, Enrico y Francesco Coleman, Adriano Ferraresi, Ettore Roesler Franz, Francesco Raffaele Santoro, Enrico Tarenghi y, en especial, Aurelio Tiratelli, Cesare Maccari y Ludovico Marchetti, entusiastas seguidores del pintor catalán. La excelente relación entre ellos se confirmó con motivo del óbito del maestro en 1874, cuando la mayoría de ellos acudió a los numerosos actos de homenaje que se celebraron en la Ciudad Eterna.⁷

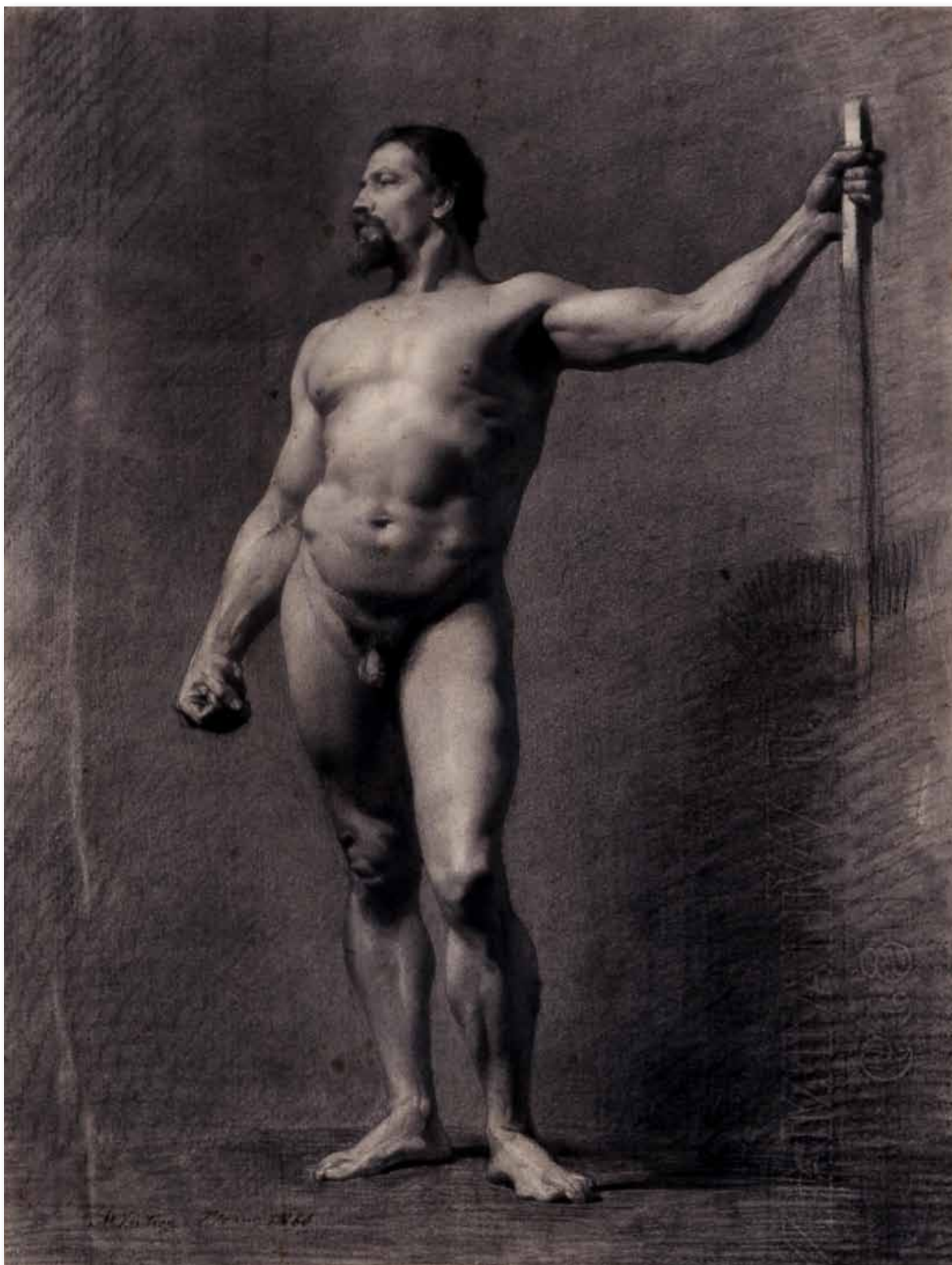
Fue tal la popularidad que Fortuny alcanzó en vida que cuando Giggi decidió mejorar sus instalaciones y trasladarse a otro edificio, ubicado también en Via Margutta, solicitó al pintor que acudiera allí por las tardes como foco de atracción. A Fortuny se le recordaba paseando por las dos grandes salas del piso principal, frente al Pincio, corrigiendo sin afán de lucro a los alumnos. La sala de la Accademia estaba presidida por una tarima donde posaban los modelos, rodeada por tres hileras de bancos en forma de anfiteatro e iluminada por una impresionante lámpara de petróleo que permitía un alumbrado perfecto de los cuerpos y de los detalles del vestuario.

Fortuny dibujó en la Giggi las célebres Academias remitidas a Barcelona como trabajo de pensionado y que actualmente se encuentran en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, además de muchas otras, pues siguió pintando y dibujando con modelos hasta su fallecimiento. El estudio de estas obras ha permitido reconocer a varios de los más populares personajes que posaron en la entidad.

Los modelos eran una herramienta de trabajo imprescindible para los pintores y su fama iba ligada históricamente a la de los artistas, hasta el punto de que estos guardaban celosamente sus nombres, direcciones e, incluso, características físicas. De entre los modelos de la academia de la primera época, que se extiende entre los años 1858 y 1876, debemos recordar principalmente a Filippo Cugini, conocido como Arlecchino, el más célebre modelo de Fortuny, al que consideró asimismo su secretario. También posaron para él Giggi Sansoni, conocido por ‘Sansone’; Giggi Canercia, conocido por ‘Il nazareno’;

6. R. Mammucari. Cfr. pp. 309, 256 y 371.

7. De los pintores españoles que fueron testigos de aquel suceso —lo que nos ha permitido obtener documentación directa sobre el óbito— recordamos los textos de Román Ribera a su maestro Pedro Borrell del Caso: “Ha estado el artista de ejecución más fácil que ha habido en el mundo [...] y cuyos trabajos representan ochenta años de la vida de un hombre muy trabajador”; de Antonio Casanova i Estorach a su maestro Claudio Lorenzale: “No es un exageración, pero los trabajos de este hombre representan ochenta años de la vida de un hombre muy trabajador. Crea Don Claudio que uno se queda ‘atontolinado’”; y José Masriera al mismo profesor: “Si V. hubiese visto qué verdad en sus últimos cuadros, hay uno que era una cosa de quedarse atontado; la grandísima luz de aquel cuadro hacía la misma ilusión del natural (efecto de sol); después había uno que es un Velázquez ni más ni menos y sin exagerar (efecto de sol) en fin era la fotografía del natural con colores”. Verdaderamente, la citada exposición post mórtem fue espectacular, dada la gran admiración que le profesaban tanto sus compatriotas como algunos extranjeros. Pero no solo fue con motivo de esta exposición, sino también en vida del pintor que artistas como Henry Regnault exclamaban: “¡Ah! Fortuny, ¡que me impides dormir!”. “¡Es el maestro de todos!” dijo, y añadía “ya no puedo ver más lo que hacía y lo que hago. ¡Voy a rechazar mis acuarelas. Mirad como se hace una acuarela! ¡Qué color, qué gracia, qué dibujo! ¡Viva España! ¡Viva el Oriente! ¡Viva Fortuny!” (C. González López, M. Martí Ayxelà. “Els hereus del fortunyisme”, *El modernisme en paral·lel al modernisme*, Barcelona, 2004, pp. 101-120.



Marià Fortuny Marsal, *Nu masculí amb llança*, Roma, 1860, carbonet sobre paper, 46,5 x 35,5 cm.
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

Rampino, su esposa Stella y su hijo; Caíno; Topi, conocido por 'Topino'; el anciano Bernardino Colasuga o el joven Fortunato Tallaraci, hijo de Giggi.

Entre las modelos femeninas destacamos a Teresina, retratada en 1859 por Fortuny ataviada de campesina; Lucia Brunacci; Lisetta la Gallinara, sobrina del modelo Próspero Proietti; Lucietta, conocida como 'Lucía de Saracinesco' y que solía posar vestida con hábito de monja; Maria la Moretta; Filomena di Anticoli; Ersilietta di Anticoli; Marietta del Frate; y, muy especialmente, a María Espósito, conocida por 'Marietta la Organettara', y a Maria Grazia, 'la Graziuccia', que se disputaron la posición de modelo favorita de Fortuny. De esta última se llegó a comentar incluso su estrecha relación con Arlecchino y con el propio pintor.

Todos ellos posaron también para otros artistas españoles e italianos. Así, Sansone posó para Tapiró, Moragas, Nino Costa, Leighton, Faruffini, etc. Ersilietta trabajó para Ricardo de Madrazo, Tapiró, Fabrés, Moragas o Gallegos. Marietta del Frate lo hizo para Tusquets, Joris, Fabrés o Ercole Rosa. Filomena y Maria la Moretta trabajaron para Moragas, Tusquets, Pradilla, Maccari, Joris o Tiratelli. Y la familia de Rampino posó para Tusquets, Joris, De Simoni, Barucci y Simonetti, entre otros. El contacto entre pintores y modelos se concretó en amoríos e, incluso, en matrimonios. Así, Rosa Lucaferri, sobrina de Luigi 'Caino', modelo que fue de Fortuny, casó con Mariano Barbasán.

En épocas posteriores encontramos a modelos como Luisetta y Luisa Palma, que posaron para los hermanos Salinas, Salvador Sánchez Barbudo y José Gallegos, al igual que Alessio, considerado el modelo preferido de estos últimos, especialmente de José Villegas, uno de los pintores más *fortunyanos*.

Así pues, tanto para los artistas como para los modelos, la Accademia di Giggi era el núcleo del arte, pues, además de dibujar y pintar, en ella se fraguaban relaciones de trabajo y de amistad. La estrecha convivencia entre artistas y modelos se tradujo en la organización de variados festejos.⁸ Entre los más destacados de los que se organizaron en Via Margutta se pueden citar las fiestas de la Inmaculada, animadas con comparsas de *Gli Zampognari*, que interpretaban la música con el *piffero* y la *fistola* arcaica vistiendo una vieja capa con peto de cuero, pieles alrededor de sus piernas, zuecos y cubiertas con un *capelleccio* de fieltro en forma de cono con cintas de diversos colores e imágenes devotas. Además de las fiestas tradicionales, los artistas organizaban comidas y excursiones colectivas. Las salidas más significativas se iniciaban en la Fontana de los artistas. Célebres fueron las expediciones a Castellgandolfo o al lago de Nemi y, en especial, el montaje de cuadros al natural en Cervara. Gestadas en los talleres y en las reuniones en cafés, como el Greco, o en las cenas en *locandas*, *osterias* y *trattorias* como Flaminia e Il Cucciarello, estas expediciones, compartidas en muchas ocasiones con la familia, eran motivo de reunión y también de trabajo, reflejado en apuntes y anotaciones paisajísticas y costumbristas.

