

MARIANO FORTUNY



ALBUM



MARIANO FORTUNY

ALBUM



MARIANO FORTUNY

ALBUM

COLECCION ESCOGIDA DE CUADROS, BOCETOS Y DIBUJOS

DESDE EL PRINCIPIO DE SU CARRERA ARTÍSTICA HASTA SU MUERTE

REPRODUCIDOS POR LOS MODERNOS SISTEMAS DE FOTO-LITOGRAFÍA Y FOTO-TIPIA

CON TEXTO

POR

P. SALVADOR SANPERE Y MIQUEL



BARCELONA

IMPRENTA Y LIBRERÍA RELIGIOSA Y CIENTÍFICA

DEL HEREDERO DE D. PABLO RIERA

ROBADOR, 24 Y 26

1880



Es propiedad.

MARIANO FORTUNY.

I.



PASIONAR á amigos y á detractores, enardecerlos, obligarles á reñir rudas batallas en vida y en muerte, ser eternamente discutido, privilegio es tan sólo de los grandes ingenios, y por serlo gozó y goza del mismo MARIANO FORTUNY.

Logran muchas veces las medianías dominar, durante un período más ó menos largo de su vida, merced á un cúmulo de circunstancias favorecidas por la volubilidad humana,

pero basta que la losa del sepulcro sepulte en la nada su cuerpo para que en la nada se pierda su memoria. Á lo más, si la fama se ha conseguido sin des prestigio de la persona, alcanzan, cuando pueden ser libremente discutidas, lo que aconsejaba siempre Felipe II á sus cortesanos, esto es, «que se hable de ellos con respeto,» y claro está que, cuando hasta en la tumba acompañan al hombre los respetos humanos ideados para salvar las rectas censuras de una honesta conciencia en sociedad, no ha de gozar jamas del universal aprecio quien necesita que en vida y en muerte se trate de él con toda clase de miramientos.

Comprendemos que se dejen á un lado ciertos aspectos de la vida de un hombre ilustre, no para que su memoria sea más digna de respeto y más grande su figura, sino por consideracion á la familia, ya que en nuestra sociedad todavía es un precepto moral el precepto judaico que



--(6)--

hace responsables de las faltas del padre al hijo hasta su tercera generacion; pero fuera de esta conveniencia, cuyos límites no se pueden trazar, no hay razon para ocultar lo que puede ser seria enseñanza para la humanidad.

Declaramos desde luégo que no será FORTUNY por nuestra parte objeto de completo estudio; que dejaremos á un lado el hombre y áun ciertos aspectos de la vida del artista, y ciertas manifestaciones que en el sagrado de la correspondencia privada hizo sobre sucesos que no estaba en el caso de juzgar con pleno conocimiento, aunque de las mismas hayan hecho uso otros autores, pues nuestro libro no tiene las pretensiones de una obra crítica, no aspira á otra cosa más, que á presentar al insigne pintor, gloria de Cataluña, de una manera que pueda ser simpático á todos los españoles.

Importa, por tanto, ya que FORTUNY es objeto de discusion, señalar su puesto en la pintura moderna, contemporánea, y en lo que podríamos llamar el proceso pictórico, esto es, en el desarrollo del arte de la pintura, en la historia del Arte. Importa tambien señalar el momento de su aparicion en España y sobre todo en el país catalan, donde se ofrece hoy el fenómeno de una grande actividad artística, cuando las tradiciones artísticas parecían enterradas por los siglos que señalan en la historia su decadencia.

Sucede en este punto, hoy día, que escritores beneméritos, cegados por el amor patrio, que siempre ofrece un lado á la disculpa, intentan llenar las soluciones de continuidad que ofrece la historia de la pintura en Cataluña, con nombres de artistas tan desconocidos por sus obras como por la influencia que en la vida artística ejercieran. Este emparentamiento de pintores, que los más no serían sino pintores de brocha gorda, sólo sirve á nuestros ojos para dar una falsa idea del desarrollo y estudio de la pintura en nuestro suelo.

Léjos está de nuestro ánimo resucitar de nuevo la teoría de la escuela pictórica catalana de la Edad media, que tanto los acaloró veinte años atras; pero sin sostener que la escuela catalana ó aragonesa, como otros la llaman ó llamaron, fuera causa del siglo de oro de la pintura española, bien puede asegurarse que en la Edad media cuenta Cataluña con pintores de tan relevante mérito, que sus obras pueden sufrir toda clase de comparaciones con las más afamadas de los maestros italianos.

Pero despues de Dalmau, ¡qué inmensa soledad y vacío hasta Viladomat!

De Dalmau á Viladomat median casi tres siglos, siglos llenados por

--(7)--

Rafael y Miguel Ángel, Rembrandt y Rubens, Velázquez y Murillo, y en tan largo espacio de tiempo ni un solo pintor catalán figura entre la pléyade de ilustres artistas que levantaron la escuela española hasta ponerla enfrente de la italiana.

¿Importa conocer las causas posibles de la decadencia y ruina del arte pictórico en Cataluña? Hemos dicho que sí, y esto toca ahora demostrarlo.

Cuenta el siglo XV en la historia de Cataluña como el más funesto para su desenvolvimiento. Ábrese con la entronización de una dinastía extranjera extraña y desafecta á nuestras instituciones, que por una fatalidad llena todo el siglo, pues los hijos del de Antequera salidos de Castilla con Fernando, á Castilla vuelven con otro Fernando.—Desarrollóse esta dinastía sin echar raíces, sin vivir la vida del país; extranjera, se hizo todavía más extranjera alejándose sistemáticamente de nuestro suelo para vivir la vida italiana, y si puede hacer ilusión á los que escriben y estudian la historia con alientos de poeta la influencia de Alfonso V en Italia, y parten de ella para suponer una influencia italiana en Aragón, para los que á la historia sólo pedimos enseñanzas verdaderas y no vanos espejismos, en el alejamiento de Alfonso V vemos algo más que una rencilla doméstica, vemos la incompatibilidad entre la dinastía y el país, incompatibilidad que se salva emigrando la dinastía.

Pero ello es, que cuando el divorcio se celebra sin romper todos los vínculos, las influencias perniciosas continúan haciendo su camino.

Alfonso V no pudo amoldar el país aragonés en el molde del absolutismo real hábilmente preparado por Pedro IV, faltóle aliento, ó tuvo bastante el país para impedírselo; pero lo que no pudo impedir el país fué la desmoralización, que avanza siempre como avalancha irresistible cuando se desprende de las altas regiones del poder.

Alfonso V, viviendo casi constantemente en Nápoles, dejando el gobierno de sus estados en manos de una mujer, por más que fuera ésta la reina María, lo entregaba á las pandillas y camarillas que forzosamente habían de nacer al influjo del débil poder que aquí había quedado; y por esto hay que buscar en la política de Alfonso los antecedentes de la funesta sublevación de Barcelona contra su hermano Juan II.

Cuando detrás de la desmoralización viene la guerra civil el país muere, que es morir perder su espíritu, su virilidad, pasar de uno á otro estado, no por la evolución de su interior principio, sino por la presión del poder.

De aquí que sea tan falso aquel principio proclamado en Barcelona

--(8)--

por un ilustre orador, historiador y hombre político, de que no debe darse la culpa á una dinastía de la ruina y vergüenza de un pueblo, porque todo decae cuando las dinastías degeneran, que si esto puede ser verdad, y es de seguro verdad en los países regidos por instituciones democráticas, cuando, como para el tiempo que reseñamos, la dinastía lo es todo y la nación nada, la dinastía es el ariete que destruye, y si cae envuelta en las ruinas que amontona, es porque no puede escapar á la ley universal de la armonía.

Por esto cuando se consideran ciertos aspectos de la vida de Alfonso V, Juan II y Fernando el Católico, se les ve superiores á su tiempo, más enérgicos que su tiempo, de más alcances políticos que el común de los hombres de su tiempo, porque son el ariete, y es fuerza que este instrumento sea más fuerte que la obra que destruye para poder realizarla, y por no ver esto es por lo que se estima que la ruina y decadencia de Cataluña arranca con la unión de las dos Coronas de Aragón y Castilla, y el advenimiento de la dinastía austríaca, cuando, así lo entendemos, si algo podía reanimar el perdido influjo de Cataluña era dicha unión, y el advenimiento de una dinastía extranjera siempre y cuando no viniera tan impregnada de despotismo germánico.

Estimaremos siempre el hecho de la unión de Aragón y Castilla como un bien que pudo realizarse en mejores circunstancias, y jamás veremos en el hecho de esta unión nada contrario al progreso del país catalán.

Cataluña entra por el camino de su ruina con la dinastía castellana del siglo XV, y si hay que pedir responsabilidades, éstas deben exigirse á los hombres del parlamento de Caspe.

Organizada enérgicamente España entera para el absolutismo real por la dinastía castellano-aragonesa, pues es Fernando V el último rey de Aragón y el primer rey de España, si Isabel la Católica, una vez terminada la conquista de Granada, pide á su esposo que se empiece la conquista de Aragón, como nos ha hecho saber Guicciardini, donde el Rey, como dos siglos más tarde dirá Quevedo, «no es más que vocablo puro,» en esto no debe verse el influjo de la Reina, sino el común sentir de los Reyes Católicos, ó sea la influencia del marido, que importa y mucho recordar que ántes de ceñir Fernando la corona de Aragón adornaba su cabeza con la de Castilla, y que ésta se la aseguró para sí y para su esposa sometiendo á la turbulenta y despótica aristocracia castellana.

Que luégo Carlos I someta á los Comunes, nada más lógico; que todos los intereses sociales se sostienen mutuamente, que son como las do-

~(9)~

velas de un arco, que no se puede sacar ni una sola sin que el arco no se venga abajo.

Carlos, con toda la fuerza de una nacion que miró impasible el sacrificio de los Comuneros, sostuvo su energía, y si ésta fué debilitándose bajo sus sucesores, es porque no debía arrimarse la estopa al fuego.

Habiendo, pues, partido de Cataluña ó Aragon, y esto merece tenerse siempre presente, la influencia avasalladora y destructora del despotismo monárquico, ¿qué mucho que Cataluña fuera su primera víctima? —El Villalar catalán no fué tan cruento, sin dejar por esto de ser ménos terrible. El día que Barcelona tuvo que rendirse á Juan II, sus libertades ya no fueron más que mugrientos pergaminos, dignos de arrinconarse en un archivo.

Y tan cierto es esto, tan convencida estuvo Cataluña de su ruina, que se resignó á vivir con lo que se le había dejado, y toda su fuerza y energía la empleó ya constantemente en conservar lo que se le escapaba, pues, miéntras ella se resolvía á vivir la vida del pasado, el tiempo, que no deja de marchar siempre adelante, iba alejando de ella cuanto podía darle alguna estabilidad.

Nótase su postracion precisamente en la pintura. Había llegado con Dalmau al preciso término de su transformacion política y artística. Fuéle aquélla fatal, quitóle toda clase de aientos, y el Arte, que no gusta de vivir entre cadáveres, salió de nuestro suelo, emigró á Castilla, donde aparecía el sol radiante y vivificador de la monarquía española. Hasta qué punto se abandonó el cultivo de las artes, y sobre todo el de la pintura, no sólo lo está diciendo el significativo hecho de que no ilustre la historia de la pintura española un solo pintor catalán, sino la ruina y decadencia que por las dichas circunstancias arrancó nuestra industria.

Ya los artefactos catalanes dejan el campo libre á la industria italiana y á la naciente industria francesa; que sin arte no hay industria, pues es el arte la forma de la industria, y por esto interesa tanto como su fondo, que es el mero procedimiento industrial químico-mecánico. Donde no florece el estudio de la pintura y de la escultura, es imposible de toda imposibilidad que florezca la industria, y si ésta por un tiempo se sostiene por su baratura comercial, lleva la muerte en su seno, y no escapa sino corre en busca del arte, como tras él corrieron los ingleses despues de la ruda lección que recibieron con la Exposición universal de 1851.

Todavía puede estimarse hasta qué punto llegó la ruina artística de

-(10)-

Cataluña, recordando que las obras de los grandes pintores españoles no pasan el Ebro, que nuestras iglesias y santuarios no se enriquecían con ellos, de modo que esta indiferencia para la vida artística, sólo se comprende cuando se nota igual indiferencia por lo que toca á la vida política: Cataluña vivía en los siglos XVI y XVII la vida egoista del viejo.

Muerto el espíritu público, muerto el Arte, muerta la industria, ¿qué era más Cataluña que un cadáver galvanizado al levantarse contra el despotismo de los favoritos de Felipe IV? — No importa aquí consignar los errores que en esta sublevación cometieran patricios tan ilustres como Fontanella y Claris, y que más tarde se reprodujeron al abrazar Cataluña la causa del miserable Archiduque austríaco contra los Borbones, y que de una manera tan dura pagó; pero importa sí consignar, que Cataluña iba consumiendo el resto de sus fuerzas en estériles luchas civiles. Los que se quejaban del desgobierno de España, ni aún pensaban con gobernar á España desde Barcelona, la única cosa que pedían era, que no se les hiciera á ellos, pero no más que á ellos, víctimas del desgobierno. Cuando, pues, los intereses públicos, nacionales, se quieren subordinar al interés local, el pueblo, la ciudad que esto pretende, á punto está de perecer.

Tanto había bajado España con la dinastía austríaca, que Europa, reunida en La Haya, había tratado de repartírsela, como más tarde se repartió á Polonia. Considerando su estado de abatimiento y ruina, es cuando se comprende que media España alzara entusiasta pendones por una nueva dinastía extranjera; el enfermo gusta cambiar de posición. Cataluña se opuso porque la nueva dinastía quería que todos los españoles vivieran «bajo una misma ley y un Rey;» Cataluña no recordaba cómo habían muerto las libertades castellanas, aragonesas y valencianas, pues, de haberlo recordado, de pensar un momento en la criminal indiferencia con que vió el sacrificio de Padilla, Peris y Lanuza, podía adivinar la suerte que le estaba reservada.

Nosotros, lo confesamos, lloramos los funestos días del año 1714 por la compasión que inspira tanto y tanto sacrificio de vidas humanas en favor de una causa de antemano condenada por la Providencia, pues, necesitando España de Cataluña, ¿cómo Cataluña había de vivir, si no quería vivir la vida española? — Las instituciones que se hundieron al caer Barcelona, no las lloramos, pues, son mucho mejores las instituciones modernas, y ni aún de su muerte nos queda amargo recuerdo, puesto que perecieron, no por haberlas destruído el extranjero, sino

-•(11)•-

por no haber sabido el pueblo que las informaba, transformarlas al compás del progreso de los tiempos.—Si tuviéramos espacio para demostrarlo, diríamos que Cataluña debe su renacimiento á la mano poderosa que la libró para siempre de las cadenas de lo pasado.

Ved sino lo que sucede. Á la ira, al furor, al despotismo con que Cataluña es tratada por el vencedor, no se somete como la resignada víctima, siente renacer, por lo contrario, toda su antigua energía y dignidad el día en que suena en sus oídos el *Finis Cataloniæ*, y como no quiere morir, resuelve vivir la vida moderna, y casi de un salto se coloca á la cabeza de sus conquistadores.

¿Qué se ha hecho en el siglo XVIII de aquella grande escuela pictórica española, destinada á iluminar con sus resplandores el sol poniente de la dinastía austriaca?—La patria de Velázquez y Murillo pide sus pindeles á un pintor extranjero, y éste, al cruzar nuestra España, descubre en la arruinada Barcelona al primero de los pintores españoles de su tiempo, á uno de los primeros pintores de su época, á Antonio Viladomat.

Viladomat, que vió caer la antigua patria, es el vengador de la patria. Caimos, se diría Viladomat, por vivir la vida antigua, pues bien, venceremos al vivir la vida moderna. ¿Ha vencido Cataluña? ¿Quién sabe si las batallas que se libran contra Fortuny no son para arrebatarnos la palma de la victoria?

La pobre tierra catalana, la nacion despoblada por la emigracion y la guerra, ¿no es hoy la comarca más rica y floreciente de España? El país que tan extremado se demostró por conservar las instituciones del pasado, ¿no es el que con más ardor mantiene hoy el ideal de los pueblos modernos?

Recuérdese y aprovechese la lección de la experiencia histórica. El día en que cayó Barcelona pudo creerse que al caer la ciudad *cap y casal de Catalunya*, como la llamaban los reyes de Aragon, había caído para siempre el espíritu catalán, y esto hubiera sido, si en vez de resignarnos, como sucedió en el siglo XVI, no se hubiese levantado el espíritu para renacer con nueva vida.

Error y grande hubo desde un principio en la obra de nuestro renacimiento, error que arranca del carácter reservado y prudente del pueblo catalán; entendió que para restaurar su influencia, lo primero que había de hacer era restaurar su propia casa, y así puso tanto empeño en esto último, como en alejarse del gobierno de la nación española. De aquí arranca nuestra fama de egoistas. De aquí las prevenciones

~(12)~

con que hoy son acogidos los hombres de estado catalanes, que, por lo mismo que es anormal nuestra intervencion, se recela de ella, como si le fuera posible al catalan dejar de ser lo que es, y ha probado ser en la más formidable guerra sostenida por España, el centinela de su independencia.

Dejando, pues, á un lado la cuestion política, por cuanto se nos podría objetar que el encono con que durante casi todo el siglo XVIII, fué tratada Cataluña, había de quitarle toda posibilidad de intervenir en los negocios públicos, conviene recordar que si toda la energía que se empleó en dicho lapso de tiempo para rehacer, para restaurar lo perdido, se hubiese comenzado ántes para conservar lo que se poseía, lo que es hoy Cataluña, lo que pesa, lo que vale en España, hubiera centuplicado.

¿Y en qué circunstancias se empezó la obra de nuestra resurrección?
— Cuando todo eran recehos y desconfianzas, cuando de Barcelona se habían alejado todas las instituciones aptas y destinadas á la obra reparadora, cuando no era posible esperar del gobierno nacional el apoyo que en otras circunstancias hubiera dado. Y vencieron las repugnancias, obrando; se crearon estudios y academias particulares; se restauró el estudio de las artes, y la Junta de Comercio levantó sus clases de dibujo destinadas á ilustrar á Cataluña entera. Al compas del progreso intelectual desarrollábase el material; reaparecen las artes industriales y con ellas se levantan nuestras primeras fábricas que restauran de golpe nuestra marina.

Si el primer pintor español del siglo XVIII es un catalan honrado y estimado por Mengs, el primer escultor es tambien un catalan, Campeny, el amigo del insigne Canova. Bajo sus auspicios se abre para Cataluña el siglo XIX, el siglo de Fortuny.

II.



os engañaríamos, empero, muy mucho, si creyéramos que la influencia de Viladomat fué tan decisiva que, á contar de su aparicion, la pintura catalana, con un sólido punto de partida, marchó rápida y felizmente á su perfeccionamiento y desarrollo. Si de Viladomat á su discípulo Tramullas hay ya una gran distancia, ¿cómo no prever que ésta aumentaría de Tramullas á sus discípulos?

Por lo mismo que Viladomat no tenía, lo que podemos decir antecedentes, era difícil que pudiera constituir una escuela. Si existe en pintura una escuela romana, ésta no es la obra de Rafael por más que sea su gran genio; si tal escuela existe, existe en virtud del desarrollo característico y propio que le dieron sus maestros, contando entre éstos al más oscuro pintor de la Umbría que pueda señalarse como cabeza de la misma. Viladomat, si así puede decirse, inventó su arte entre nosotros en el siglo XVIII.

Debe, empero, estimarse como exacto, que á su influencia artística se debe el renacimiento de nuestras artes, que su influencia hubiese sido mucho mayor, que de seguro hubiera formado escuela, escuela que áun viviría, si las circunstancias no hubiesen torcido la marcha que entre nosotros había emprendido el arte pictórico en el siglo XVIII; pues, aunque faltó de tradiciones en nuestro suelo, la pintura moderna, la fama, cuando no el conocimiento de las obras de la escuela española, señalan á Viladomat un puesto en la serie que se desarrolla en el siglo XVII, pues sean las que sean las cualidades particulares de Zurbaran y Rivera, junto á éstos se colocará siempre á Viladomat; pues en rigor podría decirse que

-•(14)•-

con el pintor catalán la escuela española completa su desarrollo artístico.

Otros tal vez estimen, y no sin razon, que la escuela española queda sin sucesor muerto Viladomat, por lo mismo que al morir el siglo XVIII moría más que una escuela pictórica en España, pues moría toda una sociedad. La revolucion francesa, que había trastornado y transformado el mundo, hizo sufrir iguales variaciones á España. El vértigo fué irresistible, ¿y cómo no serlo si del otro lado del Pirineo todo vestía el traje seductor de lo nuevo?

Jamas hemos comprendido por qué historiadores, literatos, publicistas y críticos de arte se empeñan de consuno en hablarnos de una escuela pictórica francesa durante las grandes épocas de la pintura italiana, flamenca y española. Su Nicolas Poussin, su Claudio Lorrain no constituyen una escuela; y su genio, su talento, su saber, jamas bastará para que se les considere como padres de la pintura contemporánea, que es de todo punto francesa.

Francia ejerce desde 1789 una incontestable influencia en el modo de ser lo mismo que en el modo de pensar de Europa; los que de esto protestan en nombre de la perdida originalidad de las antiguas naciones europeas, hacen mal en levantar sus quejas contra Francia, puesto que el verdadero culpable en todo caso, es quien dejó que llevaran la delantera. Creer posible hoy una reaccion al solo grito de «no queremos lo frances» es otra needad; los motines patrioteros contra el progreso son motines de Esquilache.

¿Pero marca un progreso Francia en el desenvolvimiento y perfeccion del arte pictórico?

Creemos, sin ofender á nacion ni á individualidad alguna, poder afirmar que Francia ha introducido en el arte pictórico la elegancia, la distincion, el buen gusto estético que tanto distingue las producciones del arte antiguo. Lo que ha hecho Francia para la pintura y la escultura, lo ha hecho Alemania para la arquitectura.

En la grande obra de restauracion artística, Francia y Alemania, cuya rivalidad es más que secular, han sabido partirse el campo sin estruendo y sin choques perjudiciales para el pausado y tranquilo desarrollo del progreso. Los grandes pintores modernos de Alemania no han dejado, sin embargo, de ejercer una gran influencia en el arte moderno francés, pues entendemos que es pura influencia alemana el gusto del detalle, el estudio arqueológico; creemos que este es el verdadero nombre, que se nota y resalta en todas las obras del arte moderno, francesas, ó no. La ciencia alemana hace hermanado con el ímpetu, con la

~(15)~

elegancia francesa, pero de tal suerte, que el pronunciado arqueolosismo aleman se ha convertido en verdadera arqueología artística.

Luego Francia, por lo mismo que no ha venido al mundo del arte pictórico hasta nuestro siglo, se ha sentido arrastrada al cultivo de todos los géneros, y en todos ha formado escuela, y si hoy empieza á ser fácil para los grandes artistas el sacudir la mano de hierro de la escuela, es fuerza convenir que hasta muy entrado el último tercio del siglo XIX, era poco ménos que imposible. Francia había encadenado el pensamiento humano, y tendía á vaciarlo en el molde en que amoldaba el suyo. La sangrienta y poco gloriosa derrota de Francia no germanizó Europa, lo que hizo fué emanciparla. Fortuny tambien se emancipó.

Fortuny, más que otro pintor alguno, vivió sujeto á la influencia del arte frances. Su amistad con Morelli, ese gran pintor del siglo XIX que no pinta ni concibe como los pintores de nuestro tiempo, sino como pintarán y pensarán los grandes artistas del siglo XX, fué sin influencia, y digan lo que quieran cuantos no han estudiado las obras del pintor italiano, lo cierto es que toda influencia por parte de Morelli era imposible, pues bien que Fortuny tuviera inteligencia sobrada para sentir y comprender todo lo que hay de humano y de elevada y trascendental filosofía en sus obras, Fortuny, por falta de una instrucción sólida, no podía hacer más que sentir al pintor italiano, comprenderlo, pero no seguirlo.

Cuál hubiera sido la segunda manera pictórica de Fortuny el día que, sintiéndose libre de las ligaduras francesas, entrevió nuevos, libres y despejados horizontes, no lo sabemos, porque nos resistimos á creer que de la nueva dirección que tomara su espíritu haya dejado muestra.

Equivocaríase, y mucho, quien creyera encontrar en Fortuny una manifestación clara y explícita de ese repudio del arte frances. Los genios obran en virtud de su propio principio, de lo que se llama su inspiración, no en virtud del razonamiento frío del filósofo, ó del reservado cálculo del hombre político. Fortuny, después de los sucesos de los años 1870 y 1871, vió aparecer una nueva Francia, una Francia para él desconocida, y por lo tanto antipática. De aquí un alejamiento inconsciente, una separación producida por el repudio del corazón siempre inconsciente también; por esto el día en que principia á ser libre escribe *ya estoy cansado de pintar moros*. — (Carta á Rico de 10 de enero de 1872).

Hase acusado á Fortuny de haber introducido en la pintura el efectismo y el colorinismo, que casi naturalmente se presentan en su obras,

-(16)-

destinadas á pintar moros, majas y toreros. Que Fortuny puso de moda el marroquí y la maja, lo mismo que el *figuron*, es innegable; pero aún se puede negar ménos, el que de este apasionamiento por las maravillas del color tenga directa responsabilidad el pintor catalán, pues de la misma manera que no sin gran injusticia se acusara al ictérico de verlo todo amarillo, y al insigne pintor Turner de verlo todo largo y estirado, porque uno y otro viven víctimas de enfermedades que no pueden sacudir, ni aún curar, por ser incurables unas veces, y por no tener conciencia de ellas otras, así Fortuny fué víctima de una enfermedad no ménos incurable, de la enfermedad del color. Discípulo el gran pintor de nuestra Academia de Bellas Artes, de la que habían salido desde los días de Viladomat discretos artistas, Fortuny fué lanzado en pleno mundo y en plena libertad sin el fondo de reserva que necesita el hombre para no arruinarse en la vida.

Nuestra Academia de Bellas Artes, por lo mismo que era y es provincial, hacía sentir con mayor fuerza los vicios de la educación é instrucción llamada académica. Añádase la carencia completa de un museo pictórico en Barcelona, donde pueda el artista formarse, dejándose guiar de su propia vocación, y se comprenderá cuán expuesto está el artista catalán á extraviarse al abandonar el mundo en que se forma su inteligencia.

Condiciones tales forzosamente habían de influir é influyen en el desarrollo del arte pictórico catalán.

Pintores catalanes de primer orden entre los pintores españoles contamos hoy; ¿pero hasta qué punto son catalanes, si no han hecho más que cruzar nuestra escuela unos, ó no la han siquiera visitado otros, desarrollando sus facultades, por tanto, en medios más ventajosos?

Fortuny viene al mundo en 11 de junio de 1838; en 1852 llega á Barcelona, y de esta ciudad no sale sino para Roma el 14 de marzo de 1858. Lo que pudo aprender Fortuny en Reus hasta los catorce años, fácilmente se comprende. Lo que pudo aprender en Barcelona de 1852 á 1858, merece explicarse.

Sin el fatal interregno que en el desarrollo de las artes patrias abrieron las luchas con Francia é Inglaterra de últimos del siglo pasado y primeros años del presente, la restauración artística de Cataluña que impulsaba su restauración industrial y comercial, hubiera alcanzado un grado de solidez que difícilmente hubieran quebrantado nuestras discordias civiles.

Los hombres ilustres que la Junta de Comercio puso al frente de las

-(17)-

enseñanzas artísticas de la *Lonja*, no ciertamente refractarios al progreso moderno, conocedores y admiradores del arte contemporáneo, si en la primera mitad de nuestro siglo pudieron dar libre curso al modo de ver y de sentir del pueblo catalán, produciendo en pintura y escultura profesores de nota, cuando aún las dos artes dormían en el resto de España, viéronse de punto sujetos á un molde y á una plantilla el día en que se estrecharon más y más los tornillos del dogal centralizador que ahoga la actividad española.

El día en que las enseñanzas de la Escuela de pintura y de dibujo pasaron de la inspección y dirección de la Junta de Comercio á la del Gobierno, y desde Madrid se mandó sin conocimiento de las necesidades de las localidades, el desarrollo artístico de Cataluña recibió un rudo golpe.

Tenemos nosotros por cosa de todo punto incontrovertible, que la falta de material artístico, si así podemos expresarnos, para atender á la educación del artista, que hoy se siente con mayor intensidad que nunca, se hubiera subsanado por la Junta de Comercio; que el Gobierno Central no ha querido ó sabido llenar este vacío lo dice nuestro estado actual; pero no con esto queremos decir que sea impotente para crearlo, todo lo contrario, le estimamos como una fuerza de primer orden, capaz de estimular las fuerzas locales y provinciales, sin cuyo auxilio es siempre ineficaz la acción del Estado.

Nosotros, que hemos tenido misión y ocasión de estudiar de cerca la influencia del Estado en la enseñanza artística así en Francia, como en Inglaterra y Alemania, sabemos de ciencia cierta cuán beneficiosa es, cuán eficaz, desde el momento que se pone al servicio de los intereses locales y provinciales, cuyo desarrollo deja se verifique con toda libertad é independencia, salvo en los puntos que se relacionan con la organización general y sistemática de la instrucción pública.

Esta falta de material es causa principal de grandes errores y de sensibles extravíos.

Fortuny, educado en un medio artístico como es Barcelona, en donde no sólo falta el indispensable museo de pintura, sí que todos aquellos elementos naturales de que tan pródiga ha sido la naturaleza para otras comarcas de Cataluña; donde no existe un museo arqueológico, indispensable, como sabemos, para la composición pictórica; educado en el seno de una sociedad comercial é impenetrable, ó poco menos, en su tiempo á las bellezas del arte; y en fin, instruido en las reglas de un arte pobre, arcaico, introducido en Barcelona, pero no cultivado; frío más que severo; rígido mejor que correcto; un arte enteramente

-(18)-

académico, no estaba; por inextinguible que fuera la llama de su pasion, de su genio, en estado de abandonar á Barcelona para buscar en Roma lo que aquí precisamente falta.

Ridículo me parece hasta la simple afirmacion de que Roma está mejor, infinitamente mejor dotada que Barcelona, de elementos y condiciones artísticas.

Mas esto dicho, es necesario añadir que tambien para el artista pintor es una verdad aquello de, *Roma veduta fede perduta*.

Jamas hemos comprendido por qué razon se envía á Roma un pensionado de pintura. Que Roma guarda telas maravillosas, es bien sabido; pero áun así Roma no tiene un museo. Roma será siempre la escuela de la escultura; pero el pintor se encontrará siempre más á sus anchas en Italia, en Florencia. Como esto parece contradecir el comun y general sentir, digamos que nosotros experimentamos en Roma la misma decepcion que Fortuny. Á los veinte años se es ingenuo, y al escribir á su maestro D. Claudio Lorenzale, el 2 de mayo de 1858, que lo que por encima de todo le había causado mayor impresion, fueron los frescos del Vaticano de Rafael, y que fuera de esta muestra los otros no le habían causado la impresion que él esperaba, Fortuny manifestaba lisa y llanamente la opinion general y comun, no velada por el convencionalismo de la admiración y de la moda.