En este ambiente liberal y festivo se forjó el arte del período comprendido entre 1870 y 1900, definido como *fortunyiano*. La mayoría de los artistas del momento pretendieron modernizarse a través de la plasmación de temas novedosos que se iban imponiendo en el mercado internacional. A semejanza de Fortuny, muchos de ellos se iniciaron en la

8. En la correspondencia de Mariano Fortuny y en textos de su biografía encontramos numerosos relatos que muestran la buena relación que existía entre ellos. Acudían a los carnavales formando diversas comparsas, a las excursiones anuales a Cervara, a famosas cenas en Il Cucciarello del Trastevere, en las que Pio Joris imitaba el cloqueo de una gallina; Tapiró, el vuelo del moscardón; Induno, el rugido de la mayala; y Moragas, el balido de la oveja... Además, se hacía música; mientras Jacobacci y Bucci cantaban como tenores, Barucci y Tusquets lo hacían como barítonos. Moragas y Tapiró interpretaban temas populares.



Marià Fortuny Marsal, *Lluitador*, Roma, 1860, tinta marró i aquarel·la, 39,5 x 28,5 cm.
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Arcabuser*, 1871, tinta a la ploma sobre paper, 22,3 x 16,4 cm.
Col·lecció Joan-Enric Vidiella, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Vas d'estil morisc*, Granada, 1871, tinta a la ploma sobre paper, 31,5 x 43,2 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

impresión lumínica tanto en el género oriental como en temas de casacas, escenas goyescas y españoladas o en pintura costumbrista. Todo ello contribuyó a despertar un gran interés por la acuarela, técnica que permitía la captación de lo inmediato. La acuarela, muy apreciada ya en generaciones anteriores, principalmente entre los viajeros del Grand Tour, entusiasmó a la juventud por su espontaneidad e interés a los marchantes por la gran aceptación que tenía entre la clientela extranjera. Fueron estos, pues, quienes estimularon a los artistas a pintar paisajes y temas costumbristas a la acuarela que adquirirían directamente y a buen precio en los talleres y escuelas de Via Margutta.

El rotundo éxito alcanzado por Fortuny con *La vicaría* (MNAC, Barcelona) en 1870 y, cuatro años más tarde, con *La elección de la modelo* (The Corcoran Gallery of Art, Washington, Col. William A. Clark) y *El jardín de los Arcades* (paradero desconocido),⁹ en los que dominaba el preciosismo técnico, animado por el dinamismo expresivo y el realismo cromático,¹⁰ suscitó un gran revuelo en toda Roma y, concretamente, en las tertulias de los

9. Según la tradición, se produjo una disputa entre la Organettara y la Graziuccia para ser modelo de estos dos últimos cuadros. La primera consiguió ser representada desnuda, mientras que la segunda aparece como protagonista en la escena central de los Arcades.

10. *La vicaría* se vendió a Madame de Cassin por setenta mil francos-oro, cantidad que levantó un gran revuelo entre los artistas de París. Sin embargo, esto no hizo sino contribuir a poner la obra de Fortuny aún más de moda entre el coleccionismo mundial. Théophile Gautier, tal y como publicó en *Le Journal Officiel*, situó este cuadro en la misma categoría que un Goya retocado por Ernest Meissonier, pintor francés amigo de Fortuny y que en aquellos momentos era el máximo exponente del posromanticismo francés. M. Fortuny componía estas obras para venderlas y así sobrevivir ampliamente a la crisis que



Marià Fortuny Marsal, *Estudi per al gravat «Retrat de Velázquez»*, cap a 1873, aquarel·la sobre paper, 16,2 x 13,1 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Calabrès*, cap a 1868, aquarel·la sobre paper, 50,7 x 32,1 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Marià Fortuny Marsal, *Camperola romana*, Roma, cap a 1867, aquarel·la sobre paper, 29,9 x 20,3 cm. Col·lecció T. C., Reus.

estudios de Via Margutta, como los de Scipione Vannutelli y Achille Vertunni. Ahora bien, mientras que un nutrido grupo de artistas y críticos vanagloriaban al artista catalán, los más vanguardistas criticaron el éxito que alcanzó con este tipo de obras.¹¹

El éxito comercial del catalán propició la aparición de numerosas obras a la manera del maestro e, incluso, la producción de falsificaciones y copias de sus originales, como el propio pintor explica en varias de sus epístolas y según corrobora Federico Zandomenghi: "Roma esperaba la llegada de Fortuny y el día que este artista comenzó a ser conocido y a vender sus cuadros a precios fabulosos, salieron de todos los rincones de la gran ciudad jóvenes que cogían la paleta *comme ils auraient les ciseaux de tailleur* e imitaban servilmente al célebre pintor llegando a alcanzar el título de maestros pintores por la tarifa de sus

sufrían los pintores en aquella época. Además de las obras ya citadas, hay que recordar que, entre 1869 y 1874, pintó los siguientes temas, que le proporcionaron sustanciosos ingresos: *El vendedor de tapices* (Museo de Montserrat, Barcelona, Donció J. Sala Ardiz), *Pasatiempos de hijosdalgos* (Museo Puskin, Moscú), *El torero* (The National Gallery, Londres), *El tribunal de la Alhambra* (Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres) y *El afilador de sables* (colección particular, Barcelona). Véase el catálogo razonado publicado por C. González López y M. Martí Aixelà en 1989.

11. Cfr. C. González López y M. Martí Aixelà, 1989. Tanto Cecilia de Madrazo como su hermano Ricardo de Madrazo se hacen eco de esta situación (vol. I, pp. 77 y 106).



Marià Fortuny Marsal, *Cecilia de Madrazo tocant el piano*, 1869, tinta a la ploma i a l'aiguada sobre paper, 33 x 37,8 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

ventas en menos tiempo del que hubiese sido necesario para aprender los elementos del arte".¹²

La mayoría de los críticos y artistas no entendieron la verdadera personalidad del estilo creado por Fortuny, consistente en la plasmación inmediata de escenas cotidianas bañadas de luz natural; su propósito era llegar a captar los mismos rayos de luz. Dicha técnica será su *maniera* de pintar, de fijar las escenas con personal impronta lumínica y máximo realismo. Tanto si utilizaba papel para acuarela como telas o tablas para óleo, Fortuny trataba directamente el soporte, preparado previamente, con manchas de color de un modo espontáneo y con un resultado magistral. La plasmación atmosférica y el efecto lumínico mediterráneo los conseguía sin necesidad de realizar dibujo previo alguno. Esta modernidad la entendió solo una minoría,¹³ los que tuvieron la fortuna de trabajar a su

12. C. González López, "Fortuny y el fortunyismo", *Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Caja Duero, Salamanca, 1996, p. 9.

13. C. González López, "Fortuny y el fenómeno del fortunyismo en Europa y América", *Fortuny*, MNAC, Barcelona, 2003-2004, p. 387 - 395. Véanse notas 24, 28 y 32.

lado y también los que pudieron contemplar la exposición póstuma que se organizó en su célebre taller, lindante con Villa Martinori, donde se mostraron sus últimos trabajos.¹⁴

Tras su prematuro fallecimiento en 1874, su fama aumentó considerablemente y se consolidó como maestro en Europa; el éxito internacional y la atención que mereció entre sus contemporáneos fueron pasmosos. Renato Mammucari confirma tal notoriedad: "esercitò influenza preponderante nel mondo artistico che gravitava in quella che era stata la capitale del mondo: a centinaia furono gli imitatori e gli epogoni che si ispirarono al suo stile pieno di colore e di accesi cromatismi".¹⁵

Fue a mediados de la década de los años setenta cuando el *fortunyismo* alcanzó su cima como estilo pictórico, manera que perduró hasta principios de la siguiente centuria. Algunos artistas se apuntaron al estilo virtuoso del pintor de Reus para alcanzar fama inmediata, si bien se los consideró meros imitadores de Fortuny al repetir o versionar sus composiciones sin aportar novedades. Como ya hemos indicado, el principal motivo de tal consideración era el afán de lucro y la especulación de los marchantes nacionales e internacionales, que obligaban a los artistas a pintar temas concretos; tanto es así que algunos periódicos italianos llegaron a publicar listas con la cotización de los autores y sus obras. Este hecho provocó la irritación de la crítica, que atacó duramente este tipo de arte por considerarlo meramente comercial. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el texto de F. Netti, quien, todavía en vida de Fortuny, enjuició duramente el modo de especular con el arte en el artículo "L'arte e la provincia di Napoli", publicado en *Il Giornale Artistico* de 1873.¹⁶ Esta aversión a lo estrictamente comercial se debió a la especulación de marchantes como Capobianchi, Goupil, Reitlinger, Barón, Agnot, Durand-Ruel, etc., que solían acudir a la Accademia di Giggi y al Circolo Artistico o degli Belli Arti para adquirir obras a buen precio a los jóvenes estudiantes.

El Circolo Artistico, fundado en 1871 y ubicado en el antiguo teatro de la calle Vicolo Alibert, n.º 2, consolidó la máximas artísticas de la Giggi. Creado por Nino Carnevali, Aquile Buzzi, los hermanos Adriano y Francesco Ferraresi, Francesco Marano, Pio Joris y Ramón Tusquets, tenía por finalidad promocionar internacionalmente el "estilo romano" mediante la organización de exposiciones, conferencias y tertulias. Joris y Tusquets fueron los decoradores de la bóveda de la sala principal, mientras que Coleman y Biseo pintaron el gabinete, equipado con muebles y objetos propiedad del príncipe Alessandro Torlonia, dueño del local.

Inicialmente, el patronato de la entidad propuso a Fortuny que ocupara el cargo de presidente, pero el pintor renunció a tal distinción por encontrarse en Granada y se le nombró miembro honorario. Finalmente, la presidencia fue para el príncipe Odescalchi, gran protector del arte y persona afín al grupo español. Tras la destrucción del edificio a causa de un incendio en 1883, la sociedad se trasladó al número 54 de Via Margutta y pasó a denominarse Associazione Artistica Internazionale.