Claro está que Roma reveló á Fortuny el mundo de la pintura, que no está tan desprovisto de obras maestras para que no valga Roma con el peso de toda su autoridad en el ánimo del joven artista, educado en la contemplacion de los cuadros de Viladomat.

Fortuny tuvo, al llegar á Roma, tan claro presentimiento de que iba á extraviarse su vocacion, que las protestas que desde luégo hizo de resistir á todas las tentaciones, le presentan ya como vencido por las más peligrosas.

Desprovista Barcelona, mucho más en su tiempo que hoy día, de parques y jardines, de verdura y de colores; talados los bosques que quizá en otro tiempo poblaron sus montes vecinos; desnudadas las montañas por las lluvias torrenciales de nuestro clima, y por un sol abrasador; el color se siente, pero no se conoce, porque el color no es el tono para el artista, sino el matiz, y el matiz falta en Barcelona.

Si Fortuny acudía al museo de la Academia, sólo encontraba los cuadros tristes, sombríos, como los asuntos de Viladomat, y no porque el gran pintor del siglo XVIII no fuese un colorista; que para acreditarle de tal, basta el cuadro que en la Academia de Bellas Artes de Pesth tu-

-(19)-

vimos ocasión de admirar en 1873, colocado por cierto en lugar preferente, sino porque del insigne maestro no poseemos otros.

Trasplantar, pues, Fortuny á Roma, á los veinte años, en Roma, donde todo es luz y color, donde el Pincio y Villa Borghese bastan para trastornar los sentidos á los que, como Fortuny, sólo habían podido entusiasmarse con las hileras de árboles del paseo de Gracia, era entregarle desarmado á la más pésida de las tentaciones á que está sujeto el pintor, á las tentaciones de la paleta.

Que para Fortuny fué Roma un mundo nuevo, no sólo es cosa que se presente ó se adivina, sino que es punto que conocemos de ciencia cierta amén de la comun opinion. El baron Davillier nos dice: «Fortuny era un adorador del sol y de la naturaleza: muchas veces me decía que á su llegada á Roma tuvo más trabajo en olvidar lo que había aprendido de la escuela alemana moderna (á la que ántes hemos hecho alusion), que no lo tuvo en aprender lo que luégo supo.» Theóphilo Gautier notó ya, en vida suya, que Fortuny se había desarrollado, más bien obedeciendo á sus cualidades nativas, que mediante el estudio de los grandes maestros; pero á buen seguro, que si el gran crítico frances hubiese sabido, ó recordado, que uno de los pocos maestros que copió, y cuya obra mandó á Barcelona, fué la *Lucrecia* de Guido Cagnacci, que no se distingue por la composicion ni por el dibujo, sino por su colorido brillante, enérgico, lleno de contrastes, hubiese adivinado por qué razon Fortuny no se formó en el estudio de los grandes maestros.

Nosotros todos sabemos que al recobrar el ciego la luz, es la luz, toda la luz, la pura luz del día lo que más ansía contemplar y saborear; de la misma manera que el que vive en el interior de un país, es la mar lo que más mueve su ánimo la primera vez que á su vista se ofrece. Por esto Fortuny, que se sentía capaz de dominar la forma, el dibujo; Fortuny, que notó desde luégo cómo se perdían en Roma muchos jóvenes, copiando y recopiendo los grandes maestros, sin que luégo fueran capaces «de dibujar una figura de memoria,» no buscó en la eterna ciudad sino lo que no había podido aprender, y sí sólo sentir en Barcelona, el color, el color que siempre será para todo pintor español un imán irresistible, que no se vive un día y otro día, un año y otro año envuelto en su luminosa y esplendente atmósfera, sin enamorarse locamente de su hermosura. Nosotros creemos que los pintores españoles que blasonan de no ser coloristas harían bien en pedir á un oculista un exámen de sus ojos; sus ojos ven, pero están ciegos; ciegos para los colores.

••(20)••

Júzguese, pues, lo que había de suceder al hombre que cuando principiaba á sentir el deleite del color en esa bella ciudad de Roma, cuya armonía de tonos admiraba en su tiempo Poussin desde el Pincio, y desde el Pincio la admiran hoy día cuantos visitan la incomparable ciudad, se ve de punto transplantado en pleno país del sol, bajo el sol africano.

III.



UCEDE hoy á nuestros artistas lo que le pasó á Gualtero en aquel tan celebrado drama de Dumas, titulado *Margarita de Borgoña*;—«¡Ver tu rostro y morir, es todo mi deseo!»—dice el apasionado joven; pues bien—«mírame y muere,»—le contesta la lúbrica y desapiadada Reina. Y Gualtero muere murmurando: «Margarita de Borgoña, reina de Francia.»

Hoy nuestros pintores todos dicen, á pesar de que una larga experiencia les ha hecho ver el peligro de muerte que corren, peligro que conocen y sienten, que su educacion no es completa sin un viaje á África, sin estudiar bajo el sol que calcina las más duras rocas, todas las maravillas de la luz.

Ántes la suprema aspiracion era llegar á Roma; en Roma se creía encontrar el cumplimiento de una educacion artística. Sus museos, sus colecciones particulares, sus monumentos y artísticos jardines se reputaban bastantes para formar, para completar el artista, el pintor. Los maestros, los directores de la educacion artística, los pedagogos del arte, favorecían ésta inclinacion, pues como sobre las circunstancias ántes indicadas campea la de que el nombre de Roma basta por sí solo para que las fibras todas del corazon se estremezcan y sientan las fuertes y dulces emociones de lo bello y de lo sublime, vivir en Roma, educarse en Roma, era vivir sujeto á las influencias más poderosas para formar el carácter y el temperamento del artista.

Ello es que en ninguna otra ciudad del mundo siente el hombre instruído, el artista, como en Roma. Y no es que éste piense que aquélla es la ciudad de Rafael y Miguel Ángel, pues estos dos grandes genios igual-

~(22)~

mente se sienten y comprenden en la bella, atildada y aristocrática Florencia; lo que en Roma influye sobre todos cuantos la habitan es su historia, su historia que habla á todos los corazones, y por lo tanto á todas las pasiones.

Tiene el hombre que por educacion ó temperamento se siente atraido á la contemplacion, á los puros goces del miticismo, á la beatitud, para su inspiracion, no ese barroco Vaticano que jamas hará estremecer una alma piadosa, no esa Santa María la Rotonda, cuya armonía y belleza jamas se podrá explicar para que la comprendan, los que no se han bañado dentro de ella en la mística luz de la luna, pero cuyas líneas, si nos dejan sentir la belleza, no mueven nuestro ánimo á las ideas religiosas cristianas; tiene sí esas catacumbas de San Calixto, á las que no se llega sin pasar por delante el Coliseo y sin seguir por largo trecho la vía Apia.

Lo que se siente, lo que se puede sentir á la vista del Coliseo, el arte moderno lo ha demostrado. Allí se ve á la tierna Virgen, clavados los ojos en el puro azul del cielo, que es el más hermoso *velabrum* del Coliseo, esperando que se abra para recoger un alma que la intolerancia humana expele, y que Dios amoroso recibe en su gloria por su virtud de pensar conforme á su conciencia; allí se ve la furiosa y sangrienta vestal de los juegos del Circo, tomar partido, ántes de la lucha, por los que para divertir al César van á morir sin gloria propia ni provecho de la patria, juzgando y estimándolos por las misteriosas é incomprensibles impresiones de la simpatía.

En estas dos maneras de sentir el Coliseo vemos ya una prueba de lo que venimos demostrando, de como en Roma todas las pasiones tienen ejemplo.

Pero volviendo al místico, que no ha visto en el Circo más que al mártir, y no ha oido más que el *tolle, tolle* de un pueblo fanático é intolerante, y el rugir de las fieras; al entrar en la vía Apia, en un camino guarnecido de tumbas, como nuestros paseos de árboles, cruzando un campo pobre, triste como la resignacion, lleno de ruinas y cerrado por las montañas esculturales de Alba, para llegar á las catacumbas de San Calixto que han inspirado obras valiosas de más de un artista español. ¡Qué profunda enseñanza, qué mundo de creaciones no se despertaran en el espíritu del artista, que sólo necesita para crear lo que el hierro para pegarse al iman, de la atraccion de lo bello y de lo sublime!

Tiene el hombre viril, el hombre que del mundo sólo siente las acciones heróicas, el ciudadano, esa plaza del Pópulo, que no hay tal vez

-•(23)•-

quién no la haya aplaudido en nuestros teatros sin saberlo; ese Foro, cuyas imponentes ruinas restauran la imaginación al vagar por entre ellas, cruzando las mismas vías por donde pasaron en los siglos pasados los Gracos y Catón. Allí toman cuerpo todos los altos hechos de la historia romana; todas las grandes virtudes del pueblo que mereció dominar en toda la tierra, tienen allí expléndido teatro; y por esto, cuantos artistas contemporáneos se han inspirado, de tan grandes recuerdos, y de tan grandes virtudes, sus telas les han valido reputación en certámenes universales, y no poca gloria para esta desdichada nación española, siempre dispuesta para las acciones heróicas.

Y tiene Roma también para el que gusta de la vida del placer, del mundano trato, de la conversación y de la sociedad, modelos como aquella Capilla Sixtina, capaz de ruborizar a Mesalina, santificada, empero, por la religión, y en cuyo ámbito supo colocar y ver un esclarecido compatriota el más bello cuadro que jamás hubiese entrevisto la fantasía humana.

Ofrécele también las ruinas de los palacios de los Césares, en cuyas piedras y pinturas cree uno leer una historia sangrienta, un crimen, una bacanal; las monumentales ruinas de sus baños; sus jardines admirables.—En Roma, pues, se puede pintar todo; en Roma se pueden componer cuadros, porque es imposible que jamás falten ideas, asuntos. En África! ¿qué sucede? ¡Cuán difícil no ha de serle al artista sentir la historia de los pueblos africanos hasta nuestro siglo, desconocida e ininteligible como los monumentos en que nada dejaron escrito! Hoy la ciencia moderna reconstruye la historia egipcia, cuya antigua civilización espanta, pues no parece sino, tanta es su antigüedad, que encerró por siglos y más siglos la del mundo entero para gozar sólo de ella el pueblo faraónico dentro del fúnebre y misterioso recinto de sus pirámides. Los pueblos cirenaicos, los pueblos numídicos y bereberes, ¿qué han conservado de su historia? De esa rival de Roma, de la púnica Cartago, ¿qué sabemos todavía? Bien poca cosa por cierto, fuera de lo que de ella nos contaron sus afortunados vencedores. El África no tiene historia: su historia antigua es la del Egipto; su historia media se reduce a la miserable expedición de san Luis y a la misteriosa de Pedro el Grande de Aragón. Su historia moderna es la de sus piratas argelinos.

Claro está que a un artista no le faltan elementos. Un pintor alemán acaba de pintar la liberación de Cervantes por los monjes mercenarios, la idea es bella, y nosotros deploramos que no haya nacido en cerebros españoles. Un malogrado pintor catalán, Gómez, buscó en las má-

-(24)-

genes del Nilo, y en el manoseado asunto de Moises salvado por una de las hijas de Faraon, asunto para una de sus telas. Hoy, que la arqueología domina el arte, ¿cómo no inspirar á los que á falta de sentimiento son ricos en inteligencia y ciencia, y por lo tanto, son capaces de pintar esos cuadros teatrales, que de una manera tan acabada nos ofrece el arte escenográfico en la *Aida*?

Pero los amores reales ó ideales de Radames no son los amores de Romeo, éstos son los nuestros, los de nuestra sociedad, son retrato de nuestras costumbres, son reales; los otros pura novela, pues son el fruto de una civilizacion por nosotros jamas sentida ni comprendida.

Es por esto que el arte moderno, cuando á su disposicion tiene sus grandes museos de París y Lóndres, no ha podido componer un solo cuadro de historia egipcia, africana. Ni sus héroes novelescos, ni sus grandes figuras históricas han movido los pinceles de nadie. Regnault pinta la Alhambra, pinta Granada, pinta España; pero no al África. Lo que ha hecho David en su magistral oda sínfonica es lo que ha podido tambien hasta ahora hacer la pintura. ¿Y qué describió David? ¡El *Desierto*!

El Desierto para el pintor no da asunto para un cuadro, sino para un episodio, porque el pintor no puede desarrollar el asunto, sino pintar un momento de éste, y aquí estriba la inferioridad de la pintura comparada con la música. David pudo pintar la alegría del viandante al emprender el camino, su cansancio luégo, su temor al pisar las ardientes arenas de aquel suelo más movedizo que el mar, y no ménos tempestuoso; la tempestad luégo con todos sus horrores, la calma después; por último, la alegría de haber pasado el peligro. Todo esto es el desierto. Mas como la música tiene tambien sus episodios, episodios son la oracion y el canto del árabe, episodios éstos cien veces reproducidos por el arte contemporáneo.

¿Qué tiene, pues, un país sin historia para que así se lleve la imaginacion de nuestros artistas? ¿Qué tiene para que los inspire más que Roma? ¿Qué tiene para que Fortuny pinte sus moros, sus zambras, hasta saciarse de ese género de pintura, sin que jamas se acuerde de las Catacumbas, del Foro ó del Pincio?

Recuerden cuantos pudieran creer exagerada nuestra pintura del medio artístico africano, á Fortuny. Como nadie negará á nuestro insigne y malogrado compatrio el genio, la inspiracion, ni tampoco su sensibilidad, sin la que el artista de mejores facultades dotado no compondrá un sencillo cuadro de caballete, á propósito de Fortuny, es del

-•(25)•-

caso explicarse ¿por qué en punto á composiciones no pasó del *Correr la pólvora*, por qué nos pintó ora un árabe sentado, ora tendido, ora haciendo centinela, ora rezando, y jamas pone estos árabes en accion? Porque para mover las figuras de un cuadro se necesita sentir las como las siente el literato al ponerlas en escena, ya sea en el drama ó en la novela; y es una verdad que lo que no está en nosotros no se puede sentir.

Hemos visto en nuestros días la pura pintura arqueológica, y tambien la disfrazada. Hemos visto el gran cuadro científico, sobre todo en Alemania, cuadro para cuya inteligencia se necesita escribir un *in folio*; hemos visto el asunto de hoy, la trivialidad del día vestida á la griega y á la romana, y nos ha gustado el disfraz, como nos gustan nuestras bellezas así vestidas en el baile de máscara y en el teatro. Pero claro está que de la misma manera nos hubiera gustado el asunto tratado con todos sus detalles al día.

Así Fortuny sólo sintió en África la realidad viviente, y como lo que allí vive no es una sociedad, sino el individuo, y éste vive tan sólo la vida material é individualista, Fortuny sólo pudo pintar «el moro» como éste se presenta al viajero, sucio, asqueroso, desmedrado, con la pipa en los labios, y buscando siempre la horizontal, ya que para nada necesita estar de pié.

Con esto sería incomprendible dar en el *quid* de esa pasion del artista pintor por África, que, como el héroe de la comedia, quiere saciarse aún á costa de su vida, si más de una vez no lo hubiésemos dicho, esto es, lo que se va á buscar en África es el sentido del color, de la luz.

Quién recuerde la celeberrima escuela veneciana, interrumpa quizas diciendo que el Ticiano, lo mismo que el Tintoretto, no la visitaron sino llevados de su fantasía, y que, sin embargo, fueron excelentes coloristas, y aún podría añadir, maestros del colorido. Tambien podría recordarse á Rubens y á toda la escuela flamenca, y esto que pintaban sus discípulos envueltos entre las brumas del mar del Norte. Poco han variado las condiciones, y hoy, en nuestra sociedad, el artista se ve obligado á correr tras del color, como la mariposa va tras de la luz aún corriendo el peligro de que se quemen sus alas. Véase sino lo que pasa en Roma, consúltese á sus pensionados, á su Director, ¿cuántos no dejan á Roma por Venecia? ¿Y por qué, si no es porque sus antiguos palacios, dorados y pintados, reflejan en un suelo de mármol ó de traslucida y azulada agua, destacándose sobre un cielo italiano? En Venecia hay luz

--(26)--

y color, y quien desee convencerse de ello, sin visitar á la reina del Adriático, estudie los cuadros maravillosos de Martín Rico.

Nuestra sociedad ha perdido el sentido del color al vestir todo el mundo de negro, al haber hecho de este color, que supone la ausencia de todos los colores, así el color de los días faustos como de los infiustos; singular anomalía que sólo acredita la falta de sentido artístico de nuestro tiempo. Interin, pues, se vista de negro, ó mejor, interin la uniformidad del negro domine, que es tanto como decir, interin el hombre no vista de color, nuestros artistas no pueden ser coloristas como lo fueron los venecianos y los flamencos.

Antes vestía el hombre el color de su dama; como ésta se adornaba, y áun se adornaba más que ésta para hacer ménos sensible su inferioridad en hermosura. Entónces, pues, todo era color, y no sucedía lo que ahora, que, el dia de un sarao, ó de una gran fiesta, el hombre ó los hombres que á ellos concurren hacen el mismo efecto que un monton de borrones tirados sobre un monton de papeles de variados colores.

Los inventores de la moda no causarán una revolucion necesaria é indispensable en el artístico traje del hombre, sino el dia que pongan de moda los colores. El dia que el hombre pueda vestir de rojo, azul, amarillo ó verde sin que nadie lo encuentre extravagante, sino justo; el dia que para el hombre, lo mismo que para la mujer, el dije, la gala, la cinta, la pluma, el oro, la plata, vuelvan á ser adorno de su persona, el artista moderno volverá la espalda á África, y le bastará Roma, y Roma volverá á ser el *delenda*, la suprema aspiracion y bien de otros tiempos.

Pero hoy, hoy que el arte sólo puede vivir en las grandes ciudades, y en las ciudades de moda, en virtud de las condiciones del mercado artístico, y esas ciudades son cárceles, siendo de ellas, sus calles los corredores; cuando están desprovistas de parques verdad, de parques á la inglesa, y de jardines que merezcan tal nombre; cuando en casi todas ellas, ó cuando ménos en las principales falta luz, verdura y colores, correr al África es correr tras el agua el sediento.

Tiene el cielo africano mayor pureza que el cielo andaluz é italiano, tiene esa desesperadora pureza que la paleta de Ricò ha encontrado más de una vez, pues es un cielo azul sin ser azulado, y no es blanco como más de una vez resulta en los cuadros modernos, porque el cielo es azul. Donde el agua fecunda la tierra, las plantas tienen ese verde que en nuestros días buscan en los colores de anilina los que no saben en-

--(27)--

contrarlos en su paleta como Fortuny; sus formas son robustas, llenas; su vida exuberante. Donde el agua falta, la tierra de día es de oro, de noche, de plata. Sus casas son de mármol, pues tienen el color del albayalde.

Pues en medio de esa naturaleza en la que el color brilla en su estado natural, en su tono, donde faltan los matices, se mueve una población que viste ancho y holgado ropaje de todos colores así en el campo como en la ciudad.

Quien se acostumbra á tanta luz, á tanto color, no puede luégo vivir sin ella, necesita crearla cuando de ella se encuentra falto, y al artístico taller, decorado de mil baratijas, se busca, se prefiere el aire libre, y esto se ve en Fortuny, quien por fortuna y experiencia de nuestros jóvenes pintores nos ha dejado repetidos testimonios de esa pasión por la luz y el color que por sí solos llenan el espíritu del artista, haciendo que sea verdad aquella frase vulgar de no ser más que un colorista.

En prueba véase la carta que en 7 de noviembre de 1874 escribía á su amigo el baron Davillier. Siéntese obligado en ella á confesarle que no sabe explicarse lo que por él pasa desde hace algun tiempo; «nada me disgusta tanto,—continúa—del arte, como encontrarme en un centro artístico; cuando por lo contrario, me encuentro en un punto donde no hay más cuadros que los que yo he preparado, siento despertarse en mí el entusiasmo que tenía á los quince años. ¡Y pensar que hay gentes que creen que no se puede pintar más que en Paris, Roma ó Lóndres! »

¿Y dónde gustaba de pintar Fortuny? Al aire libre, en el jardín de su villa, de la que huye desesperado á Nápoles cuando á su vuelta á Roma, en 1874, encuentra sus plantas agostadas por descuido de su jardinero. En España, durante su larga residencia en Granada, vive en la Fonda de los Siete suelos, situada en medio de las alamedas de la Alhambra. En fin, describamos uno de sus cuadros, el último, y como no hay para el literato nada tan difícil como la descripción de una obra de arte, cedamos la pluma á su autor, y que ella nos diga lo que trazó su pincel.

Escribió al baron de Davillier desde Pórtici, 9 octubre 1874, que había terminado un cuadro «resumen de la temporada de verano.» «En este cuadro, le decía, hay de todo; en efecto, hay mujeres tendidas sobre la hierba; bañistas que se arrojan al mar; los restos de un viejo castillo; las murallas de un jardín; la entrada de un pueblo, etc. Todo eso pintado en pleno sol, y sin escamotearle un solo rayo; todo es en él claro

••(28)••

y alegre; ¿y podía ser de otra manera ya que hemos pasado de una manera tan dichosa el verano?»

Luégo veremos, cuando Fortuny se declara cansado de pintar moros, y pronto para hacer algo propio, algo que lleve el sello de su individualidad, si cambia ó quiere cambiar en este punto, si se sustrae en poco ó en mucho á las influencias, para el artista casi siempre deletéreas, de la luz y el color.

IV.



ORTUNY entraba en la Academia de Bellas Artes en 3 de octubre de 1853, de donde salía, pensionado para Roma, el 6 de marzo de 1857, día en que se le adjudicó la plaza por unanimidad. Ocho días más tarde salía para la capital del mundo.

Dicho se está, que al llegar á Roma se encontró Fortuny perplejo y confuso, y sin ánimo para tomar una dirección.

Salía de una escuela imbuida mejor que no doctrinada de ese amanneramiento de la forma, propio de la escuela alemana de la primera mitad de nuestro siglo, y se encontraba en Roma en pleno país del arte romántico por más que todavía viviese en ella el insigne Overbeck.

Si hubiera ó no seguido al místico pintor nuestro compatrio, si la casualidad, que resuelve muchos problemas, no hubiese dispuesto que el alma del gran artista volara á mundos mejores, punto es este que fuera ocioso discutir, pero como quiera que más de un excelente espíritu se pierde ó extravía por seguir una falsa dirección, bien pudiera haber sucedido que las recomendaciones de sus maestros y la fascinación de un gran nombre hubiesen hecho del pintor del sol, el pintor de la línea.

Nadie ignora, que si la escuela alemana no es colorista, en cambio sus obras se distinguen sobre todas las de cuantas escuelas han existido á contar, é inclusas, las del gran período de oro de la pintura, por la extremada y maravillosa corrección del dibujo. El dibujante prima el pintor.

Saber dibujar, no saber copiar, es punto difícil de averiguar si es

~(30)~

obra del genio ó del estudio. Pero sea de ello lo que quiera, sin el estudio constante y tenaz del modelo no se puede ser dibujante. Fortuny salió bien armado, respecto al particular, de Barcelona. Por esto al llegar á Roma nota, sin saberse dar cuenta de ello, y así lo escribe á su maestro D. Claudio Lorenzale, carta del 3 de mayo de 1858, «que se siente descorazonado al ver cuán pocos aprovechan de entre el gran número de pintores que pasan meses enteros en las galerías, copiando los grandes maestros, sin que luégo sean capaces de dibujar una figura de memoria.»

Y añade: «los que más aprovechan á mi modo de ver son los alemanes.» Preciosa confesión que deberían grabar en su inteligencia los que corren á Roma sin estar en disposicion de aprovechar como los pensionados alemanes. ¿Y quiénes son los que, en opinion de Fortuny, aprovechan los ménos?—«En general, dice en la misma carta, los españoles pintan muy bien los estudios del natural, pero sus composiciones son muy malas.»—¡Y cómo no, si los más son incapaces de hacer que la mano obedezca á su pensamiento!

Cuanta fuera la correccion de Fortuny como dibujante, cuanta la facilidad ya adquirida de dibujar una figura de memoria ántes de salir de Barcelona, donde todos le recordamos recorriendo nuestras calles y mercados con el álbum debajo el brazo yendo «á caza de tipos,» nuestra colección de dibujos de esa época lo evidenciara. Recórranse las páginas de ese álbum, estúdiense el álbum de su protector, ó casi de su segundo padre el Sr. Talarn, y véase cuán dispuesto estaba para sacar señalado provecho del estudio de los grandes maestros.

Es por esto que estaba bien dispuesto Fortuny para aprovechar, que á pesar de sus veinte años discurre como un sabio, ó mejor, como un genio, ya que no se sabía dar cuenta del por qué de la inquietud de su ánimo.

Delante de las grandes obras pictóricas que conserva Roma, Fortuny no se siente arrastrado, todos los maestros le causan poquíssima impresión, sólo Rafael, pero no el Rafael de las Madonas, sino el de la escuela de Aténas, se lleva su admiracion; y esto, porque en la *Escuela de Aténas*, lo mismo que en la *Disputa del Santo Sacramento*, que en el *Incendio del Borgo*, el compositor, el dibujante llegan á una altura que no sabemos si alcanzará jamas el arte moderno. El colorista no impresionó á Fortuny, pues por desgracia estos frescos están muy deteriorados.

Y bien, Fortuny, esperto dibujante ¿dejóse llevar de la influencia ra-

-•(31)•-

fælesca? Cuánto no daríamos nosotros, en bien del arte y de la enseñanza artística, para que Fortuny nos explicara lo que sentía, lo que pensó, cuando después de hablar de los frescos de Rafael escribe al Sr. Lorenzale: «Ya sé que conviene ser muy prudente en la elección de lo que cada uno debe hacer y de lo que le conviene estudiar, pues, á causa de la cantidad misma de medios que se tienen, es fácil retroceder en vez de obtener buenos resultados.» ¿Y qué es lo que temía Fortuny? ¿En qué podía retroceder?

Si podemos sustituírnos á su pensamiento, diremos que no sólo Fortuny admiró los frescos de Rafael, sino que le asombraron. Lo que le asombró á Fortuny fué la composición, es decir, su sentido, y cuán cierto es que si alguien murmuró á su oído los nombres de los grandes pensadores que Rafael representa en la *Escuela de Aténas* y en la *Disputa*, éstos no sonaron en su inteligencia, que de seguro los oyó por primera vez.

Cuán descuidada fué la educación intelectual de Fortuny es de todos sabido, y es por cierto doloroso ver á nuestros artistas, por punto general, tan ignorantes de la historia patria, cuanto puede serlo el chino, sin que por esto hayan enriquecido su espíritu con otros conocimientos. Yo no sé si el pincel y la pluma son incompatibles, creo que no con los ejemplos de Vinci y Miguel Ángel, pero el caso es que el artista tiene horror á la lectura. Y esto en parte podría explicarse por la rapidez con que en su fantasía se forman las imágenes, y lo tardo que el literato es en describirlas, de modo que adivinando unas veces, ó contrariado otras, su espíritu se adelanta al del libro con el que está, ora de acuerdo, ora en desacuerdo, y por lo tanto haciéndosele imposible ó dificultosa la lectura.

De no descuidar el artista su educación literaria, de sentir Fortuny delante de la *Escuela de Aténas* todo lo que siente el hombre instruído, culto, no le hubiera vuelto de seguro la espalda, ya que Fortuny, por su ciencia de dibujante, estaba en el caso de poder continuar el camino,—sólo por los alemanes seguido conforme á la dirección de su espíritu,—que al arte trazaron los admirables y nunca bastante ponderados frescos del Vaticano.

Yo creo que Fortuny se sintió mortificado delante de las obras rafaelistas; que allí conoció la superioridad, es decir, algo que le era superior, de modo que, al sentir su inferioridad, resolvió elevarse en otra esfera, es decir, que no pudiendo ser Rafael quiso ser Fortuny.

Que en Fortuny había algo propio, una individualidad, sus primeros

--(32)--

tiempos, su primera estancia en Roma lo prueba; de aquí que sea tan interesante su estudio.

El hombre que había desarrollado su talento y formado su espíritu bajo las influencias de la escuela mística-histórica alemana, al llegar á Roma, donde aún respiraba su gran pontífice, siente necesidad apremiante de olvidar lo que en Barcelona había aprendido, confesión que el baron de Davillier dice que más de una vez le había hecho, y que por su alta importancia merece ser reproducida en los mismos términos con que la transcribe para la posteridad el literato francés: «muchas veces me había dicho que á su llegada á Roma tuvo más trabajo en olvidar las tradiciones de la escuela alemana moderna, cuya influencia se hacía entonces sentir en Barcelona, que no en aprender lo que supo después.»

¿Y qué aprendió en Roma? ¿Qué le enseñaron los grandes maestros? En Fortuny no hay nada de romano. Tal vez los grandes maestros no merecieron más que una visita. Si no fué así, lo que sí puede afirmarse es que no trabó con ellos conocimiento alguno. Véasele sino en el trabajo para cumplir con las condiciones de la pension. Entre éstas figuraba la de hacer algunas copias; y bien ¿qué copia Fortuny? *La Lucrecia* de Guido Cagnacci!

Cagnacci está muy lejos de ser un grande maestro: cuando de él no existiera otro cuadro más selecto, ni ménos selecto del que copió Fortuny, la opinion que de su mérito se ha formado el público no variaría, y lo que de seguro sorprende más tratándose de Cagnacci, es que Fortuny le copiara.

Fortuny, que increpa á los españoles que estudiaban de su tiempo en Roma por lo malo de sus composiciones, cae en la tentacion de copiar la más atroz de Cagnacci. Allí se ve una mujer desnuda amenazada por un hombre puñal en mano; pero á la legua se comprende, que ni el hombre quiere matarla, ni ella teme que tan fatal trance le llegue. Todo el cuidado que la mujer pone en defenderse se reduce al recurso á que apeló aquel ciudadano griego que salvó á Phrine; y casi podríamos decir que el hombre armado no ha usado del puñal sino para obligarla á que se descubra. Tal es el asunto de un cuadro que, sin embargo, se llama *Lucrecia*.

¿Qué hay, pues, en la obra de Cagnacci que sea bastante para determinar el indeciso ánimo de Fortuny? Color y nada más que color. Allí se ve la carne rosada de Lucrecia contrastando con la túnica azul turquí de su amante, y las cortinas de roja tela, que si no se sabe de

••(33)••

dónde vienen, se adivina, sin embargo, que están allí puestas para constituir el fondo del cuadro. Allí abunda el más dorado amarillo y el más puro blanco; en una palabra, en dicho cuadro los colores primarios lucen en armónico contraste y en toda su pureza.