En este Circolo, al igual que en la Accademia di Giggi, se trabajó principalmente la técnica de la acuarela. El interés que despertó esta técnica, al que ya nos hemos referido antes, se tradujo por ejemplo en la impartición de clases, desde 1874, en la Legación de

14. Véase la nota n.º 4, donde se ofrecen textos epistolarios de algunos artistas presentes durante el óbito.

15. Cfr. R. Mammucari, 2001, p. 294.

16. F. Netti, "L'arte en la provincia di Napoli", *Il Giornale Artistico*, n.11, 1873. L. Martorelli, "Ricerca della verità e impegno sociale: nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli", *Il secondo '800 italiano*, Torino, Napoli, Roma, Milano, 1988, p. 139.

la Embajada de España; en 1875, por otra parte, se fundó la Società degli Acquarelisti romana, creada para la divulgación y promoción de las acuarelas¹⁷ y cuya presidencia ocupó, en 1881, Ramón Tusquets. En el Circolo se organizaron exposiciones, conferencias y conciertos y se crearon las comparsas de los célebres carnavales romanos, reflejados por Fortuny en el célebre cuadro *Carnaval en el Corso romano*, que capta el festivo ambiente callejero. La obra del catalán fue pintada en 1873, año en que se decoró el gran salón del Circolo con la recreación de un fondo marino animado con grandes pulpos de cartón, estrellas multicolores y luces indirectas. Allí se celebró la cena de carnaval; al día siguiente, las comparsas de artistas se reunieron, como siempre, en la Piazza d'Espagna, desde donde se dirigieron, por Via Babuino, a Piazza di Popolo y, a continuación, al Corso. Frente a San Carlo, en el actual hotel Plaza, se encontraban los balcones ocupados por los príncipes Margarita y Humberto. El anticuario Vincenzo Capobianchi alquiló un balcón frente al de estos para los Fortuny, que Mariano aprovechó para tomar las anotaciones al natural del evento.¹⁸

Como se ha indicado, para el desarrollo del arte del *Ottocento* resultaron trascendentales la Giggi y el Circolo, pero también fueron primordiales los estudios-taller de Via Margutta. Gracias a la iniciativa del marqués Patrizzi, la calle se transformó en un *Montmartre parisien*. El aristócrata, mecenas apasionado por el arte, encargó al arquitecto Bonfigli la construcción de un impresionante palacio en esta célebre vía. Construido en tres fases, el edificio disponía de diversas alas donde se instalaron estudios con grandes ventanales que daban al *cortile* del *palazzo* y a los jardines del Pincio y que ocuparon artistas de todas las nacionalidades.

Fueron muchos los españoles que alquilaron dichos estudios y muchos también los que acudieron allí para participar en tertulias o trabajar en los talleres de sus amigos. Entre los documentados como vecinos, encontramos a Palmeroli, Palmerola, Tapiró, Tusquets, Villegas, Fabrés, los hermanos Salinas y los Benlliure, Gallegos, Puig Roda, Muñoz Cuesta, Poveda, Peralta del Campo, los hermanos Jiménez Aranda y Barbasán. Entre los últimos ocupantes cabe recordar la presencia de Chicharro, Zuloaga y Picasso.

Los estudios Patrizi permitieron a los artistas trabajar con independencia, ya que la propiedad permitía la entrada de modelos masculinos y femeninos sin las restricciones impuestas en otras zonas romanas e italianas; de este modo, los artistas lograban crear libremente e intercambiar conocimientos y experiencias.¹⁹ Se repasaban, comentaban y discutían las novedades de las exposiciones nacionales, de las *promotrice* de Milán, Turín, Nápoles, Florencia o Venecia y, en particular, de las bienales de esta última ciudad, desde su creación en 1895. Así mismo, se disertaba sobre los movimientos vanguardistas del momento y la evolución estética en exposiciones internacionales, como las de París de 1867, 1878, 1889 y 1900 o la muy celebrada de Viena de 1873.

A pesar de que en ocasiones se ha apuntado la presencia de Fortuny como inquilino del Palazzo Patrizi, no existe documentación que lo confirme. Es posible que, entre 1858 y 1862, compartiera un estudio dentro de este complejo con Simonetti, Moragas, Tapiró

17. Cfr. R. Mammucari 2001, p. 25.

18. Cfr. C. González López y M. Martí Ayxelà, 1989, pp. 95-96.

19. En dichos estudios trabajaron Moragas, Tusquets, Villegas, Senet, etc. Célebres eran las tertulias organizadas por Vertunni, a las que Fortuny solía acudir por su amistad con el aristócrata, unas veces acompañado por Morelli, otras por sus amigos Monteverde, Rosa, De Romanis, Tiratelli, Costa y Celentano, entre otros. Véase González López, C. "Fortuny y el fortunyismo", *Fortuny y pintores españoles en Roma, 1850-1900*, 1996.



Marià Fortuny Marsal, *Aurora*. Còpia d'un fresc de Guido Reni, Roma, 1861, aquarel·la sobre paper, 26,5 x 11,5 cm. Col·lecció T. C., Reus.

y Vannutelli, aunque por entonces mantenía un pequeño taller en Via Ripetta, 99, 3.º, donde vivía. Tras su llegada de Marruecos, residió en Via Avignonesi, 25, 2.º, hasta 1867. Una vez casado con Cecilia de Madrazo, se alojó en Piazza Monte d'Oro, 94 y, a su llegada de Granada, en Via Gregoriana, 22, con vistas al jardín de Galoppatoio.

En 1862, debido a su compromiso de pintar el gran cuadro *La batalla de Tetuán*, buscó un taller, para lo que alquiló un estudio en la Palazzina Borromeo que, más tarde, en 1873, trasladó a un edificio de la misma Via Flaminia, edificio que acomodó para acoger sus colecciones adecuándolo con una iluminación con focos de gas única en Roma. Por su parte, Cecilia alquiló Villa Martinori, colindante al nuevo taller, para facilitar el desplazamiento de su esposo. Su taller siempre fue centro de reunión y de obligada visita por parte de los jóvenes artistas que residían en Roma y, particularmente, de los residentes en Via Margutta.²⁰

En cuanto a los artistas pensionados por el Estado o por academias de Bellas Artes, cabe recordar que se instalaban en dependencias dispuestas por la Legación de España y, más tarde, en la Real Academia de España,²¹ inaugurada en 1881 para el desarrollo de la escuela pictórica española en el recién habilitado convento de San Pietro Montorio.²² Este centro, como institución, no favoreció el desarrollo estilístico de la escuela *fortunyiana*, ya que los alumnos estaban obligados a mantenerse fieles a los cánones académicos, a cumplir con ejercicios de tanteo y a resolver asuntos, generalmente de tema histórico, dirigidos e incluso impuestos por los estamentos oficiales. Tan solo podían trabajar libremente fuera de la Academia, por lo que muchos acudieron a la Giggi o al Circolo para pintar acuarelas

20. Este taller alcanzó gran notoriedad y se convirtió en centro de reunión y atención de los artistas recién llegados a Roma. Estaba decorado con sus pinturas, muebles antiguos, alfombras orientales, cerámica hispano-árabe (generalmente nazari), cristales, bronce, armas, damascos y tapices, objetos que en muchas ocasiones se representaron en sus pinturas o en cuadros de otros autores. Tan famoso fue este taller que, a su muerte, fue abierto al público para permitir contemplar tanto las colecciones como sus últimas obras, especialmente *bozzetti* y *schizzi* pintados al natural con impronta verista. Según tradición familiar, confirmada por las crónicas de la época, se formaron largas colas de carruajes, debido a la cantidad de personas, principalmente artistas, interesadas en contemplarlo.

21. Cfr. C. González López y M. Martí Ayxelà, 1987, pp. 127-129.

22. M. Martí Ayxelà, “Pintura española en Italia, 1850-1900”, *Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Caja Duero, Salamanca, 1996, pp. 29-47.

que luego vendían a marchantes italianos o extranjeros, a pesar de las cláusulas impuestas tanto por el centro español como por las entidades que becaban a los estudiantes.

En el último cuarto del siglo XIX, la mayoría de los españoles se sintieron atraídos por las novedades artísticas desarrolladas en Nápoles. En 1875, apenas un año después del fallecimiento de Fortuny, Eduardo Dalbono, uno de sus seguidores y admiradores, propagó el “Manifiesto Fortuny”, en el que hacía referencia a sus máximas lumínicas. Paolo Ricci subraya la influencia que tuvo este artista incluso en pintores tan significativos como Domenico Morelli, y Lamberti reafirma este *profortunyismo* al indicar que, a su muerte, se produjo gran revuelo en Nápoles, pues la estancia del pintor en Portici durante el verano de 1874 había provocado entre los artistas un verdadero estado de agitación, hecho que propició el surgimiento en Nápoles, a semejanza de lo que había ocurrido en Roma, de numerosos copistas e imitadores, tal como indican en sus epístolas Achille Manzoni y Carlo Siviero.²³ Asimismo, Cecione señala: “Entonces Fortuny se convirtió en *l’homme du jour, l’homme du succès*, no se habla más que de él...”

En nuestra opinión, la presencia en Via Margutta de sedes como la Accademia di Giggi, el Circolo Artistico y los estudios-taller Patrizi, entre otros, facilitó la configuración del estilo propio de una época en la que los españoles alcanzaron gran notoriedad. Así lo corrobora Diego Angeli al manifestar: “Desde la muerte de Fortuny hasta 1885, los artistas españoles habían alcanzado en Roma una posición nunca antes conseguida. Desde 1875 habían sido árbitros y directores del pensamiento artístico romano. Los Salones más exclusivos les abrían las puertas”²⁴ ♦

23. C. González López, “Fortuny i el fenomen del fortunisme a Catalunya”, *Artistes catalans pintors: romanticisme i realisme en el segle XIX*, Barcelona, 2008, pp. 236-270. En este capítulo se hace una minuciosa descripción del *fortunyismo* entre los pintores catalanes y su relación con los napolitanos.

24. D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Milán, 1930, p. 80.

CRONOLOGIA DE MARIÀ FORTUNY MARSAL Elisa Grilli di Cortona *

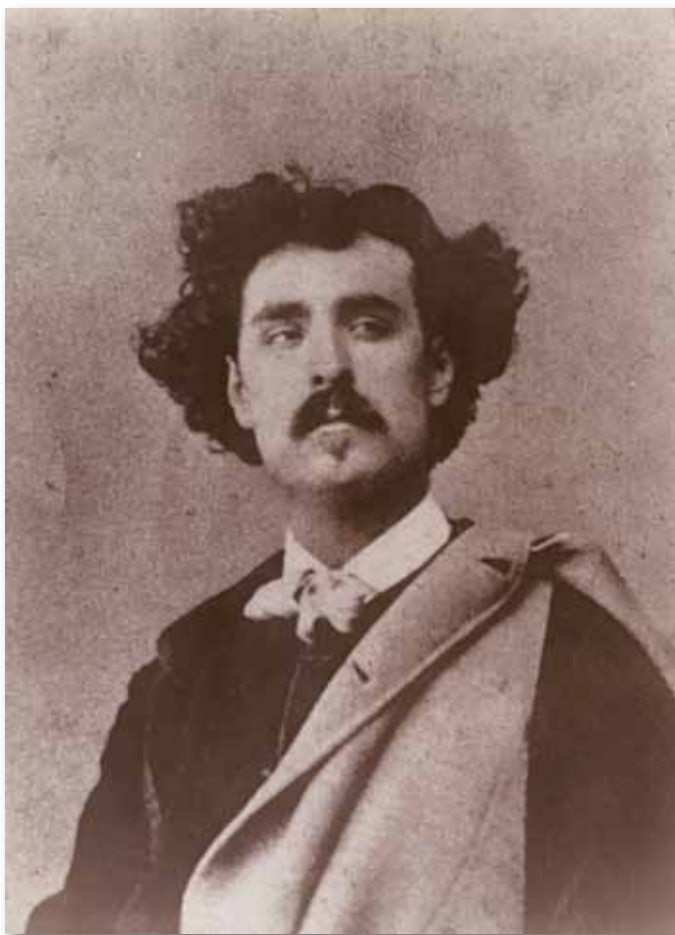
- 1838** Marià Fortuny neix a Reus, l'11 de juny, a la casa número 36 del raval de Robuster, coneguda com "la Boella". És el primer dels quatre fills de Marià Fortuny i Blay (Reus, 1814-1850), fuster d'ofici, i de Teresa Marsal i Serra (Reus, ?-1849). Des de petit, va ajudar l'avi patern, Marià Fortuny i Baró, a millorar el gabinet o museu ambulat de figures de cera que aquest havia muntat.
- 1846** Comença l'escola primària, a la plaça del Castell, i té com a professor Simeó Fort. Després assisteix a l'escola d'Alexandre Fàbregas, al carrer de Monterols. Coneix el futur escultor Joan Roig i Soler (1835-1918) i el futur periodista i polític Josep Güell i Mercader (1839-1905).
- 1849** Entra, com a aprenent, a l'estudi de Domènec Soberano (1825-1909), el seu primer mestre de pintura. Amb ell aprèn els rudiments de l'oli i de l'aquarel·la.
- 1849-1850** Moren els pares de Fortuny, amb pocs mesos de diferència. Els fills viuen a casa de l'avi, la número 7 del carrer de la Font, i queden sota la tutela de l'oncle patern Antoni.
- 1852** Fortuny i el seu avi viatgen a peu fins a Barcelona. Viuen en un pis de la casa número 8 del carrer de Sant Rafael. El seu amic de la infantesa, Roig i Soler, ja instal·lat a Barcelona, presenta Fortuny a l'escultor Domènec Talarn (1812-1902), a l'estudi del qual entra a treballar l'avi.