Hé aquí, pues, á Fortuny señalando, descubriendo su individualidad, cuando ésta no había tenido todavía ocasión para manifestarse con entera independencia. No busca, pues, Fortuny la forma en Roma, por más que uno y otro mes, uno y otro año pase estudiando el modelo en la Academia Gigi, asegurándose que durante ocho años apénas si faltó una sola noche, pues la forma no tenía secretos para Fortuny. Lo que buscaba era el color, ya que procedía de una escuela pobre en tradiciones y más pobre todavía en maestros donde formarse en el difícil arte del colorido. Este sólo ejemplo, pues, basta para convencerse de que Fortuny no necesitaba de Roma para formarse, y que hubiera sido el mismo hombre en Roma que en otra parte. Fortuny era una individualidad, y éstas para revelarse no necesitan más que de la ocasión.

La ocasión se presentó, y sin duda alguna que los que de ella fueron causa, bien léjos estuvieron de pensar que sólo aprovechará á los catalanes.

Pues, ¿qué queda de la guerra de África, qué sacamos de la campaña fuera de la gloria que supo conquistar Prim en Castillejos y Tetuan, y la de haberse desarrollado mediante ella el genio de Fortuny?

Prim acabó por representar todas las glorias del ejército de África, y como si éstas necesitasen de la consagración del arte, Regnault, el malogrado artista amigo de Fortuny, que una bala prusiana arrebató al arte y á Francia, trasladó en un admirable lienzo aquel indomable genio que las balas extranjeras respetaron para caer traidoramente bajo el criminal plomo de asesinos de encrucijada.

Lo que fué la campaña de África para Fortuny ya lo hemos indicado.

Allí fué enviado por la Diputación provincial de Barcelona que ántes le pensionara para Roma, y claro está que había de faltarle tiempo á Fortuny para ponerse á las órdenes de la Diputación desde el momento en que ésta le comunicó su propósito: así le vemos salir de Barcelona el día 2 de febrero, cuando la Diputación le había escrito oficiándole el viaje el día 10 de enero (1860), y regresar de este primer viaje á primeros de junio de dicho año.

¿Por qué, se dirá, volvió á Roma Fortuny? ¿Qué iba á buscar en aquella ciudad el hombre que, á consecuencia de su viaje y pension,

~(34)~

tenía el encargo de pintarnos las glorias del ejército español en África y un sol abrasador?

Volvió á Roma Fortuny, porque la Diputacion, que se había constituido en un verdadero curador del gran artista, sintió, conoció, que le era necesario un viaje por los grandes museos de Europa, y así acordó pensionarle de nuevo para que pasara á perfeccionarse en París, Munich, Berlin, Bruselas, Milan y Florencia.

Marchó Fortuny á París, que le recibió como á un desconocido esta vez, que es tanto como decir que nadie le hizo caso, porque en Francia se había pintado á África ántes que él; el hombre que no había creído conveniente estudiar las grandes obras clásicas de la pintura, iba á Versalles para sorprender en la *Smalah* de Vernet el arte de pintar el país del sol y del color.

Satisficha esta curiosidad, Fortuny voló á Roma. Roma le era necesaria entonces, porque el círculo de sus amistades era para él el coro de lisonjas de que necesita el artista para crear. El artista se crece con el aplauso; sentíase dueño de sí mismo, y quería ya dominar como maestro en aquel círculo donde ántes era el primero de los condiscípulos. La forma de Fortuny no pasaba del círculo de sus amigos, ni aún había traspasado los límites de Barcelona. Para España era todavía un joven pintor catalán.

Para convencernos del progreso realizado por Fortuny, de cuán en lo cierto estábamos no ha poco diciendo, que sólo le faltaba el medio, la ocasión para que brillara su genio, como el oro no necesita más que de la piedra de toque para mostrarse con toda su hermosura, oígamos la voz de uno de sus amigos, del pintor Vertunni; oígámosle decir «que nadie es capaz de poder expresar la sorpresa que en sus amigos y compañeros causaron los estudios hechos sobre el campo de batalla... Al marchar, dice el pintor romano, Fortuny no era más que un alumno, después de una corta ausencia volvía hecho un artista completo.»

¿Así, pues, se forma un artista, en solos tres ó cuatro meses? Error sería el creerlo. El Napoleon del sitio de Tolon es el mismo genio de Arcole y de Austerlitz, y sin embargo, Napoleon, ántes de encontrar su medio, su campo, gustaba de abandonar su oficio, y no era reputado por cierto como de los más inteligentes. Pues de la misma manera que Napoleon pasó en un día de oficial á general, pero á general invencible, Fortuny pasó de alumno á maestro.

Hora es ya de que dejemos de hablar de la influencia de África; bastante hemos dicho para que se comprenda que no hemos exagerado, y

••(35)••

que no hemos querido fundar una teoría haciendo que luégo los hechos entrasen en la misma á remacha martillo; mas para que tal no se diga, para que tal no se crea falta un epílogo, este epílogo será breve.

Nos encontramos en Roma en marzo de 1868. Fortuny no era aún el pintor de fama universal; sin embargo, para los hombres conociedores era ya el poderoso genio que se reveló al mundo con *la Vicaría*.

Fortuny recibió una visita, ésta fué la de un joven pintor frances que, como él, iba tras de la luz y del color, y que siguiendo sus huellas fué tambien á África á estudiarlos: este era Enrique Regnault.

Sintió tan grande impresion á la vista de sus acuarelas y de sus cuadros en preparacion el artista frances que, como cuenta su amigo el señor d'Épinay, que le acompañó y presentó á Fortuny, no se limitaba á declarar á todo el mundo que el pintor catalan era el maestro de todos, sino que á voz en grito gritaba: « ¡Viva España! ¡Viva el Oriente! ¡Viva Fortuny! »



V.



QUIVOCARÍASE quien creyera, tomando en su sentido literal las palabras del ilustre Vannini, que á su vuelta á Roma Fortuny principió á pintar los cuadros que más nombradía le han dado. Lo que dijo Vannini, lo que quiso decir, es que la crisálida había vuelto á la ciudad eterna convertida en mariposa; por lo tanto necesitaba aún tiempo para que sus pintadas y doradas alas alcanzasen la hermosura de sus colores.

Á su vuelta á Roma precisamente es cuando Fortuny copió la *Lucrecia* de Cagnacci, de que ántes hemos hablado; entonces es cuando pintó la *Odalisca* que se encuentra en el Museo de la Academia de Bellas Artes y que con tanto entusiasmo recibió Barcelona entera. Otro de sus envíos fué *Il Contino*, preciosa acuarela que aún hoy día adorna la Secretaría de la Diputacion provincial, y en la que se revela la mano de un maestro, y todo el genio de Fortuny. De esta época son las más bellas Academias que sirven en la escuela de Bellas Artes para la enseñanza del dibujo, Academias hechas, ora al lápiz, ora al esfumino ó á la pluma, y de las que reproducimos en nuestro ÁLBUM las más notables.

Había recibido Fortuny, con el cargo de pensionado para África, la obligacion de pintar cuatro grandes cuadros y seis más pequeños, representando episodios ó batallas de las que el ejército español libró en el territorio marroquí, encargo que aceptó Fortuny seguro de no poder cumplir, y seguro tambien de que en un día no lejano había la Diputacion de convencerse que por los 40,000 reales que diera al pintor para

••(37)••

pasar á África no tenía derecho ni á un cuadro de regulares dimensiones. Y en efecto, sucedió que la Diputacion renunció á tres de los grandes cuadros y á los seis medianos, de modo que Fortuny sólo quedó comprometido á pintar un cuadro, y éste es el famoso de la batalla de Wad-Rass, que adorna hoy el salon de sesiones de la Diputacion.

Tal como hoy vemos ese cuadro puede decirse que salió de la imaginacion de Fortuny á los veinte y cuatro años. El boceto que del mismo trazó en aquellos días, y del que remitió una fotografía á esta ciudad para que la Diputacion conociera el estado de sus trabajos, guarda las mismas líneas generales; Fortuny conservóse fiel á su primera impresion.

Motivo tenía para ello, pues la composicion es acertada, no es afec-tista, es decir, no se trata de una batalla ideal, sino real, de una batalla vista. Por esto la Diputacion acordó pensionar de nuevo á Fortuny para que pasase á África á refrescar sus impresiones y á completar los estudios que le eran necesarios para terminar su gran cuadro de la batalla de Wad-Rass. ¿Quién fué el primero que habló de la necesidad de ese segundo viaje á África? Nosotros creemos que Fortuny. Y creamos más, esto es, que para nada necesitaba de ese segundo viaje, motivado por la nostalgia, por la ausencia del país del sol y del color. Cuando del Oriente se regresa á Europa la falta de color de nuestras ciudades y de sus habitantes es irresistible, y hasta tanto que los ojos se acostumbran de nuevo á esas tintas grises y á ese horrible negro del traje, le parece á uno estar encerrado en un cuarto tapizado de paños mortuorios. Fortuny, que trabajaba en su batalla de Wad-Rass, veíase obligado á pintar un drama realizado en pleno sol, al aire libre, en medio de una naturaleza espléndida y riente, con los personajes vestidos de miles de colores, en una ciudad triste como es Roma y en medio de un mundo de penitentes. Y cuenta que aún en Roma hay color en los trajes de los campesinos y cierto sabor artístico en el más desmedrado traje que seduce al artista acostumbrado á la rígida levita ó á la insulsa blusa.

Sea de ello lo que quiera, Fortuny volvió á África, para donde partió en setiembre ú octubre de 1862.

Desde este momento bien podía preverse que Fortuny iba á ser un pintor. Su fantasía no ve más que árabes, y segun cuenta, hasta vestía ese traje en aquel país, receloso siempre para los europeos, sin recordar que si el hábito no hace el monje, el hábito del árabe sólo cuadra bien á los Badia y á los Gatell.

••(38)••

Regresó de África por diciembre de dicho año, y de esa época es el *Centinela árabe* envuelto en blanco albornoz de nuestro ÁLBUM. ¿Iba, pues, á pintar desde ahora Fortuny su gran cuadro de la batalla de Wad-Rass? ¿Qué mejor ocasión, puesto que tenía fresca la memoria? ¿No acababa de hacer sus estudios complementarios?

Mucho dió que hablar el insigne Fortuny por su desidia en pintar ese cuadro. Cuando las cosas se miran sólo del lado de las conveniencias y respetos sociales, los juicios corren peligro de ser tan errados como lo son los que formula el rígido moralista que de ellos prescinde por completo al juzgar de las acciones humanas.

Fortuny, se ha dicho, hase portado de una manera inconcebible con Barcelona. Su alma fué un alma ingrata para la ciudad que le recogió hambriento y haraposo y no le dejó hasta haberle hecho un hombre, pues á su vuelta de África la Diputacion acordó por unanimidad, en sesión del día 2 de marzo de 1869, prolongar por dos años más la pension de 8,000 reales que venía disfrutando desde que ganó las oposiciones de pensionado en Roma en 1858. Y bien, cuando tantos sacrificios se impuso Barcelona para la educación de Fortuny, Fortuny ni siquiera acabó para ella su gran cuadro de la batalla de Wad-Rass.

Esta es una cuestión que merece examinarse para sentenciar con justicia.

Fortuny, á su vuelta de África, trabajó con ardor en su cuadro de la batalla de Wad-Rass: no trataba entonces de cumplir un compromiso de honor, sino de satisfacer una necesidad de su espíritu. Nosotros estamos convencidos de que para nuestro compatrio el terminar su cuadro era sólo cuestión de tiempo, y que entendía llevar adelante ese cuadro con la fiebre que el artista trata siempre todas sus composiciones. Pero Fortuny no notaba, que mientras más adelantaba, más imposible se le hacía el rematar su obra.

Hase dicho que Fortuny, á medida que avanzaba en su obra, asustábase de la responsabilidad que había contraído de pintar tan grande asunto, y que temeroso de que tan empeñada obra fuera causa de su descrédito y no de su gloria, cuando principiaba su carrera y la experiencia le faltaba, sentía repugnancia invencible en terminar una obra cuyos defectos cada día se hacían más visibles á su inteligencia.

Esto no parece tan inexacto como inexacto estuvo al contar el baron de Davillier «que en vista de que el tiempo pasaba, y el cuadro no se terminaba para el día señalado, que la Diputacion, de acuerdo con

••(39)••

Fortuny, renunció el cuadro, y éste devolvió el dinero que para pintarlo había recibido.»

La Diputacion no renunció al cuadro, lo que hizo fué exigirle á Fortuny seis años más tarde su cuadro ó el dinero.—Que la Diputacion hizo mal y muy mal en pedir su dinero, no hay hoy quien no lo comprenda. Y que Fortuny hizo mal y muy mal en devolver su dinero sin acompañarlo con el cuadro, no es menor falta á todas luces.

Sucedió, que los que tratan ó quieren medir á los genios con el rasero con que se mide el comun de los mortales, tomaron por ingratitud la indiferencia de Fortuny por Barcelona, á cuya ciudad olvidaba ya no sólo en el hecho de pintar lo que podríamos llamar un cuadro, sino en sus relaciones, de modo que cada vez sus visitas y sus detenciones en ésta fueron más raras y cortas, á pesar de tener aquí su familia.

¿Pero qué hay aquí que deba sorprendernos? Nosotros hemos visto á Fortuny correr á Roma en busca de su círculo de amigos y admiradores. Pues ahora hay que verle dispuesto á correr el mundo si es necesario para crearse un coro de alabanzas, de que ántes hemos hablado. Ya vendrá un día en que se cansará de la lisonja y de la adulacion, y entonces no comprenderá que se busque la sociedad de Paris, Lóndres ó Roma para pintar. Entonces deseará tan sólo la soledad y el retiro de Portici.

Pretender, pues, que en 1863, cuando de día en día, de hora en hora crecía su fama y su gloria, cuando sus más pequeños dibujos valían centenares de francos, y sus más pequeños cuadros, millares; querer que Fortuny pintara sólo y exclusivamente una gran tela, en la que había de invertir necesariamente cien veces más de tiempo del que necesitaba para hacerse rico; él, el desvalido mozo que recordaba las noches que había pasado durmiendo sobre las mesas de la pescadería de Reus, era pretender un imposible.

Debíanle dejar en libertad, en absoluta libertad; debíanle abandonar, no á su pasion, á su sed ó á su avaricia por el dinero, pues para Fortuny el dinero no servía sino para llenar sus necesidades artísticas, para hacerse con un taller museo, para enriquecer su espíritu con la contemplacion de las obras del arte humano, ya que vacío le tenía por falta de educacion.

Fortuny hubiera terminado su cuadro espontáneamente el día en que principió á gustar de la soledad; pues ese día se declaró ya harto y satisfecho de pintar moros; este día, como ya nada le faltaba, ni gloria ni fortuna, hubiera trabajado para sí, hubiera hecho lo que ha querido

••(40)••

traducirse en la forma del arte por el arte: ínterin, lo repetimos, Fortuny necesitaba de toda su libertad é independencia, no para ganarse la vida, como se ha dicho, sino para ganarse la gloria.

¿Qué le importaba á Fortuny que Barcelona le retirara la pension, si no había de faltar quien tuviera á honor el llamarle su pensionado? El día que Fortuny dejó de percibir la pension de la Diputacion principió Fortuny á recibir la que le hizo la reina Cristina ó su marido el duque de Rianzares, pension que percibió hasta 1867.

Y bien, con el Duque ó con la Reina, Fortuny, si se quiere, fué tan ingrato como con Barcelona. Pues si bien pintó un cuadro para el plafon del techo del salon de recepciones de la Reina en su palacio de los Campos Elíseos de Paris, lienzo que, por lo poco que de él hemos visto, no sabemos hasta qué punto sea digno de Fortuny; en cambio, Fortuny, que había aceptado, equivocadamente es cierto, el papel de maestro de dibujo de la princesa del Drago, hija de la reina Cristina, principió un retrato que no tuvo tampoco tiempo para concluir.

Aquí hay una equivocacion. Si el duque de Rianzares quería sostener á Fortuny había de hacerlo con la liberalidad, si se quiere, novelesca de los grandes señores, es decir, dar de balde, pues como el más pequeño de los frutos del genio por ser tal no tiene precio, el más insignificante, el de la mera amistad y compañía, lo reputa éste como suficiente paga por los miserables ochavos que ha recibido. Por esto se ha dicho que la ingratitud era el patrimonio de las almas grandes.

Claro está que no todos somos capaces de resistir friamente las heridas de la ingratitud, que no las hay más dolorosas; pero así como no sabemos que el duque de Rianzares reclamara á Fortuny su dinero por no haber terminado el retrato de la princesa del Drago, asimismo hubiéramos deseado que la Diputacion barcelonesa no hubiera jamas pensado en pedirle sus cuartos.

Verdad es que Barcelona redimió su falta. Ningun derecho teníamos al cuadro de Fortuny. Pero á la muerte de éste, la Diputacion recordó que aquel era su cuadro, y ya que nadie recordó lo que ella había hecho para su gloria, recordó que aquella era su obra, que aquel cuadro tenía una historia, y que aquella historia no honraba á Barcelona. Se había cometido una falta, ¡quién sabe cómo y de qué manera! falta que por fortuna se redimía con dinero, y la Diputacion no vaciló en redimirla. Dos mil duros devolvió Fortuny; diez mil duros se pidió por su cuadro: la Diputacion no regateó, é hizo bien. La batalla de Wad-Rass era nuestra y nuestra es. La falta quedó redimida. ¿Redimió Fortuny la suya?

~(41)~

Queremos creer, que si la muerte no hubiese sido tan rápida, que si Fortuny hubiera tenido conciencia de que se moría, y que por lo tanto hubiese dispuesto de sus bienes, que el cuadro de Wad-Rass viniera á Barcelona como dádiva de su autor.

Esto nosotros lo vemos claro en el hecho de que, si jamas llegó á terminarlo, jamas pensó en deshacerse de él. Cuando de haberlo terminado sus admiradores le hubiesen pagado en cien veces más de lo que pesa, el tenerlo siempre en su casa, junto á sí, claramente demostraba que en aquel lienzo tenía Fortuny un pedazo de su vida, ya que no de su honra.

Debíamos liquidar este incidente por lo que interesa á Barcelona y á Fortuny, para que se viera claro que en el fondo no hubo más que una riña de familia. Esto es tan exacto, que Fortuny buscaba ardientemente una ocasión favorable para vindicarse ante Barcelona entera. Este es un detalle todavía inédito de su vida.

Imposible era que no llegase hasta oídos de Fortuny el descontento de sus paisanos al ver que miéntras sus cuadros enriquecían las naciones extranjeras, Barcelona, que tanto le había distinguido, no tenía un solo cuadro de alguna importancia. Imposible tambien que de cuando en cuando no recordara Fortuny su juventud, los primeros pasos de su carrera y el entusiasmo de sus conciudadanos por su gloria, y que por lo tanto no se le hiciera patente la deuda en que estaba con la ciudad que tanto le había querido y protegido.

Por esto, despues del incidente con la Diputacion, Fortuny buscó sólito ocasión para una revancha, pero para una grande revancha, de esas que sólo los artistas de corazon saben llevar á cabo.

Buscó, indagó dónde hallaría en Barcelona ocasión para legar una eterna muestra de su inmortal genio, y así pensó en pintar la cúpula de la iglesia de San Felipe Neri, propósito que no dejó de realizarse por falta de dinero, pues Fortuny sólo pedía que se le abonase el gasto material, sino por la muerte, pues quedó aplazado para cuando tuviera tiempo disponible para hacerlo.

Cuánto deploramos que no se realizara este acto inútil es decirlo; pero en este momento basta á nuestra satisfaccion hacerlo público para demostrar que si el artista pudo faltar, si el hombre se dejó llevar de uno de esos movimientos bruscos de la pasion, el fondo era puro, noble y bueno, y que, por lo tanto, si faltas hubo en su conducta, no le faltaba voluntad para borrarlas.

Queda terminado este incidente, como se dice en las Córtes: y volviendo á Fortuny, á su regreso de África, cuando su segunda expedi-

••(42)••

cion, plácenos recordar, para los que creen que el artista nace y no se forma, que el hombre que fué saludado á su regreso de la primera expedicion como un maestro, como un genio, no lo era sino para los que estaban en disposicion de apreciar y juzgar de su mérito, de su talento.

Véase sino en el catálogo que de sus obras ha publicado el baron de Davillier, las que corresponden á ese período de su vida, y se notará, por los que necesitan de los grandes cuadros para dar las palmas, que Fortuny, ni en ese período, ni áun durante mucho tiempo compuso ninguna de sus celebradas composiciones.

Fortuny se formaba, Fortuny estudiaba; Fortuny, maestro, acudía á la Academia todavía á dibujar diariamente el natural durante cuatro horas. Y los domingos los aprovechaba corriendo al Trastevere á «caza de tipos.»

Dicho se está, que ya cada una de sus academias es un modelo, y por esto sirven de modelo para la enseñanza del dibujo en nuestra escuela de Bellas Artes; que cada una de sus acuarelas es una joya, y que sus pequeños cuadros, representando sus adorados marroquíes, son ya telas que se pagan á precios inverosímiles.

Pero hora era ya que la mariposa se lanzara á volar por esos mundos, á lucir sus pintadas alas. Hora era de que abandonara á Roma, de que fuera á buscar en otras ciudades el suplemento de gloria que la Roma de nuestros días no concede como en otros tiempos á los artistas. Hoy la consagracion debe buscarse, conquistarse en Paris, y en Paris, por lo mismo que es una ciudad grande, se corre peligro de pasar por ella como un desconocido si no se poseen medios para fijar su atención.

Esto lo sabía Fortuny. Ya una vez había visitado á Paris como un forastero. Ahora debía ser recibido en la misma ciudad como uno de sus más queridos hijos.—Tambien Paris ha dado el nombre de Fortuny á una de sus calles.

Pero ántes era necesario que recibiera la consagracion en su patria; su fama era la de un pintor catalan; érale, pues, necesario ganarse la de un pintor español, y como esto no era nada fácil en un tiempo en que Rosáles, Casado, Gisbert, Palmaroli, Sanz y Mercader habían ganado gran reputacion y fama; brillar en Madrid, alcanzar puesto entre esa pléyade de artistas que todos honran á España y algunos de ellos son á la vez gloria inmortal de Cataluña, era recibir el bautismo de pintor.

Ausentábase, pues, de Roma el insigne artista deseoso de desvanecer la preocupacion popular de que «nadie es profeta en su tierra,» deseo glorioso, pero que á muy pocos es dable realizar.

VI.



ERRIBLE escollo para el hombre destinado á vivir en el gran mundo es su propio carácter, su temperamento. Cuántas veces no se atribuyen á quiméricas enemistades, á venganzas mezquinas ó bien á odios inextinguibles, á la envidia, al rencor, á la antipatía, lo que es sólo propio de nuestro carácter. Si es cierto que cada hombre al nacer lleva ya escrito su planeta, como creen mujeres, niños y soldados, es indudable que éste se deja leer desde luégo en su carácter.

Cierto que el hombre es, y no puede ser otra cosa más, hijo de sus obras, y es por esto que éstas son suyas, y él es su hijo, y que lo que llamamos su individualidad no es más que su temperamento y su carácter. Pero tambien nos equivocaríamos, y mucho, si no creyéramos que el hombre tiene en su voluntad, en su energía, medios para dominarse y corregirse, y aún se puede asegurar que esta corrección se hace por todos los hombres, por más que no siempre se acierte.

Interesa, pues, y mucho, en ese momento que historiamos de la vida de Fortuny, dar una idea de su carácter, de su temperamento, ver si estaba bien dotado para las luchas del mundo, ó hasta qué punto podía serle perjudicial lo que por ser en él innato estimamos como digno de respeto y no de corrección.

No llevaremos en este punto nuestros recuerdos personales, ni lo que centenares de veces hemos oído contar á sus amigos y aún á sus enemigos, entendiendo por tales á los que en esa opinión tenía Fortuny, cuando no había en realidad de por medio más que pequeñas envidias

-(44)-

y enemistades profesionales, movidas algunas veces por el carácter de Fortuny, rara vez dispuesto á la ficcion, ó á lo que se llaman respetos sociales. En este estado, por lo que hemos dicho al principiar, nos conviene hacer toda clase de reservas, y así nos limitaremos á reunir en un solo capítulo lo que de él han dicho sus más entusiastas amigos y admiradores en libros y revistas de gran autoridad.

Merece ocupar el primer lugar el baron de Davillier. Cuánta fuese la afeccion de ese *amateur*, como él mismo se llama, para el grande artista español; cuánto el cariño y confianza con que éste le correspondía, su libro, que en rigor no es más que un epistolario destinado á narrar estos lazos de íntima y cordial amistad, basta para comprobarlo. Podremos, pues, estimar el retrato que de Fortuny trazó el Baron como algo alterado en sus líneas generales por su acendrada amistad, pero jamas creer, ni áun imaginar, que buscara en el retratado sus defectos, que ocultara de seguro, como padre cariñoso, al maldiciente y deshonesto público. Mas como esa amistad no se trabó, ó no intimó hasta 1869, fuerza es que busquemos en otra parte una más remota impresion de su vida y su carácter.

Place tener á mano un autor extranjero y testigo de los primeros años de la vida artística de Fortuny.

Iriarte se embarcó junto con él para África en el *Vasco Nuñez de Balboa*.

«En esta época de su carrera, dice, era un jóven de veintitres años, muy robusto y bien cortado, un catalan un tanto brusco, concentrado, taciturno, resuelto en los momentos difíciles; acostumbrado á la vida dura, y siempre dispuesto á marchar al fuego sin alarde alguno.

«Casi siempre silencioso, negativo, pero sin tristeza ni mal humor; con poco se contentaba; atento y bondadoso, indiferente por las cosas exteriores, Fortuny vivía en medio de nosotros absorto en una especie de contemplacion fecunda y solicitado por todas partes á la vez por mil episodios brillantes, pintorescos, inesperados y dramáticos que ante nosotros se desarrollaban. De las cosas más conmovedoras no creía más que el aspecto exterior, el alma, la pasion parecía como si le escapase para mejor considerar el traje y el carácter. Iba y venía por el campo con una actividad infatigable, provisto de un gran carpete lleno de papeles ligeramente coloridos, y en los que, con una destreza extraordinaria, fijaba marchando todo lo que veía, relevando sus dibujos con una mancha blanca para obtener el relieve.

«O'Donnell había designado para alojamiento en Tetuan á Iriarte y Alarcon un palacio bello como la Alhambra. Ofrecimos la hospitalidad á

••(45)••

Fortuny, pero él necesitaba de los casuchos del barrio de los judíos, de las cavernas extrañas y negras donde se reunían los vencidos, la impresión de la calle, el espectáculo de la vida oriental, el episodio de carácter. Durante su estancia en dicha ciudad vivió al aire libre...»

Luégo dice más adelante: «Ya sólo restan dos años de existencia á ese artista tan joven, tan fuertemente constituido así en lo moral como en lo físico, y cuya naturaleza le ponía á cubierto de las melancolías profundas, de las agitaciones secretas y tumultuosas, que aquí abajo abrevían á menudo la vida de esos hombres que rumían las ideas ó hacen saltar de su cerebro las chispas que iluminan las tinieblas en que viven los hombres, y que mueren á veces en la flor de la edad, pero cuando han dado su corazón como pasto á la humanidad. En Fortuny nada de esto, estaba bien equilibrado, y no era ni un *réveur*, ni un taciturno; tenía aplomo sobre el suelo que pisaba; sabía lo que quería, sabía adónde iba, y razonaba más de lo que se cree.» (*L'Art.*, t. I, Paris, 1875).

Si hemos acertado en dar la preferencia al Sr. Iriarte, se estimará como justo ahora que, siguiendo por igual camino, cedamos el paso al Sr. Walther Fol, que ántes y muy ántes que el señor baron de Davillier vivió en la intimidad de nuestro gran artista.

«Fortuny, cuenta, era poco expansivo; no deseaba para nada ver el mundo, se encerraba en un pequeño círculo de amigos, y nada le parecía más desprovisto de buen sentido como el pasar toda una noche hablando sin hacer nada; el hábito del trabajo le era de tal modo innato, que no se encontraba á sus anchas sino en los círculos íntimos donde le era permitido dibujar á su sabor, miéntras que los otros hablaban; pero de cuando en cuando levantaba la cabeza y pronunciaba algunas frases para hacer ver que había seguido la conversación.»—De este género de vida da prueba la siguiente carta escrita en 19 de febrero de 1870 á su amigo d'Epinay.—«No voy á parte alguna, le decía; el otro día Alejandro Dumas, hijo, vino á invitarme de parte de la princesa Matilde, y no quise ir; soy un verdadero *oso*, y me va bien...» Como este incidente pinta de una manera muy característica el carácter de Fortuny, conviene aquí que digamos con el baron de Davillier, «que Fortuny miraba con horror la etiqueta y la ceremonia, y que por esto se visitaba con muy poca gente...» Así sucedió, «que cuando Alejandro Dumas le invitó en nombre de la princesa Matilde, para que fuera á su casa á almorzar, le contestó que sentía mucho no poder aceptar, pues no tenía casaca; y como se le contestara que podía ir de levita, fué, en efecto, de levita á almorzar con la Princesa.

••(46)••

«Tan grande era el horror que tenía Fortuny por la casaca, la corbata blanca y el sombrero de copa, que recuerdo, dice el baron de Davillier, que una vez me contó la ansiedad que sobre este punto sintió el día de su casamiento, y su alegría cuando se le dispensó de las exigencias de la moda.

«Fortuny, continúa, era de una talla algo más que mediana y de apariencia robusta; la franqueza y la lealtad de su carácter se reflejaban en su rostro, á la vez bello y simpático. Tenía horror por la etiqueta y el ceremonial, y su timidez natural le hacía reservado, casi se podría decir un tanto salvaje con aquellos á quienes no conocía; y por lo contrario, se mostraba muy expansivo con aquellos que él amaba, evitando las puerilidades, dando un aire serio á la conversacion. Rodeado de numerosos aduladores, sabía distinguir con un tacto extraordinario los amigos verdaderos y desinteresados, de los egoistas, los especuladores y los falsos. En cuanto á él, era el amigo más seguro y rendido que pueda imaginarse; despreciaba la envidia, y jamas cedía á un sentimiento tan bajo.

«Fortuny tenía por la música un gusto muy vivo y puro: Mozart y Beethoven eran los maestros que más admiraba. Gustaba tambien mucho de la lectura, y sobre todo de la de los historiadores y poetas latinos. Conocida es su pasion por los objetos antiguos: su colección, si hubiese vivido, no hubiera tardado en ser una de las principales de Europa. Su habilidad manual era maravillosa, como lo demuestra la espada morisca forjada por él, y cuyo puño damasquinado de plata y esculpido en marfil, iguala los más bellos trabajos de los antiguos.»