* Università degli Studi di Siena. Becària de l'Institut Municipal de Museus de Reus.

- 1853** El juny, la societat del Casino Reusenc organitza una mostra dels artistes de la ciutat. Fortuny hi presenta tres obres a l'oli; és la seva primera exposició. El 30 de setembre es matricula a l'Escola de Belles Arts de Barcelona (Llotja), on té com a professors Lluís Rigalt (1814-1894), Pau Milà i Fontanals (1810-1883) i, especialment, Claudi Lorenzale (1816-1889). Talarn aconsegueix que uns sacerdots paguin a Fortuny, entre els anys 1853 i 1857, una pensió mensual de cent seixanta rals, procedent d'un fons de beneficència.
- 1854** Arran d'una epidèmia de còlera a Barcelona, Fortuny i el seu avi es desplacen primer a Reus i després a Berga i a Queralt. En aquest període pinta l'oli *El Dr. Alberich i Casas visitant un malalt de còlera*. Comença a practicar les tècniques de la litografia i de la xilografia.
- 1855** Participa a l'exposició anual de l'Associació d'Amics de les Belles Arts, amb els olis *Homer recitant els seus versos* i *Soldats*. Pinta també *Sant Pau predicant a l'Areòpag* i *L'aparició de la Verge de Misericòrdia a Isabel Besora*, que regala a Domènec Soberano.
- 1856** La Diputació de Barcelona crea una beca de vuit mil rals per anar a estudiar dos anys a Roma. S'organitza un concurs per als alumnes de l'Escola de Belles Arts, que han de pintar l'episodi de *Ramon Berenguer III clavant la seva ensenya a la torre del castell de Fòs*. El 22 de novembre comencen les proves, a les quals es presenten Fortuny, Josep Tapiró (1830-1913) i Francesc Portusach (1864-1919). Participa novament a l'exposició anual de l'Associació d'Amics de les Belles Arts, ara amb sis obres, d'entre les quals la millor avaluada és *Carles d'Anjou, a la platja de Nàpols, davant l'incendi de les seves naus per Roger de Llúria*.
- 1857** Es publica *Galeria seràfica. Vida de san Francisco de Asís*; Fortuny és l'autor d'uns quants dels dibuixos que s'utilitzen per als gravats. Il·lustra també la tradició d'una novel·la d'Alexandre Dumas fill (1824-1895), *El mendigo hipòcrita*, també impresa a Barcelona. El març, la Diputació de Barcelona li concedeix la pensió a Roma, que seria efectiva per al 1858. Durant una nova estada a Reus dibuixa *La llotja del Teatre Principal*.
- 1858** El 16 de març, amb Tomàs Moragas (1837-1906), es trasllada a Roma, una ciutat que no li causa una bona impressió. S'instal·la primer a la via del Babuino i més tard en una habitació del Palazzo Gorgi. Intenta conèixer Peter von Overbeck (1789-1869), pintor alemany del grup dels natzarenistes i mestre de Lorenzale, però no li és possible pels seus problemes de salut. Per contra, té ocasió de contactar amb Peter von Cornelius (1783-1867), un altre pintor del mateix grup. Fa amistat amb el pintor italià Attilio Simonetti (1843-1925), amb qui comparteix estudi durant una temporada. Amb ell també freqüenta les classes de nu de l'Acadèmia Giggi i de dibuix de l'Acadèmia de França. S'interessa per la pintura al fresc de Rafael i per les obres de Velázquez.
- 1859** Mor a Reus l'avi de Fortuny. El diputat Manuel Duran i Bas (1823-1907) proposa a la Diputació de Barcelona d'encarregar a un pintor català que retrati els moments més decisius de la recentment iniciada Guerra d'Àfrica (1859-1860) i, particularment, les accions dels voluntaris catalans. Es decideix triar Fortuny, qui és a punt d'acabar el seu darrer any de pensionat a Roma.
- 1860** El 10 de gener, Fortuny rep de la Diputació l'encàrrec com a pintor de guerra, per al qual proposa de pintar quatre olis de grans dimensions i sis de mitjanes dimensions. Per fer aquest treball demana quaranta mil rals, que han de ser abonats en mensualitats de dos mil rals. La Diputació també vol



Estudi fotogràfic Bertall & Cie., *Retrat de Fortuny*, París, cap a 1870, còpia fotogràfica d'època, paper albúmina.
Institut Municipal de Museus de Reus.



Autor desconegut, *Retrat de Fortuny*, cap a 1860.
Institut Municipal de Museus de Reus.

que visiti, després del viatge africà, unes quantes ciudats europees importants per veure les grans obres històriques dels principals museus. El 2 de febrer s'embarca a Barcelona, cap al Marroc, amb el seu amic i futur cunyat Jaume Escriu. Durant el viatge en vaixell coneix Charles Yriarte (1832-1898), corresponsal de guerra de *Le Monde Illustré*. El 12 de febrer arriben a Tetuan, on hi ha el general Joan Prim (1814-1870), compatriota de Fortuny. L'11 de març presència el combat de Samsa i el 23 la batalla de Wad-Ras, que més tard representarà en gran format. Després de romandre al Magrib dos mesos i mig, el 23 de abril s'embarca a Ceuta i torna a la Península. A Madrid es troba amb Francesc Sans i Cabot (1828-1881) i amb Augustí Rigalt (1846-1898), qui li presenta Federico de Madrazo (1815-1894). El 4 de juny torna a Barcelona, on exposa els seus dibuixos del Marroc. A instàncies de la Diputació, viatja a París, on pot veure la *Presa de l'Smalah d'Abd-el-Kader* (1843), d'Horace Vernet (1789-1863), a més d'altres obres conservades al Louvre.

- 1861** Torna al seu estudi de Roma, on pinta obres com *L'odalisca*, *Els moros del rei* i *Il contino*. També enllesteix *Tànger*, el seu primer gravat artístic. A l'estiu va a Florència, on entra en contacte amb els Macchiaioli, un grup de pintors toscans sorgit cap al 1855.
- 1862** El febrer, la Diputació de Barcelona rep de Fortuny les obres acordades al contracte del pensionat, a més de *L'odalisca*, tramesa com a obsequi. S'exposen al Saló de la Diputació i obtenen un gran èxit. Acaba el *Cap de negre* i comença la *Batalla de Wad-Ras*. El 18 de febrer, la Diputació li proposa un segon viatge al Marroc per a captar noves imatges i poder pintar així *La batalla de Tetuan*. El mes de setembre se'n va a l'Àfrica i visita tot seguit Tànger y Tetuan.
- 1863** El desembre de 1862 és novament en Barcelona i, a partir del 31 de gener, anirà a passar uns quants dies a Reus, amb amics i familiars. Potser pinta aleshores l'oli *La fantasia de la pólvora*, que regala al seu protector Bonaventura Palau. El 5 de febrer torna a Barcelona i des d'allí se'n va a Roma, acompanyat per Tapiró, amb qui compartirà l'estudi. La Diputació de Barcelona amplia a dos anys la seva pensió de vuit mil rals. Al final de març, la Diputació cancel·la els acords per al lliurament

de les obres sobre la Guerra d'Àfrica i només requereix a Fortuny *La batalla de Tetuan*, que té ja força avançada al seu taller romà de la via Ripetta, en què treballen també Moragas i Joaquim Agrassot (1836-1919). L'abril es trallada a Madrid i després torna a Roma amb Tapiró. Passa uns quants dies a Nàpols amb el seu amic Simonetti i hi coneix Domenico Morelli (1826-1901), un pintor de qui ja havia admirat diverses obres a Florència. Pinta la petita obra *Tres odalisques* i acaba la primera versió del *Ferrador marroquí*, que és adquirit per Sans i Cabot.

1865 El duc de Riansares, marit de l'exreina María Cristina de Borbón (1806-1878), li concedeix una altra pensió de dos anys. En agraïment, Fortuny pintarà *La reina María Cristina i la seva filla passant revista a les tropes*, obra destinada al palau de l'exreina a París; el *Retrat de la senyora Gaye*, esposa del secretari del duc, i l'inacabat *Retrat de la princesa del Drago*, una filla de María Cristina que era alumna seva a Roma. Després d'un incendi al seu taller de la via Flaminia, es trasllada a la casa número 25 de la via Avignonesi, que comparteix amb els seus amics Agrassot i Moragas, i poc després instal·la de nou el taller a la via Della Purificazione. Pinta l'aquarel·la *El cameller*, signada i datada a Tànger.

1866 Al finals d'abril se'n va a París, on coneix Martín Rico (1833-1908) i Eduardo Zamacois (1841-1878), qui el presenta al marxant Adolphe Goupil (1806-1893). Goupil, després de veure *El col·leccionista d'estampes*, li ofereix un acord comercial. El 21 de juny viatja, amb el pintor italià Scipione Vannutelli (1834-1894), a Madrid, ciutat en què romandrà dos mesos. Exposarà, al taller de Sans i Cabot, algunes de les obres realitzades a Roma i pinta la *Fantasia sobre Faust*. Es retroba amb el pintor i director del Museu del Prado, Federico de Madrazo, i amb la família d'aquest, una relació que es consolidarà amb el seu compromís amb Cecília de Madrazo. Torna, però, a Roma, on es relaciona amb molts altres pintors hispànics, com Eduardo Rosales (1836-1873), Agrassot o Suñol. El col·leccionista suís Walther Fol li compra *El col·leccionista d'estampes* i la primera versió de la *Fantasia àrab*.

1867 Passa l'hivern a Roma, on pinta la segona versió de la *Fantasia àrab* i la tercera d'*El col·leccionista d'estampes*, que s'emporta a Madrid per exposar-la al taller de Federico de Madrazo. Goupil el visita per renegociar el seu contracte, en què el compara a Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Freqüenta el Museu del Prado i queda impressionat per les obres de Velázquez, Ribera i Goya. Pinta moltes obres a l'oli, en diferents versions, com *La papallona*, *Idil·li* o *Mascarada*. Pinta també aquarel·les, com *Àrabs que donen menjar a un voltor*, *Interior d'un harem* i *Àrabs fumant*. Dibuixa i pinta algunes esglésies de Madrid i fa un primer croquis de *La vicaria*. El 27 de novembre es casa amb Cecília de Madrazo i fixa la residència conjugal a Madrid. Renuncia a presentar *La batalla de Tetuan* a l'Exposició Universal de París.

1868 Viatja a Sevilla amb Raimundo de Madrazo (1841-1920) i pinta unes quantes obres sobre curses de toros i escenaris andalusos: *Plaça de toros*, *Brindis de l'espada*, *Porta de l'Alcázar* y *Pati de l'Alcázar*. Torna poc després a Itàlia, amb Cecília i amb el seu germà petit Ricardo de Madrazo (1851-1917). A l'estiu, la família Fortuny fa un viatge breu a Roma i a Florència. El 8 de setembre neix la seva primera filla, María

Luisa. Comença la segona versió de *La vicaria*, la primera versió de la qual li compra Goupil. També pinta la primera de *L'encantador de serps*. Al final de l'any se'n va a París, on es reuneix amb Goupil; aquest li proposa que se'n vagi a viure a la capital francesa, on el seu treball assoleix un gran èxit.

1869 William H. Stewart (1820-1897), un milionari i col·leccionista de Filadèlfia que el 1867 havia comprat a Goupil *El col·leccionista d'estampes*, visita Fortuny al seu estudi de Roma, acompanyat per Zamacois. Stewart regala a Fortuny una armadura japonesa i el pintor, al seu torn, li dona l'aquarel·la *Carrer de Tànger*. L'americà promet comprar-li l'oli *L'elecció de la model*, que Fortuny té començat al taller. La família Fortuny viatja a París i s'instal·la temporalment a la casa de Goupil, la número 9 del carrer de Chaptal, tot fent servir el taller del seu gendre Gêrôme i del seu cunyat Raimundo de Madrazo. El novembre lloga un pis a la casa número 69 de l'avinguda dels Champs Elysées i hi obre un estudi. Freqüenta, sobretot, artistes espanyols com Raimundo de Madrazo, Zamacois i Rico, i també tracta el col·leccionista Stewart. Coneix el col·leccionista francès Charles Davillier (1823-1883), que serà el seu gran amic i el seu primer biògraf. Zamacois porta Ernest Meissonier (1815-1891), un pintor molt admirat per Fortuny, a visitar-lo al seu taller. Meissonier s'ofereix per fer de model per a *La vicaria*. Fortuny va al taller que l'artista francès té a Poissy, on porta a terme uns quants estudis de figura, per a incloure'l a l'obra. Al final de l'any ja té el quadre enllestit.

1870 El 14 de març lliura *La vicaria* a Goupil, qui l'exposa l'abril a la seva galeria de París. L'obra és adquirida per la col·leccionista Adèle Cassin, amant de Napoleó III, i paga per ella setanta mil francs, tot senyalant així l'àpex de la fortuna internacional de Fortuny. El maig, *La vicaria* és novament exposada amb gran èxit, ensems amb *L'encantador de serps*, *El kief*, *El cafè de les orenetes* i *El venedor de tapissos*. Fortuny és l'artista més valorat del moment i el més cercat pels col·leccionistes. El 19 de maig, l'escriptor Théophile Gautier (1811-1872) li dedica un article al *Journal Officiel*. Fortuny decideix tornar els diners que la Diputació de Barcelona le havia avançat per *La batalla de Tétuan*, que no pot acabar. L'obra romandrà al taller de Roma fins a un any després de la mort del pintor. El juny, a causa de la imminent guerra francoprúsiana i d'una epidèmia de verola, la família Fortuny es trasllada a Madrid. El dia 25, Fortuny i Ricardo de Madrazo se'n van a Sevilla, passant per Còrdova, convidats per l'amic Manuel Irureta Goyena. Fortuny pinta *L'escala de la Casa de Pilatos*. Al final de juny arriben a Granada i s'allotgen en un pis de la Fonda de los Siete Suelos, a prop de l'Alhambra. El 6 de juliol, Cecília i la seva filla María Luisa es reuneixen amb Marià i amb Ricardo, a Còrdova, i d'allí es traslladen tots a Granada, on es quedaran a viure més de dos anys. En aquest període, Fortuny amplia la seva col·lecció d'antiguitats, es dedica a la restauració de diverses peces, aprèn a treballar a la forja i a utilitzar la tècnica de l'esmalt de reflex metàl·lic. Gràcies a la seva amistat amb el conservador de l'Alhambra, Rafael Contreras, Fortuny té la possibilitat d'instal·lar-se per pintar a l'interior del recinte monumental. Al final d'agost té quasi enllestit el *Passatemps dels Hijosdalgos* i pel setembre comença les obres *La matança dels Abenserrais* i *Pati dels Arrayanes*, que deixarà inacabades.

1871 El gener moren dos amics de Fortuny, Zamacois i Henri Regnault (1843-1871). El febrer pinta *La senyoreta del Castillo al seu llit de mort*. Comença l'obra *Contrastos de la vida*, que també quedarà inacabada al seu taller. El març tramet a Goupil quatre obres, *Torero*, *Arcabusser*, *Lesmorzar al pati del convent* i *Après la sieste*, coneguda probablement com a *Passatemps dels Hijosdalgos*. En començar l'abril se'n va uns quants dies a Sevilla i a Alcalá de Guadaira. En aquest moment adquireix el famós vas hispanomorisc que esdevindrà la millor peça de la seva col·lecció d'antiguitats i que avui es conserva a l'Ermitage de Sant Petersburg. L'11 de maig neix el seu segon fill, Mariano, que arribarà a ser un reconegut pintor, escenògraf i dissenyador. El juny comença l'obra *El jardí dels Arcades*, acabada a Roma. El 6 de juny és nomenat acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca, de Roma, però no formalitzarà la seva entrada fins el 1873. L'octubre viatja per última vegada a Tànger, acompanyat per Josep Tapiró i Bernardo Ferrándiz (1835-1885), i hi troba Georges Clarín (1843-1919), qui ara viu en aquesta ciutat i li fa de guia. El novembre, Clarín visita Fortuny a Granada i ambdós fan un viatge de quinze dies a Guadix. Al final de l'any envia a Goupil el *Tribunal de l'Alhambra* i un segon *Arcabusser*, conegut també com *L'ebri*. Realitza *Amics fidels* i un petit *Arcabusser*. D'aquest període són els seus nombrosos estudis de vells.

1872 El gener comença *Músics àrabs*, una obra que igualment quedarà inacabada al seu taller de Roma. El febrer viatja a Sevilla amb Ricardo de Madrazo i l'abril amb la seva esposa. Allí hi troba Raimundo i també el baró Davillier, qui acompanya la família Fortuny de retorn a Granada. Demana a Simonetti que trameti a Stewart l'obra *Un dels moros del rei*, pintada el 1861, que havia deixat al taller de Roma. El juny, Fortuny torna a aquesta darrera ciutat, amb Tapiró, i hi lloga la casa número 22 de la via Gregoriana. El 20, però, retorna a Granada. En una carta a Stewart, datada el mateix mes de juny, manifesta la voluntat de trencar del tot amb la pintura d'encàrrec i d'acabar la seva relació comercial amb Goupil. L'agost treballa en l'obra *Marroquís* i el setembre enllesteix *Dinar a l'Alhambra*. Acaba a Roma *Ajuntament vell de Granada*, que ven a Gibson, un altre col·leccionista de Filadèlfia. Fortuny es distancia cada cop més de Goupil: aquest any tramet al marxant només dues obres, *La porta d'una església* i *Pati*. Finalitza la seva estada a Granada i l'octubre se'n va a Madrid, emportant-se únicament *Dinar a l'Alhambra* i *Afilador de sabres*, i tramet les altres obres inacabades al taller de Roma. A continuació viatja a Roma, però Fortuny se sent a disgust en aquesta ciutat, ara capital de la Itàlia unificada, i desitja tornar aviat a Espanya.

1873 Acaba moltes obres, però les que més temps li prenen són *Lelecció de la model*, iniciada el 1868 i compromesa amb Stewart, i *El jardí dels Arcades*, que finalment lliura a Goupil. Labril fa un viatge a Nàpols, Pompeia, Herculà i l'illa de Capri, amb Cecília de Madrazo i amb Martín Rico i la muller d'aquest. Es funda l'Academia Española a Roma i Fortuny és un dels candidats per a dirigir-la, tot i que finalment és nomenat el seu col·lega Rosales. El novembre torna a viure a Roma, per bé que trasllada la seva residència a la tranquil·la Villa Martinori, a la via Flaminia, envoltada d'un gran jardí. El seu estudi esdevé un centre de reunió d'artistes italians i estrangers.



Gabriel Torres (segona meitat del segle XIX), *Retrat de Fortuny*, cap a 1863, còpia fotogràfica d'època, emulsió de sals d'argent i viratge al sulfur. Arxiu Municipal de Reus.

1874 Al final de gener, Fortuny acaba l'oli *El jardí dels poetes*. Rep la visita a Roma d'Alexandre Dumas fill, qui l'anima a treballar lluny de la influència del marxant Goupil. De fet, Fortuny manifesta en aquest darrer any de vida la voluntat de formalitzar un tipus de pintura més personal i independent de la moda del moment, tot aproximant-se a l'estil impressionista. El 15 de maig, després de patir una forta indisposició estomacal, se'n va a París amb la seva esposa. S'emporta les últimes obres acabades, com *El jardí dels poetes*, que lliura encara a Goupil, i *Lelecció de la model*, per a Stewart. Al començament de juny passa una setmana a Londres, amb Davillier, i coneix el pintor John E. Millais (1829-1896). El dia 15 torna a Roma amb Cecília de Madrazo i pel juliol viatgen per Itàlia. Passen l'estiu a Nàpols i lloguen una casa a Portici. És un pavelló de la Villa Arata, al Corso Garibaldi, molt a prop del mar. Fortuny estableix contactes amb molts dels pintors napolitans de l'Scuola di Posillipo i amb Morelli, ara director de l'Accademia de Nàpols. El jove escultor napolità Vincenzo Gemito (1852-1929) fa un bust-retrat en bronze del pintor. Fortuny realitza diversos estudis de la *Platja de Portici*, una obra que queda inacabada. Pinta també *Carnisser àrab* i *Els fills del pintor en un saló japonès*. El 6 de novembre, la família Fortuny torna a Roma. Assisteix al concert de Beethoven dirigit pel compositor i pianista rus Anton Rubinstein (1829-1894). Els darrers treballs de Fortuny són, precisament, uns dibuixos de la màscara de Beethoven. El 14 de novembre emmalalteix per un altre problema digestiu i el dia 21 mor, amb només trenta-sis anys. És enterrat al cementiri de San Lorenzo de Campo Verano, on se li erigeix un petit monument format per una columna que sosté el bust-retrat que li havia fet Gemito.

1875 Entre els dies 22 i 26 de febrer es porta a terme la primera venda, i l'1 de març la segona, de tots els objectes i obres del taller de Fortuny de la via Flaminia. Entre el 26 i el 30 d'abril es fa una altra venda pòstuma, a l'Hôtel Drouot de París, que consisteix sobretot en les obres que l'artista havia deixat al taller en el moment de la mort. *La batalla de Tétuan* és finalment adquirida per la Diputació de Barcelona, directament de la vídua del pintor, per la quantitat de cinquanta mil pessetes. El baró Davillier publica la primera biografia del pintor: *Fortuny, sa vie, sa oeuvre, sa correspondance*.