Si no estamos equivocados, basta el bosquejo que del carácter de Fortuny acabamos de dar para que desde luégo se comprenda el coro de simpatías y de antipatías que había de despertar en su camino.

Desde luégo los que se creían con derecho á ser tratados con alta consideracion, habían de chocar con su rudeza, con esa rudeza catalana que es las más de las veces la sublimacion de la dignidad humana. De aquí los ruidosos rompimientos de Fortuny con los que le protegieron en su camino. Si bruscamente rompió los lazos que le unían á Barcelona, á la que en realidad debió su gloria y su fortuna, ¿cómo habían de ser para él más indisolubles los lazos con que le uniera á su casa el duque de Rianzares? No era necesario, no, para justificar á Fortuny que el Sr. Iriarte hablara de la presion que sus nuevos protectores se creían con derecho á ejercer sobre el gran artista, que esta sola cualidad era bastante para que la grandeza del genio no se humillara ante la gran-

--(47)--

deza de la cuna.—Pero tampoco tiene nada de extraño que sus protectores, aquí y allá, lanzaran al aire sus quejas, llamándole ¡ingrato! Como no es de ahora el que regule el dinero la entera vida del hombre, las ingratitudes del corazón no duelen hoy tanto como las que tienen por base el préstamo ó la dádiva de una cantidad. Al que tiene la desgracia de vivir humillado por esa aurea cadena, no se le concede, ni aún mediante íntegra devolución, que tenga derecho á su completa y absoluta libertad. Se diría que al parar una vez la mano, se deja para siempre entre las de los prestamistas, á manera de perpetuo homenaje de vasallaje.—Añádase ahora que á Fortuny, segun él entendía, se le daba para formar su talento, no para que en pago lo alquilase ó arrendase á sus protectores, y se comprenderá sin pena que no cabía gran inteligencia entre los protectores y el protegido.

Ademas, otros hay que por su posición en la sociedad, en el arte, entendían que Fortuny les debía acatamiento; pero éstos no pensaban que el gran artista no se consideraba obligado á nadie, puesto que entendía ser pura y exclusivamente hijo de sus propias obras, que si por educación respetaba á sus maestros, no se consideraba su discípulo, y los que sobre este capítulo de las ingratitudes de Fortuny quieran dissentir, es necesario que ántes mediten muy mucho sobre aquellas palabras suyas que nos ha conservado el baron de Davillier, esto es, que en Roma «tuvo más trabajo en olvidar lo que había aprendido, que no en aprender lo que luégo supo.»—Es por esto que Fortuny estimó un día necesario renegar de la enseñanza de los maestros, que las relaciones entre uno y otro, entre preceptor y discípulo, quedaron reducidas simplemente á relaciones de pura deferencia ó cortesía.

Su carácter reservado, su timidez natural, revelada desde niño, cuando, segun él mismo contaba, al pasar la noche durmiendo encima de las mesas de la pescadería de Reus, el canto de los serenos le llenaba de espanto; su seriedad, y sobre todo su pasión por el trabajo y el estudio, habían de alejarle, y alejar de su lado los que gustan de la conversación por la conversación, el *dolce far niente*, los que estiman que el artista debe pudrirse horas enteras en un café ó cervecería, maldiciendo de su arte ó murmurando de sus compañeros.—Una tal sociedad era odiosa para Fortuny, y para tales círculos Fortuny era un pedante y un orgulloso. Su sistemático alejamiento era torcidamente interpretado, y se creían ver antipatías allí donde no había otras más que las del carácter. Por esto vivía Fortuny encerrado en un estrecho círculo de amistades y relaciones, círculo duramente motejado, que nada respetó, lle-

••(48)••

gándose á calumniar á sus amigos hasta el punto de haberse dicho públicamente, que los cuadros de Agrassot eran retocados por él, de lo que protestó enérgicamente el gran artista en carta á su amigo; y claro está que este accidente merece ser estudiado para comprender en toda su integridad el carácter de Fortuny.

Desde luégo se ven claras las antipatías, las enemistades y envidias que rodeaban á Fortuny y á sus amigos, y cuán difíciles eran sus relaciones con sus compañeros de arte.—Y fácilmente se comprende que injusticias tan grandes, acusaciones tan injuriosas y depresivas de su propia dignidad y de la de sus amigos, habían de enconarlas más y más, y áun extremar en Fortuny su funesta inclinacion á la soledad y al retiro.

En el ataque de que fué víctima Agrassot desde las columnas del *Gil Blas*, cuya inmensa popularidad en España lo hacía aún más sensible, vió Fortuny la obra de uno de sus falsos amigos. Así decía en la carta que le escribió desde Roma en febrero de 1867, de la que publicó una traducción el Sr. Fol.

«Quién te hubiera dicho que mi amistad, le decía, debiera interpretarse de una manera tan falsa, hasta el punto de reconocer mis pinceladas en tus cuadros. No te desmayes, y no dudes que con tus obras harás callar á aquellos que tan ligeramente te juzgan, probándoles con nuevos progresos que tu pintura es tuya, toda tuya, y que de mí no has recibido más que los consejos de un amigo, y jamas los que un maestro da á su discípulo.

«...Para mí es un deber el salvar la reputacion de un amigo que tanto aprecio; guardar el silencio en semejante coyuntura hubiera sido dar razon á tus calumniadores y hacerme un mérito de lo que no es verdad. Que sepan (sus amigos ó enemigos) que nada me debes, nada más que la franca amistad de tu amigo que te aprecia en lo que vales.»

VII.



ARIANO Fortuny, como acabamos de ver, era ya una escuela en 1867, y sin embargo, aún no habían aparecido sus más famosas telas. Esto indica que en aquellos pequeños cuadros de caballete, que ya se disputaban sus admiradores, se veía una manera propia, un estilo, y por lo tanto un hombre.

Por este tiempo las obras capitales de Fortuny eran los *Coleccionistas de estampas*, la *Fantasía árabe*, el *Café de las golondrinas*, *Los Anticuarios*, *Fausto y Margarita*, cuadro que hoy posee el Sr. Errazu, y que en un principio fué propiedad del insigne pianista Sr. Pujol.—Como ni el baron de Davillier, ni Fol, ni Iriarte han hablado de la composición de ese cuadro, cuyo valor será cada día mayor, justo es que nosotros demos á conocerlo en todo lo que vale.

Pocos son los entusiastas de la música y del piano que no conozcan la celebrada fantasía que sobre motivos del *Fausto* tiene escrita el señor Pujol.—Amigo íntimo éste del Sr. Sans, que siempre lo fué de Fortuny, por lo mismo que los astros, así en el cielo como en la tierra, giran sin encontrarse en derredor de sus órbitas, llevó un día á casa del gran pianista á su amigo Fortuny. Claro está que si en casa de Pujol se puede y debe hablar de pintura, por cuanto es en ella entendido y coleccionador, lo que en casa de Pujol va á hacerse con preferencia es música.

Sentóse al piano nuestro buen amigo, cuya escena conserva viva en su memoria, y más de cien veces con lágrimas nos la ha recordado por no poder rescatar el lienzo que con razon llama «su cuadro,» y al ins-

~(50)~

tante brotaron de sus dedos las más admirables melodías de la inmortal y popular obra de Gounod. Lo que es una fantasía de piano para el común de la gente, ya lo sabemos; lo que es para un hombre de genio, para un espíritu meditabundo ó soñador, idealista, es lo que no todos comprenden. Aquel sucesivo y repentino cambio de ritmos exalta el sistema nervioso, pues sucédense el goce sin agotarse, el espíritu se mece como la gaviota en las ondas del mar, ora dejándose llevar de la dulce melodía, ora subiendo fogosamente á las alturas de la *fuga* del compositor. Aquel continuado choque de ideas y sentimientos, de cuadros y de pasiones, mueve la fantasía que crece y reproduce la obra del maestro si la conoce, ó la forma en su fantasía si le es desconocida.

Como Pujol tiene, más que otro pianista alguno, el don de entusiasmar al que le escucha, pues principia él por entusiasmarse, sin que se advine en las contracciones de su cuerpo ó cara, sino en el fulgor centelleante de sus ojos, las chispas eléctricas que de ellos saltaban, la emoción estética que las ondas del aire que llenaba la estancia hacía sentir á los que en ella se encontraban, cómo sufre siempre el hombre el medio en que vive, hizo que durante veinte minutos los tres artistas sintieran al unísono, y que las tres almas, unidas en el goce de lo bello, se extasiaran ante la magistral obra de la lírica francesa.

A los pocos días Pujol recibía, como recuerdo de aquellos inolvidables instantes, por los placeres de lo bello una delicia perpetua, y por esto los ingleses, que han renovado para la enseñanza de su pueblo las doctrinas de Platon esculpen en los frontis de sus exposiciones esta máxima: *A thing of beauty is a joy for ever*;—el cuadro, pues, representa á Pujol tocando la fantasía del Fausto, y á su lado están Fortuny y Sans reunidos en aquel ambiente de belleza y de arte á que poco hacíamos referencia.—Débese, pues, llamar al dicho cuadro *La fantasía del Fausto*, y no *Fausto y Margarita*, que da lugar á que se piense en otras celeberrimas composiciones de la escuela alemana; y ademas, dándole este nombre, se dará á España y á Cataluña una doble gloria; la del insigne pintor unida á la del renombrado músico.

Salía, pues, de Roma el joven artista con más nombradía de la que necesitaba para ser recibido con entusiasmo en todos los centros artísticos, y segun cuenta el Sr. Fol, á él se debió su primera visita á París; y hay que llamarla primera, pues bien se recordará que, aunque en rigor fuera la segunda, la primera vez que Fortuny visitó la capital del mundo civilizado, fué su visita anónima, y así hay que llamarla, pues pocos, ó mejor nadie, en la gran ciudad, presumieron que más tarde ha-

-(51)-

bía de darse el nombre de aquel oscuro y desconocido jóven á una de sus nuevas calles.

Fortuny para ir á Paris tomó el camino de Madrid, adonde llegó en los primeros días del verano de 1866, recibiendo la más entusiasta aco-gida. En esta ocasión fué cuando trabó relaciones con la familia Madrazo, que tantos gloriosos artistas ha dado á España en lo que va de siglo,—y aquí entre paréntesis se me permitirá que recuerde á Juan Madrazo, encargado de la restauración de la catedral de Leon, y cuya reciente pérdida han llorado cuantos tuvimos el honor de tratarle como amigos y discípulos,—relaciones que debían intimarse mucho, puesto que al año siguiente Fortuny se enlazaba en indisoluble y dulce matrimonio con la hija del director del Museo de Pinturas, Federico Madrazo. De su matrimonio con Cecilia tuvo Fortuny dos hijos.

Por el otoño dejó Fortuny Madrid y llegó á Paris, en donde le aguardaban Rico y Zamacois. Éste, que gozaba en la gran ciudad de merecida celebridad, le presentó al editor Sr. Goupil, quien, conoedor de su genio y de su talento, le hizo desde luégo las mismas proposiciones que ántes hiciera á dos ilustraciones del arte contemporáneo, á Delaroche y Gerome; esto es, que él le pagaría á un precio alzado todas las obras que pintara durante el año, y que del producto en venta partirían el plus que de más se diera por ellas. Aceptado el compromiso, Goupil abrió á Fortuny un crédito de 24,000 francos anuales.

Asegurada desde este momento su posición, risueño el porvenir, Fortuny pudo entregarse ya á sus anchas, es decir, á la corriente á que le había llevado su educación artística.

En compañía de su jóven y bella esposa corrió Fortuny en busca del país de la luz y del color, marchó á Andalucía, y en las alamedas de la Alhambra gozó Fortuny, sin que su alma se saciara, de las delicias del amor, del arte y de la poesía que embriagan los sentidos en aquellos lugares.

¿Qué tiene, pues, de extraño, que una existencia que tan feliz discurría llevara á sus obras el sello de esa felicidad que es la que constituye el secreto de su éxito?—No hay, no, en obra alguna de Fortuny la nota amarga que suele encontrarse aún en las obras de los artistas más mimados por la fortuna; y esto porque si en los años de su adolescencia Fortuny conoció toda clase de privaciones, ya á poco de su llegada á Barcelona no entrevió ni vió más que días felices. Podría en verdad decirse que si Fortuny murió jóven, fué por haber gustado en menor número de años de los que fortuna concede, á los que ella mima, de to-

••(52)••

dos los placeres, de todas las satisfacciones que ella procura. Y con esto, claro está que no queremos dar á entender que á la ciega fortuna debiera sus éxitos, sino que ésta le favoreció más que á otro alguno, y si esto no se entiende, recuérdese á Cervántes para quien fortuna no tuvo más que ingratitudes.

De ese período de éxtasis amorosos, de esos días de inagotable felicidad, nace la obra que debía llevar su nombre á todas partes, *La Vicaría*, cuyo asunto, si no fuera cierto que se lo inspirara su propio casamiento, naciera en su fantasía del colmo de la dicha que su matrimonio con Cecilia le alcanzara. *La Vicaría*, nacida en España, y no podía ser otra cosa, puesto que conocemos su origen; pintada en Roma, y dada á luz en París, excitó el más ardiente entusiasmo. El pintor de la literatura, Theophilo Gautier, se hizo eco de ese entusiasmo que por su conducto repercutió en el mundo entero.

«¿Has visto los cuadros de Fortuny? decía, pues este es el saludo que se dirigen los artistas y aficionados al hallarse. Fortuny es un pintor de una originalidad maravillosa, de un talento formado y seguro de sí mismo, aunque tenga apénas el artista la edad de un alumno que concurra para el premio de Roma. Es una revelación inesperada, una explosión súbita, á lo menos para París, que Fortuny no hace más que atravesar...»

No copiaremos aquí la entusiasta y elegante descripción que T. Gautier hizo del cuadro famoso del pintor catalán, ya que toda descripción, aún siendo de Gautier, es pálida delante de su dibujo, y la copia de *La Vicaría* se encontrará en nuestra colección, pero sí merecen reproducirse las últimas líneas que juzgan el talento del artista. «¡Qué colorido más armonioso, exclamaba T. Gautier, en medio de su atrevimiento que no teme pedir sus tonos á la paleta japonesa!... ¡Cuánta ciencia en el dibujo de esas pequeñas figuras plantadas con tanta elegancia, de un movimiento tan natural y verdadero, de un gesto tan expresivo!»

Por muy merecidos que fueran estos elogios, la envidia había de encontrar qué recortar en ellos, y bien puede asegurarse que á compas de la celebridad de Fortuny marchaban sus detractores. Con esto, claro está, no queremos significar que entre sus compañeros de profesión, y fuera del círculo de sus particulares relaciones no tuviera Fortuny admiradores entusiastas, todos sabemos que Regnault le proclamó «el maestro de todos,» de modo, que rebajando cuanto quiera rebajarse de ese exaltado juicio, siempre quedará para Fortuny un punto principal

••(53)••

entre los primeros artistas de la época, ó mejor entre los maestros del arte de la pintura.

Añadía, como suele decirse, leña al fuego, los elevadísimos precios que se pagaban por sus cuadros, precios de los que el primero en maravillarse era el mismo Fortuny.—Goupil, segun vemos en una carta escrita al baron de Davillier en mayo de 1872, llegó á ofrecerle 450,000 francos por los cuadros que tenía preparados. Él mismo, al dar la noticia á su amigo ponía dos admiraciones al lado de las cifras, y añadía filosóficamente: «me parece que no tengo derecho á quejarme de mi estancia en Granada.»