[Traducció de Jaume Massó Carballido]



Marià Fortuny Marsal, *Sant Andreu*, cap a 1870, oli sobre tela, 80,5 x 65,5 cm.
Col·lecció particular, Barcelona.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ACKERMAN, G. M., *Les Orientalistes de l'École Américaine*, ACR, París, 1994.
- ACKERMAN, G. M., *Jean-León Gérôme. Sa vie, son oeuvre*, ACR, París, 1997.
- AINAUD DE LASARTE, J., "La fortuna de Fortuny", *Fortuny. 1838-1874*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 18 de gener - 12 de març de 1989, p. 65-97.
- ALCOLEA BLANCH, S., "Fortuny: puntualizaciones al catálogo de una exposición (I)", *Archivo Español de Arte*, núm. 249, Madrid, gener-març de 1990, p. 43-58.
- ALCOLEA BLANCH, S., "Fortuny: puntualizaciones al catálogo de una exposición (II)", *Archivo Español de Arte*, núm. 252, Madrid, octubre-desembre de 1990, p. 571-591.
- ALCOLEA BLANCH, S., "Les repeticions de Fortuny", *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 363-375.
- ALCOLEA BLANCH, S., "Una pintura de Fortuny a Long Island", *Història de l'Art Català. Art Català al Món*, Barcelona, 2007, p. 132-135.
- ALCOLEA BLANCH, S., "Fortuny. El procés creatiu", *Artur Ramon Art*, 7 de mayo - 13 de junio de 2009, Barcelona, 2009.
- ALFONSO, L., "Mariano Fortuny. I", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de novembre de 1874, p. 691-695.
- ANGELI, D., *Le Cronache del Caffè Greco*, Milà, 1930.
- ARNAVAT, A., "Fortuny i Reus. La construcció d'un mite", *Locus Amoenus*, núm. 11, Bellaterra, 2011-2012, p. 257-282.
- ARNAVAT, A.; CARBONELL, J. À.; VÉLEZ, N., *Visions del / Visiones del / Visions du / al-Maghrib. Pintors catalans vuitcentistes / Pintores catalanes ochocentistas / Peintres catalans du XIX^e siècle*, Lunwerg, Barcelona, 2001.
- *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité [...]. Notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Baron Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes)*, Imprimerie de J. Claye, París, 1875.
- AYMAMÍ I FORTUNY, M. R., *Marià Fortuny, un reusenc*, Reus, 1984.

- "Barcelona", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1 de setembre de 1866 (edició del matí), p. 8387.
- BARRAL I ALTET, X. (dir.), *Pintura i història: Fortuny, Sans Cabot i Prim a la Batalla de Tetuan*, Edicions del Centre de Lectura, Reus, 2004.
- BASSEGODA NONELL, J., *La Colección Fortuny de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge*, Sala Parés, Barcelona, 1975.
- BATICLE, J., *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, 1981.
- BELAN, M., "Portrait d'un grand collectionneur du XIX^e siècle: le baron Jean-Charles Davillier", *Sèvres*, París, 2002, p. 52-58.
- BOIME, A., "Il Mercato americano e l'evoluzione dell'arte europea alla fine dell'Ottocento", *Artista e imprenditori*, Torí, 1990, p. 115-141.
- BOONE, M. E., "«Civil dissension, bad government, and religious intolerance»: Spanish Display at the Philadelphia Centennial and in Gilded Age Private Collections", *Collecting spanish art: Spain's golden age and America's Gilded Age*, Nova York, 2012, p. 43-63.
- BRACONS, J. (ed.), *Història de l'Art Català. Art Català al Món*, Barcelona, 2007.
- BREY MARIÑO, M., *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Castalia, València, 1949.
- CARBONELL, J. À. (dir.), *Marià Fortuny: dibuixos i gravats al Museu Salvador Vilaseca*, Lunwerg, Barcelona, 1997.
- CARBONELL, J. À., *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica: els dibuixos de la guerra hispano-marroquina 1859-1860*, Columna, Barcelona, 1999.
- CARBONELL, J. À., "Josep Tapiró i el Tànger precolonial", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5, Barcelona, 2001, p. 151-159.
- CARBONELL, J. À., *Orientalisme: L'al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Pragma Edicions, Reus, 2005.
- CARBONELL, J. À., "Darrere les passes de Fortuny i Regnault: el viatge dels Champney", *Locus Amoenus*, núm. 9, Bellaterra, 2007-2008, p. 351-362.
- CARBONI, G., "Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano, e Via Margutta", *Atelier a Via Margutta*, Torí, 2012.
- CASALS I VERNÍS, R., "Marian Fortuny i Marsal", *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 3^a època, núms. 117 a 123, Reus, d'1 de desembre de 1924 a 1 de març de 1925, p. 245 i següents.
- *Catàleg de l'exposició de pintura commemorativa del cent cinquantè aniversari de la Societat El Círcol*, El Círcol, Reus, 2002.
- CAVALLÉ, P., "Unes cartes inèdites de Marian Fortuny", *Revista del Centre de Lectura*, 3^a època, núm. 3, Reus, març de 1920, p. 35-38.
- *Centenario de Fortuny. 24 Junio - 2 Julio. Año de la Victoria. Reus*, Ajuntament de Reus, Reus, 1939.
- CIERVO, J., "Una gloria española. Mariano Fortuny", *Hojas Selectas*, núm. 218, Barcelona, febrer de 1920, p. 98-100.
- CIERVO, J., *El Arte y el vivir de Fortuny*, M. Bayés, Barcelona, 1921.
- CIERVO, J., "Cómo fue pintada «La Vicaría»", *Color*, núm. 10, Reus, juny de 1928.

-
- CIERVO, J., "Fortuny: assaig crític-biogràfic", *Els Quaderns d'Art*, Barcelona, 1935.
 - COLL I VEHÍ, J., "Exposición de los cuadros remitidos por D. Mariano Fortuny", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11 de febrer de 1862, p. 1299-1301.
 - "Contribución al epistolario de Fortuny", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Arte Moderno), volum 1, núm. 2, Barcelona, 1942, p. 27-34.
 - "Crónica local", *El Principado*, Barcelona, 30 d'agost de 1866 (edició de la tarda), p. 497.
 - DAVILLIER, C., *Fortuny. Sa vie, son ouvre, sa correspondance*, Auguste Aubry éditeur, París, 1875.
 - DAVILLIER, C., *Life of Fortuny*, Filadèlfa, 1885.
 - DE GUBERNATIS, *Dizionario degli Artisti italiani viventi*, Florència, 1889.
 - DIZY, E., *Los Orientalistas de la Escuela Española*, ACR, París, 1997.
 - DOÑATE, M., "Fortuny en les col·leccions del segle XIX", *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 407-415.
 - DOÑATE, M.; MENDOZA, C.; QUÍLEZ, F., *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003.
 - DOÑATE, M.; MENDOZA, C.; QUÍLEZ, F., *Fortuny*, Ciro, Barcelona, 2008.
 - DURAND-GRÈNEVILLE, E., "La peinture aux États-Unis. Les galeries privées", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 36, París, 1887, p. 68 i s.
 - *Ernest Meissonier: rétrospective*, Musée des Beaux-Arts, Lió, 25 març - 27 juny de 1993.
 - ESPAÑA, A., *La pequeña historia de Tánger*, Distribuciones Ibérica, Tànger, 1954.
 - *Exposición Fortuny, catálogo: Palacio de la Virreina*, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional - Zona de Levante, Barcelona, 1940.
 - FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.), *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi* (exposició antològica de pintura), Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Sant Sebastià, 1999.
 - FERRATER, C., "Exposició de reproduccions d'aiguaforts i dibuixos a la ploma, de Marian Fortuny", *Revista del Centre de Lectura de Reus*, època 3ª, núm. 122, Reus, 15 de febrer de 1925, p. 45.
 - FLAQUER I REVAUD, S.; PAGÈS I GILIBETS, M. T., *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, Diputació de Barcelona - Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1986.
 - FOL, W., "Fortuny", *Gazette des Beaux Arts*, París, març i abril de 1875.
 - FOLCH I TORRES, J., *Fortuny*, Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1962 (reeditat el 1988).
 - FOLCH I TORRES, J.; SUBIAS GALTER, J., *Discursos leídos en la solemne recepción pública de D. Joaquim Folch i Torres el 18 de diciembre de 1959*, Reial Acadèmia [Catalana] de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1959.
 - FONTBONA, F., "Un Fortuny jove, nacionalista i romàntic", *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 29, Barcelona, abril de 1989, p. 101-116.
 - FONTBONA, F., "Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna", *Awraq*, núm. 11, Madrid, 1990, p. 105-127.
 - "Fortuny", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 13 de juny de 1870, p. 191.

- "Fortuny", *Goya*, núm. 123, Madrid, novembre-desembre de 1974, p. 136-165.
- "Fortuny 1838-1874", *Del Museu. Butlletí del Museu de Reus*, núm. 1, Reus, juny de 1989.
- *Fortuny, 1838-1874: deux portraits de l'artiste et cinquante reproductions*, Luigi Alfieri, Milà, 1933.
- *Fortuny: homenatge de la Generalitat republicana (1938)*, edició a cura de Xavier Bonillo, Edicions del Centre de Lectura, Reus, 1999.
- "Fortuny i els artistes del XIX", *Informatiu Museus. Revista de Recerca i Divulgació Cultural dels Museus de Reus*, núm. 25, Reus, gener de 2004.
- *Fortuny, mestre del dibuix: del 20 de setembre al 3 de novembre de 2001*, Artur Ramon Col·leccionisme, Barcelona, 2001.
- FORTUNY Y DE MADRAZO, M.; DAVILLIER, C., *Fortuny 1838-1874. Avec cinquante-deux reproductions y compris deux portraits de l'artiste*, Giuseppe Maylender Editore, Bolonya, 1933.
- FOTI, F., "Studi Patrizi. Atelier d'artista a Via Margutta (1850-1900)", *Atelier a Via Margutta*, Milà, 2012, p. 43 i s.
- FURIÓ, V., *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, "Memoria Artium", núm. 12, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2012.
- GALICHON, É., "M. Gérôme, peintre ethnographe", *Gazette des Beaux Arts*, París, 1868, p. 150-151.
- GARÓFANO, R., *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*, Diputación de Cádiz, Cadis, 2002.
- GASCH, S., "Marià Fortuny i Carbó", *L'expansió de l'art català al món*, Barcelona, 1953, p. 33-46.
- GAUTIER, T., "Fortuny", *Feuilleton du Journal Officiel*, París, 19 de maig de 1870.
- GIACOSA, G., "Parigi e l'Esposizione. Lettere 11. Giuseppe Giacosa. V. Fortuny", *L'illustrazione italiana*, Roma, 1878, p. 134-135.
- GIL FILLOL, L., *Mariano Fortuny: su vida, su obra, su arte*, Iberia, Barcelona, 1952.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., "Fortuny y el fortunismo", *Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Caja Duero, Salamanca, 1996, p. 9-27.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., "Fortuny i el fenomen del fortunisme a Europa i Amèrica", *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 387-395.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., "Fortuny i el fenomen del fortunisme a Catalunya", *Artistes catalans pintors: romanticismes i realisme en el segle XIX*, Barcelona, 2008, p. 236-270.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., "Fortuny e i fortuniani di Via Margutta", *Atelier a Via Margutta*, Milà, 2012.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M., *Pintores españoles en Roma, 1850-1900*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M. (coord.), *Fortuny. 1838-1874*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M., *Mariano Fortuny Marsal*, 2 vols., Ràfols, Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M., "Fortuny coleccionista", *Mariano Fortuny Marsal*, Ràfols, Barcelona, 1989, volum I, p. 146-156.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M., "Els hereus del fortunisme", *El modernisme en paral·lel al modernisme*, Barcelona, 2004, p. 101-120.

-
- GRÀCIA, C., "Francisco Domingo y el mercado de la «High class painting»", *Fragmentos*, núm. 15-16, Madrid, 1989.
 - GÜELL I MERCADER, J., "Fortuny y sus cuadros, I", *Revista Contemporánea*, Madrid, 15 de març de 1877, p. 21-47.
 - HASKELL, F., "La elaboración del pasado en la pintura del siglo XIX", *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, p. 117-135.
 - JANDALO, A., *Gabrielle D'Annunzio in L'Urbe*, Roma, 1938.
 - JANDALO, A., *Le memorie di un antiquario*, Roma, 1938.
 - JANDALO, A., *Via Margutta. Romanzo*, Milà, 1940.
 - JANDALO, A., *Cesare Pascarella. Il mistero della sua casa*, Roma, 1940.
 - JANDALO, A., *Aneddotica*, Milà, 1949.
 - JANDALO, A., *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*, Milà, 1953.
 - JULLIAN, P., *Les orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Office du Libre, Friburg, 1977.
 - KIMET, "Nostra portada. Marian Fortuny", *Nou Ambient*, núm. 6, Barcelona, desembre de 1924, p. 3-5.
 - LACAMBRE, G.; TINTEROW, G., (dir.), *Manet, Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, París, setembre de 2002 - gener de 2003, i Metropolitan Museum of Art, Nova York, febrer - juny de 2003.
 - LACAMBRE, G., "Connaissance de l'école espagnole en France", *Manet, Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, París, setembre de 2002 - gener de 2003, i Metropolitan Museum of Art, Nova York, febrer - juny de 2003, p. 216-260.
 - LOTI, P., *Viaje a Marruecos*, Abraxas, Barcelona, 1999.
 - LOZOYA, Marqués de, *Mariano Fortuny*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.
 - LUJÁN, N., "A los cien años de la muerte de Fortuny", *Destino*, any xxxvi, núm. 1935, Barcelona, novembre de 1974, p. 35-41.
 - MACINTOSH, D. E., "Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme", *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Burdeus, 2000, p. 31-43.
 - MADRAZO, P. de, "Fortuny. Carta al Excmo. Sr. Marqués de Barzanallana", *El Tiempo*, núm. 1707, Madrid, 28 de novembre de 1874, p. 1-2.
 - MADRAZO, P. de, "Fortuny", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2 de gener de 1888.
 - MAMMUCARI, R., *Acquarellisti romani*, Edimond, Città di Castello, 2001.
 - *Mariano Fortuny* (Barcelona, Museo de Arte Moderno, Parque de la Ciudadela, noviembre de 1974; Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, diciembre de 1974; Reus, Excmo. Ayuntamiento [sic], enero de 1975), Comisaría General de Bellas Artes, Madrid, 1974.
 - *Mariano Fortuny 1838-1874: 18 acuarelas y dibujos*, Sala Parés, Barcelona, 1972.
 - MARTÍ, R. M. (coord.), *Homenatge a 20 artistes reusencs nats al segle XIX*, Banc de Bilbao - Reus, Reus, 1981.
 - MARTÍ AYXELÀ, M., "Pintura española en Italia, 1850-1900", *Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Caja Duero, Salamanca, 1996, p. 29-47.

- MARTORELLI, L., "Ricerca della verità e impegno sociale: nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli", *Il secondo '800 italiano*, Torí-Nàpols-Roma-Milà, 1988.
- MASERAS, A., "Notes per a contribuir a la història del quadre de Marià Fortuny conegut amb el nom de Batalla de Tetuan", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núms. 9 i 10, Barcelona, febrer i març de 1932, p. 33-42 i 78-88.
- MASERAS, A., *El Pintor Fortuny*, Barcino, Barcelona, 1938.
- MASERAS, A.; FAGES DE CLIMENT, C., *Fortuny. La mitad de una vida*, "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", núm.19, Espasa-Calpe, Madrid, 1932.
- *Matisse in Morocco. The paintings and drawings, 1912-1913*, National Gallery of Art, Washington, 1990.
- MACINTOSH, D. E., "Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme", *Gérôme & Goupil. Art et enterprise*, Bordeus, 2000, p. 31-43.
- MARTORELLI, L., "Ricerca della verità e impegno sociale: nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli", *Il secondo '800 italiano*, Torí - Nàpols - Roma - Milà, 1988, p. 139 i s.
- MENDOZA, C.; QUÍLEZ, F., "Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 9, Barcelona, 2008, p. 113-133.
- MESTRES, A., "Marian Fortuny. Necrologia", *La Renaxensa*, any v, núms. 7 y 8, Barcelona, 15 de gener i 6 de febrer de 1875, p. 237-240 i 269-273.
- MESTRES, A., *La Vicaría de Fortuny. Notas históricas*, Academia Provincial de Bellas Artes, Barcelona, 1927.
- MIQUEL I BADÍA, F., *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico* (amb gravats d'M. Seguí i Riera), Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, Barcelona, 1887.
- MIREUR, H., *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger*, París, 1911 (reed. 2001).
- MONCADA DI PATERNÒ, V., *Atelier a Via Margutta*, Torí, 2012.
- "Monogràfic Fortuny", *Revista del Centre de Lectura*, 4ª època, núm. 261, Reus, agost de 1974.
- NAVARRO, C. G., "Testamentaria e inventario de bienes de Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, núm. 9, Bellaterra, 2007-2008, p. 319-349.
- NAVARRO, F., "Mariano Fortuny y Marsal", *Revista Europea*, núm. 43, Madrid, 20 de desembre de 1874, p. 233-242.
- NETTI, F., "L'arte e la provincia di Napoli", *Il Giornale Artistico*, núm. 11, 1873.
- OCHOA, E. de, "Don Mariano Fortuny", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 13 de juliol de 1870, p. 216-218.
- PÁEZ, E., *Exposición Fortuny. Grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo legados a la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1951.
- PEÑA HINOJOSA, B., *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1969.
- PETTY, D., "Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle: de l'excentrique à l'amateur distingué", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, núm. 112, París, 2001, p. 71-81.
- POMIAN, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, París, 1987.

-
- POMIAN, K., "La culture de la curiosité", *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1997, p. 61-80.
 - POMMIER, E. (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1997.
 - POMPEY, F. *Mariano Fortuny*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1953.
 - PUENTE, J. de la, *Dibujo y grabado de Mariano Fortuny. Toledo - Palacio de Fuensalida. Abril - Junio 1970*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1970.
 - PUIGGARÍ, J., "Las Bellas Artes en Barcelona", *Revista de Catalunya*, Barcelona, febrer de 1862, p. 227-228.
 - QUÍLEZ I CORELLA, F. M., "Marià Fortuny i Marsal. Els anys de formació", *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 17-31.
 - QUÍLEZ I CORELLA, F. M., "Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil", *Fortuny, 1838-1874*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 419-431.
 - QUÍLEZ I CORELLA, F. M., "Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes de Marià Fortuny", *Locus Amoenus*, núm. 10, Bellaterra, 2009-2010, pp. 243-258.
 - QUÍLEZ I CORELLA, F. M., *Una col·lecció singular: l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC*, pàgina web del Museu Nacional d'Art de Catalunya, "Col·leccions online", Barcelona, 2012, p. 3-40.
 - RABASSA, A., *Apéndice al catálogo de la exposición antológica de obras del eximio artista reusense Mariano Fortuny Marsal que se exhiben en el Museo Municipal de la ciudad en la conmemoración del primer centenario de su muerte*, Reus, 1975.
 - REIST, I.; COLOMER, J. L. (ed.), *Collecting spanish art: Spain's golden age and America's Gilded Age*, Nova York, 2012.
 - REYERO, C., "Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Ruipérez", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XL, Saragossa, 1990, p. 5-20.
 - RICO, M., *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906.
 - ROGLÁN, M., "El fenómeno cosmopolita y modernidad: la pintura española de Fortuny a Picasso, 1863-1914", *Preludio al Modernismo español*, Albuquerque Museum, Albuquerque, agost-novembre de 2005, p. 38-89.
 - ROSSELLÓ, V., *Fortuny: apuntes biográficos*, Imp. y Lib. Religiosa y Científica, Barcelona, 1874.
 - SANPERE I MIQUEL, S., *Mariano Fortuny. Álbum. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte*, Imp. y Lib. Religiosa y Científica del Heredero de P. Riera, Barcelona, 1880.
 - SANS, F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Francisco Sans*, Imprenta y Edición de Manuel Tello, Madrid, 1875.
 - SANTOS TORROELLA, R., *Fortuny*, 1^a ed., Nou Art Thor, Barcelona, 1982.
 - SANTOS TORROELLA, R., *Un álbum familiar inédito de Mariano Fortuny*, Sala de Arte, Barcelona, 1986.
 - SEDÓ LLAGOSTERA, S., *Mariano Fortuny Marsal: Reus 11-6-1838, Roma 21-11-1874 (Síntesis de una vida)*, Ajuntament de Reus, Reus, 1974.
 - SERRA I PAUSAS, J., "Noticias biograficas sobre Marian Fortuny", *La Renaxensa*, any v, núm. 14, Barcelona, 30 d'abril de 1875, p. 496-505.

- STRAHAM, E., *Art Treasures of America*, Filadèlfia, 1879-1881.
- SULLIVAN, E. J., "Fortuny a Amèrica: col·leccionistes i deixebles", *Fortuny. 1838-1874*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989, p. 99-117.
- "The Late Senor Fortuny", *The Illustrated London News*, 12 de desembre de 1874, p. 552 (amb un retrat de Fortuny).
- THORNTON, L., *La femme dans la peinture orientaliste*, ACR, París, 1993.
- THORNTON, L., *The Orientalist. Painter-travellers*, ACR, París, 1994.
- TOURNEUX, M., "Les galeries privées en Amérique", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 40, París, 1908, p. 425 i s.
- UTRILLO, M.; CIERVO, J., *Exposició d'aquarel·les i dibuixos de Marian Fortuny, 1838-1874, procedents de la Col·lecció Simonetti. Del 4 al 25 de febrer de 1933*, Galeries Valenciano, Barcelona, 1933.
- VIVES I PIQUÉ, M. R., *Fortuny, gravador: estudi crític i catàleg raonat*, Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1991.
- VIVES I PIQUÉ, M. R., "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo Español de Arte*, núm. 261, Madrid, gener-març de 1993, p. 23-33.
- VIVES I PIQUÉ, M. R., *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Biblioteca Nacional & Electa, Madrid, 1994.
- VIVES I PIQUÉ, M. R., "El servicio de dibujos y grabados de la BNE, crisol para la investigación iconográfica", *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la BNE. Actas*, Madrid, 2012, p. 147-156.
- YRIARTE, C., "Fortuny", *L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée*, París, 1875, p. 361-372.
- YRIARTE, C., *Les artistes célèbres. Fortuny*, Librairie de l'art J. Rouam, París, 1888.
- YXART, J., *Fortuny. Noticia biográfica crítica*, Biblioteca de Arte y Letras, Barcelona, 1881.
- YXART, J., *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico*, Maucci, Barcelona, 1882 (2ª ed.).

[A cura d'Elisa Grilli di Cortona i Jaume Massó Carballido]

OBRES EXPOSADES

Àmbit 1 - La imatge de l'artista

- P. 25 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
La llotja
Reus, 1857
Llapis grafit sobre paper
47 x 61 cm
Dipòsit de Salvador Masdeu
IMMR 7329
- P. 26 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Autoretrat
Roma, cap a 1858
Oli sobre tela
62,5 x 49,5 cm
Donació d'amics i admiradors de l'artista, 1935
MNAC / MAM 8173
- P. 89 Federico de Madrazo
(Roma, 1815 - Madrid, 1894)
Retrat en bust del pintor Marià Fortuny
Madrid, 1867
Oli sobre tela
54 x 42,5 cm
Llegat de Mariano Fortuny Madrazo, 1951
MNAC / MAM 45962
- P. 82 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Apunt del quadre «Els fills del pintor en un saló japonès» i autoretrat del pintor
Cap a 1874
Tinta a la ploma sobre paper
42,8 x 30,4 cm
Donació de M. Yrureta Goyena, 1928
MNAC / GDG 8721-D
- P. 88 Josep Lluís Pellicer i Fenyé
(Barcelona, 1842-1901)
Retrat de Fortuny
1865-1868
Tinta a la ploma sobre paper
31,6 x 24,6 cm
Col·lecció T. C., Reus
- P. 107 Estudi fotogràfic Bertall & Cie
(París, 1855-1882)
Retrat de Fortuny
París, cap a 1870
Còpia fotogràfica d'època
Paper albúmina
34 x 25 cm
Arxiu IMMR 1236
- P. 108 Autor desconegut
Retrat de Fortuny
Cap a 1860
18 x 13 cm
Arxiu IMMR 1202
- P. 112 Gabriel Torres (segona meitat del segle XIX)
Retrat de Fortuny
Cap a 1863
Còpia fotogràfica d'època
Emulsió de sals d'argent i virada al sulfur
Arxiu Municipal de Reus

Àmbit 2 - La influència romàntica

- P. 29 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Aparició de la Verge de la Misericòrdia a Isabel Besora
Barcelona, 1855
Oli sobre tela
97 x 79 cm
Col·lecció particular, Barcelona
- P. 30 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Joc de dames
Cap a 1855-1856
Aquarel·la sobre paper
16,5 x 19,3 cm
Dipòsit de Pau Font de Rubinat
IMMR 8
- P. 33 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Almogàvers
Cap a 1855
Oli sobre tela
57,5 x 78 cm
Col·lecció particular, Barcelona
- P. 35 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Ramon Berenguer III clavant l'ensenyà a la torre del castell de Fòs
Barcelona, cap a 1856-1857
Oli sobre tela
116 x 87 cm
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
Núm. inv. 18
- P. 91 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Nu masculí. Estudi per a una crucifixió
Roma, 1860
Carbonet i tocs de clarió sobre paper
52,5 x 45 cm
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
Núm. inv. 304
- P. 93 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Nu masculí amb llança
Roma, 1860
Carbonet sobre paper
46,5 x 35,5 cm
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
Núm. inv. 300 D

- P. 95 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Lluitador
Roma, 1860
Tinta marró i aquarel·la sobre paper
39,5 x 28,5 cm
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
Núm. inv. 317 D

Àmbit 3 - Pintura de gènere

- P. 41 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Il continuo
1861
Aquarel·la sobre paper
56,3 x 39 cm
Aportació de la Diputació de Barcelona, 1906
MNAC / GDG 10692-D
- P. 43 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
El col·leccionista d'estampes
Roma, 1866
Oli sobre tela
52 x 66,5 cm
Donació dels Amics dels Museus de Catalunya, 1936
MNAC / MAM 14560
- P. 44 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»
Cap a 1863-1867
Tinta a la ploma sobre paper
13,5 x 21,2 cm
Donació de Mariano Fortuny Madrazo, fill de l'artista, 1935
MNAC / GDG 8886-D
- P. 46 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»
Cap a 1863-1867
Llapis conté i mina blanca sobre paper acolorit
22,1 x 29,5 cm
Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
MNAC / GDG 104866-D0A
- P. 47 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»
Cap a 1863-1867
Llapis conté i mina blanca sobre paper acolorit
22,2 x 21,3 cm
Donació de Mariano Fortuny Madrazo, fill de l'artista, 1935
MNAC / GDG 8887-D0A

- P. 45 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «El col·leccionista d'estampes»
Cap a 1863-1867
Aquarel·la sobre paper
12,7 x 17,8 cm
Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
MNAC / GDG 104864-D
- P. 48 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Un col·leccionista
Cap a 1863-1867
Tinta a la ploma i al pinzell sobre paper
15,3 x 11,7 cm
Adquisició, 1929
MNAC / GDG 27419-D
- P. 97 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Vas d'estil morisc
29 d'agost de 1871
Tinta a la ploma sobre paper
31,5 x 43,2 cm
Donació de M. Yrureta Goyena, 1928
MNAC / GDG 8722-D
- P. 54 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
La vicaria
Roma 1868-1869. París 1870
Oli sobre fusta
60 x 93,5 cm
Adquisició per subscripció pública, 1922
MNAC/MAM 10698
- P. 52 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Esbós per a «El Lagartijo a la capella»
Madrid, 1867
Oli sobre taula
40 x 52 cm
Donació de l'Agrupación Mariano Fortuny
Institut Municipal de Museus de Reus
IMMR 3
- P. 50 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «La vicaria»
Cap a 1868-1870
Tinta a l'aiguada sobre paper
11,7 x 18,7 cm
Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
MNAC / GDG 104879-D
- P. 49 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «La vicaria»
Cap a 1868-1870
Tinta a l'aiguada sobre paper
22,3 x 29,4 cm (paper doblegat)
Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
MNAC / GDG 104880-D0A
- P. 96 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Arcabusser
1871
Tinta a la ploma sobre paper
22,3 x 16,4 cm
Col·lecció Joan-Enric Vidiella, Barcelona
- P. 51 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Ventall: escena galant
París, 1870
Guaix sobre pergamí i barnilles de nacre
(v.) 27 x 51 cm; (p) 13,5 cm
Adquisició de la col·lecció Plandiura, 1932
MNAC / MAM 5667

Àmbit 4 - Orientalisme

- P. 58 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
L'odalisca
Roma, 1861
Oli sobre cartró
56,9 x 81 cm
Aportació de la Diputació de Barcelona, 1906
MNAC / MAM 10691
- P. 61 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Banyes de Tànger
Cap a 1862
Llapis conté i guaix sobre paper acolorit
24,5 x 27 cm
Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
MNAC / GDG 105156-D
- P. 62 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
La matança dels Abenserrais
Granada, cap a 1870
Oli sobre tela
73,5 x 93,5 cm
Adquisició, 1949
MNAC / MAM 44189
- P. 64 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Ferrador marroquí
Granada, cap a 1870
Oli sobre tela
49 x 66,5 cm
Adquisició, 1922
MNAC / MAM 10703
- P. 68 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
El venedor de tapissos
París, 1870
Aquarel·la refoçada amb trempa blanca sobre paper
59 x 85 cm
Donació de J. Sala Ardiz
Museu de Montserrat
Núm. inv. 200.419

- P. 66 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al quadre «Àrabs pujant un turó»
 Cap a 1862-1864
 Aquarel·la sobre paper
 20,8 x 45,4 cm
 Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
 MNAC / GDG 105574-D0A
- P. 70 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Platja africana
 Cap a 1867
 Aquarel·la sobre paper
 31,5 x 61 cm
 Adquisició, 1921
 MNAC / GDG 10696-D

Àmbit 5 - L'ascendent dels grans mestres

- P. 84 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Bust d'home. Al·legoria de Bacus
 Madrid (?), cap a 1868
 Oli sobre tela
 75 x 62 cm
 Adquisició, 1922
 MNAC / MAM 10700
- P. 114 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Sant Andreu
 Cap a 1870
 Oli sobre tela
 80,5 x 65,5 cm
 Col·lecció particular, Barcelona
- P. 36 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Innocenci X. Còpia de Velázquez
 Roma, cap a 1862
 Aquarel·la sobre paper
 47 x 42 cm
 Col·lecció particular, Barcelona
- P. 98 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Estudi per al gravat «Retrat de Velázquez»
 Cap a 1873
 Aquarel·la sobre paper
 16,2 x 13,1 cm
 Adquisició de la col·lecció Madrazo, 1966
 MNAC / GDG 104831-D
- P. 103 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Aurora. Còpia d'un fresc de Guido Reni
 Roma, 1861
 Aquarel·la sobre paper
 26,5 x 11,5 cm
 Col·lecció T. C., Reus

Àmbit 6 – Visió directa

- P. 75 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Paisatge
 Cap a 1853-1856
 Tinta al ploma i a l'aiguada, aquarel·la sobre paper
 20,5 x 20,9 cm
 Llegat de Francesc Esteve i Sans, 1907
 MNAC / GDG 27490-D
- P. 99 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Calabrès
 Cap a 1868
 Aquarel·la sobre paper
 50,7 x 32,1 cm
 Adquisició, 1921
 MNAC / GDG 10697-D0A
- P. 99 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Camperola romana
 Roma, cap a 1867
 Aquarel·la sobre paper
 29,9 x 20,3 cm
 Col·lecció T. C., Reus
- P. 83 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Paisatge de Granada
 Granada, cap a 1871
 Oli sobre tela
 80 x 45 cm
 Adquisició, 1922
 MNAC / MAM 10701
- P. 85 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Porta a Toledo
 Cap a 1866
 Aquarel·la sobre paper
 25 x 18 cm
 Col·lecció Joan-Enric Vidiella, Barcelona
- P. 100 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Cecilia de Madrazo tocant el piano
 1869
 Tinta a la ploma i a l'aiguada sobre paper
 33 x 37,8 cm
 Dipòsit de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu,
 1934; adquisició, 1950
 MNAC / GDG 35770-D
- P. 85 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Paisatge de Portici
 Portici, 1874
 Oli sobre tela
 30 x 50 cm
 Donació dels hereus de Concepció Santaló,
 vídua d'Alexandre Plana, 1948
 MNAC / MAM 43905



Marià Fortuny Marsal, *Nen a Portici*, Portici cap a 1874, oli sobre tela, 32 x 26 cm.
Institut Municipal de Museus de Reus.

P. 127 Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874)
Nen a Portici
Portici, cap a 1874
Oli sobre tela
32 x 26 cm
Donació de Mariano Fortuny Madrazo
IMMR 4