Si era como decían, y áun dicen sus detractores, cuestión de moda el poseer un cuadro de Fortuny, ello es que los elevados precios de sus telas se mantuvieron al venderse los que dejó sin acabar cuando su muerte, y que en los seis años transcurridos desde tan fatal momento ni un solo cuadro de los que á tan elevados precios se vendieron ha sido revendido, probando esto que la moda áun dura.

Debemos, empero, confesar que los más apasionados enemigos de Fortuny fueron y son sus compatriotas. Al baron de Davillier le escribía el 28 de febrero de 1879 desde Roma «que estaba desconsolado al ver que en España había muy pocos cuadros suyos, miéntras que los extranjeros pagaban por su pintura precios que, á la verdad, no comprendía. En fin,—añadía,—nadie es profeta en su tierra.»

Sin embargo, debemos distinguir entre los que en España persiguieron y persiguen á Fortuny, aquellos á quienes movió la envidia, y de éstos lo mejor es no hablar de ellos, de los que montados en el trípode de la ciencia estética excomulgaban al artista catalán, calificándole de anti-español.—Caso que esto sea cierto, fuerza es confesar que la proposición *anti* merece marchar á la cabeza de todas las escuelas modernas.

Recientemente ha querido establecerse un paralelo entre Pradilla y Fortuny, demostrando este solo intento cuán lejos están, los que se estiman en situación de criticar á vivos y á muertos, de comprender la diferencia y la distancia que media de uno á otro.—En vida de Fortuny se le comparaba constantemente á Rosáles, y llegó hasta tal punto el clamoreo que parecía ya soberana injusticia la del mundo entero que miéntras pagaba locamente los más pequeños cuadros de Fortuny regateaba los cuartos que daba por los de Rosáles. Pues, tan injusta era la comparación entre Rosáles y Fortuny, como la de éste con Pradilla; y á la verdad debieran los que recuerdan el éxito extraordinario y merecido de Pradilla, en París (Exposición de 1878), comparar éste con el fiasco,

-•(54)•-

—si se nos permite esta exageracion de lenguaje—de la *Lucrecia* de Rosáles para cuyo cuadro, al morir tan celebrado artista, apénas si se creía que existía dinero para comprarlo, y que ha quedado sin vender por culpa de la exageracion de los amigos.

Nosotros no entraremos, ni siquiera de soslayo, en la discusion necesaria para clasificar por orden á estos tan grandes nombres del arte pictórico español contemporáneo. Ni lo consiente la naturaleza de este trabajo, ni lo permiten las conveniencias. Hemos apuntado no más nuestra protesta, ya que otros se han creído dispensados de guardar las reservas que elevados intereses obligan á respetar.

Volviendo á lo de que la pintura de Fortuny no es española, esto, con perdon sea dicho, nos parece lo que los franceses llaman una cosa «sin sentido.»—Si se quiere significar con ello que Fortuny no gustó de pintar santos, podía decirse claro; mas tampoco tuvo para este género gran aficion Velázquez y no creemos que su pintura sea anti-española. Si se alude á la grandeza, á la majestad de las composiciones clásicas españolas sostenida por Rosáles y Pradilla, diremos que no todo lo clásico español es ceremonioso y solemne, si no dígase: *Las Hilanderas* del más español de todos los pintores, de Velázquez, ¿es ó no pintura española?

Los que deseen buscar la filiacion de Fortuny búsquenla en la manera de Velázquez, señálese su origen en *Las Hilanderas*, continúese la manera ó escuela con Goya, y se encontrará el punto en que debe colocarse á Fortuny.

Este nuestro modo de ver, que de antiguo venimos sosteniendo, está del todo conforme con la opinion de un juez competente y respetado. T. Gautier decía de *La Vicaría*: «La idea más justa que se puede formar de ese raro cuadro está en imaginarse un boceto de Goya tomado y retocado por Meissonier.—En efecto, en ella se encuentra toda la fantástica libertad del pintor español y toda la escrupulosa verdad del pintor francés; pero es preciso añadir la individualidad de Fortuny, que hace vibrar la nota entre esas dos influencias que no alcanzan á dominarle.» Ahora bien, ¿hásele á nadie ocurrido llamar á Goya un pintor anti-español?—Déjese, pues, de perseguir á Fortuny en nombre de una estética académica y sin sentido humano, y confiéssese que los antecesores de Fortuny, en la gloriosa genealogía de los pintores españoles, son Velázquez y Goya.

VIII.



os moros de Fortuny!—;Los majos de Fortuny! Forzoso es confesar que, caso de que el gran pintor pusiera de moda la representacion de tales tipos, que de moda se hizo tambien maldecir del género en vida suya. Pero lo chusco del caso está que la voz más enérgica que se levanta para maldecir del sempiterno moro de los cuadros de Fortuny es la voz del gran artista que más de una vez se declaró «aburrido y fastidiado» de pintar á tanto moro.

Aquí debemos distinguir, señalar, ciertamente, la injusticia de la crítica. No sabemos ver por qué razon ha de serle permitido á un artista con aplauso de los difíciles pintar el eterno griego ó romano y no al árabe. Cuando en su vida no hubiere pintado Fortuny más que árabes ó majos, si éstos estaban bien pintados ¿qué otra cosa merecían más que aplauso? La verdad es que no se perseguía el género, sino al artista, y que faltos de otros argumentos, se motejaba del género ya que del arte con que era exprimido no eran posibles más que los elogios. Á mí se me figura que el *Correr la pólvora* con sus árabes vale cuanto puede valer el más furioso combate de los atletas romanos; y que los figurones y majos de *La Modela* ó de *La Vicaría* valen lo que otras representaciones históricas de los pasados siglos.

¿Llegó hasta oídos de Fortuny la gritería? ¿Oyó, como repetidas veces oímos nosotros, aquello de «que no sabía pintar más que majos y moros» como si su pincel fuera estampilla? Creemos que sí, pues siempre en este mundo hay un amigo bastante bobo, ó bastante mal intencionado, para hacernos saber lo que puede disgustarnos ó mortificarnos.

-•(56)•-

Decidir si fué efecto de esta crítica el hastío que llegó á sentir para los temas de su predilección, no lo sabemos, pero lo cierto es que Fortuny más de una vez escribió á sus amigos, como puede verse en la obra del baron de Davillier, que estaba aburrido de pintar tanto moro, y que iba á pintar algo moderno. Esto escribió precisamente á Martin Rico, el 10 de enero de 1872.—Cuatro meses más tarde escribía al señor W. Stewart, esto es, en 15 de mayo, «que había principiado á pintar algo moderno, del día, pero que le parecía malo; en fin, veremos, añadía, cuando llegue Raimundo (su cuñado) cuál será su opinion.»

Al baron Davillier le escribió el 4 de abril de 1874: «Pasando á otra cosa os diré, que continúo trabajando, pero á la verdad, principio á sentirme fatigado (moralmente) del género de arte y de los cuadros que el éxito me ha impuesto, y que (entre nosotros) no constituyen la expresión verdadera de mi talento.»

Por último, en agosto del mismo año le decía á su amigo Sistere: «Como veo que te interesas á mis progresos... te diré que algunos he hecho, y que nunca, como hoy, he sentido el deseo de producir algo bueno. Algo bueno había en mis últimos cuadros; mas, como estaban destinados á la venta, no tenían todo el sello de mi individualidad (pequeña ó grande), por lo mismo que estaba obligado á transigir con el gusto del día. Pero ahora, héteme ya á caballo, ya puedo pintar para mí, á mi gusto, cuanto me plazca; esto me da la esperanza de progresar y de mostrarme con mi verdadera fisonomía...» En fin, Fortuny había llegado á un momento tal de su vida ó carrera, que su expresión familiar era la de que en adelante pintaría *como le diera su santísima gana*.

Á la verdad, nada tan triste como recordar el momento en que el gran artista protestaba de que los cuadros que tanta celebridad y riquezas le dieron no eran la verdadera expresión de su talento. Si es cierto que los cisnes cantan poco ántes de morir, las protestas de Fortuny son el canto del cisne.

Aquella naturaleza tan robusta, tan enérgica, tan llena de vida estaba minada por una terrible e incurable enfermedad que más ó menos pronto le hubiera llevado al sepulcro, pero siempre en un plazo breve, para su gloriosa carrera, sin el traidor asalto de las fiebres de Roma.

La verdad es que se llevó á la tumba el secreto de su individualidad, si es que llegó á conocerse, que sólo á muy pocos hombres es dado conocer el gran precepto socrático.

Con verdadera curiosidad e interés hemos estudiado este momento

••(57)••

de la vida de Fortuny para ver qué es lo que el fatal destino del hombre nos había arrebatado, pues de creer á Fortuny, su manera, ó una nueva manera de su genio, que era la que había de mostrar en breve, no llegó á florecer.

El baron de Davillier nos dice que era Fortuny apasionadísimo del siglo XV, de cuya época comprendía todas las bellezas. Y lo que es más interesante, «de esa época, dice, que Fortuny se proponía abordar algunos asuntos, y que le había hablado de una *Cena á lo Borgia*, y de otros asuntos tomados de la época del renacimiento italiano.»

Si esto es exacto, y no hay motivo para suponer lo contrario, ya hubiese tratado Fortuny dichos asuntos en grandes telas, ya en cuadros de caballete, confesamos que, por nuestra parte, nos hubiéramos quedado tan fríos ó más todavía de lo que nos dejan sus cuadros faltos de idea. Los cuadros de historia no interesan hoy sino por su lado arqueológico, y aunque no dudamos que en este punto Fortuny hubiera sido exigente, á la verdad, la época no es de las que más se prestan para cautivar arqueológicamente. Que dicha época, la más esplendorosa de la Edad media, las más galante, cuadraba á un genio, lo tenemos por indudable, pero áun así y todo dudamos que Fortuny se hubiese declarado satisfecho al llevar á la pintura las escenas inmortalizadas por Víctor Hugo y Donizetti.

Que Fortuny sólo hubiera visto del siglo XV el lado galante y no el heróico, que hubiera pintado en Italia á los Borgias, y no á Alfonso V ó al Gran Capitan, y en España al príncipe de Viana, y no á Fernando de Aragon, nos lo dice claramente el genio, el carácter del talento de Fortuny, sobre el que tal vez él mismo se engañaba, si no el efecto que confiesa en una de sus cartas que le causó la lectura de Martial. Al baron de Davillier le decía el 22 de enero de 1874, es decir, en ese período en que sentía la necesidad de cambiar de género: «Acabo de leer á Martial, que me ha gustado mucho, dejando á un lado sus obscenidades. ¡Qué de cosas curiosas sobre las costumbres y la vida íntima de los romanos! ¡He encontrado en él asuntos para cuadros magníficos, y me sorprende que los pintores no se hayan servido de esos autores para dar á sus obras el verdadero carácter de la antigüedad!» De modo que Fortuny, si en su nueva época hubiese pintado el mundo antiguo, á Martial y no á Tito Livio hubiera pedido asuntos para sus cuadros.

Que esto es exacto, se ve claro cuando siente las bellezas de esas mismas escenas que le revela más tarde la lectura de Martial ante los cuadros de Hammon. Su *Idilio*, grabado al agua fuerte, nos dice qué es lo

-3(58)-

que veía ó comprendía Fortuny de la antigüedad.—Si, pues, nuestro compatrio hubiese tenido tiempo para tomar ese nuevo camino, seguros estamos que sus composiciones no hubieran variado, salvo reemplazar sus moros y majos por señores florentinos ó por romanos de la decadencia.

Sin embargo, no creemos que sea tan fácil cosa asegurar que su inclinación le hubiese llevado á realizar lo que entreveía en 1874. Nosotros ya lo hemos dicho y lo repetimos, creemos que se hubiera detenido sólo al intentarlo, porque de ser verdad el estado de ánimo que sus cartas nos pintan, no podía Fortuny reemplazar un convencionalismo por otro, y su pintura moderna, al día, nos hubiera parecido á todos tan anticuada como sus majos y toreros. El arte nuevo, el arte moderno no es otra cosa, Fortuny era íntimo amigo de uno de sus más grandes é ilustres representantes en nuestros días, y á pesar de esto, no hace la más sencilla indicación sobre el arte de Morelli. Le encanta este maestro, admira su genio, lo sublime y filosófico de sus composiciones, para las que no es necesario para entenderlas ni un diccionario histórico, ni un diccionario del simbolismo, como sucede para multitud de cuadros alemanes, pero de seguro que no se dijo, ni á nadie dijo, yo pintaré un cuadro á lo Morelli, 'es decir, un cuadro «del día.»

Motivo tal vez tenemos para asegurar y probar cuanto dejamos apuntado, pues nos dejó quizas Fortuny una muestra de su manera *in fiori*. En 9 de octubre, cuando la muerte le llevaba ya de Portici á Roma para que el pintor de fama eterna muriera en la ciudad en que murió Rafael, escribió al baron de Davillier «que tenía en proyecto varios cuadros; uno sobre todo, le decía, que me propongo abocetar ántes de mi partida: pero no le destino á la venta, puesto que nadie lo compraría; pero quiero pagarme el gusto de pintar para mí; en esto está la verdadera pintura.» ¿Se ha salvado, se conoce este boceto calificado por Fortuny de verdadera pintura, este boceto que había de chocar tanto con el gusto reinante, «que nadie lo compraría;» este boceto que nos viene á revelar en el terreno práctico lo que hubiera sido Fortuny en su nueva manera? Sí, esta tela existe, y como no la conocemos, copiaremos al pie de la letra, y sin traducir siquiera el original, lo que ha dicho de ella un admirador del gran artista. Esta... «esquisse étonnante et qui deviendra célèbre c'est le *Boucher*. Devant un mur blanc, flagellé d'un rayon aveuglant, éclabousie de sang, un bœuf est étendu, égorgé; des enfants nus sont assis sur la bête. Diverses pièces de viande, rouges, roses, brunes, pendent aux crocs de l'étalement, et, à gauche, le boucher, au crâne

--(59)--

tondu ras et bleuâtre, sourit à son coutelas qu'il essuie. Aucune description ne saurait rendre la magnificence de cette étude qui, dans tous les temps, restera un chef-d'œuvre de peinture.» De la descripcion entusiasta, no exagerada, pues, sabemos por experiencia que los cuadros de Fortuny son irresistibles, que acabamos de copiar, cabe deducir, que si en su nueva época ó manera hubiera continuado Fortuny produciendo obras maestras, como para el boceto en cuestion, entreveía el Sr. Emilio Bergerat, que en punto á idea, á composicion, nada habríamos ganado. Con un poco más de idealismo, tal vez con haber visitado Fortuny á Mahon en los días del Corpus, donde la escena que representa podía verla al natural con el aditamento de que la víctima se presenta adornada de flores para más mover el entusiasmo de los niños, hubiera llegado á una escena de la antigüedad clásica, al sacrificio de una res para averiguar en sus palpitantes entrañas, ó en el borbollar de la sangre el incierto destino de la patria.—Pero si esta escena se le hubiese ocurrido, de seguro que la hubiera desechado por estimarla declamatoria; su tema era real.—Véase, pues, como Fortuny á los catorce años de su primer viaje al África continúa fiel, como observa el Sr. Iriarte, á los pequeños hechos y detalles de la vida.—En África no supo ver precisamente lo que tuvo encargo de estudiar, esto es, el lado heróico y poético de la lucha sostenida por España; allí no vió más que al marroquí de aceitunado ó negro rostro envuelto en blanco alquincel; al árabe perezoso y desarapado, encantador de serpientes; al semi-salvaje bereber corredor de la pólvora.—Cuando conoce que ha llegado la época de cambiar de asuntos, cuando quiere pintar algo moderno, del día, ¡pinta un *Carnicero*!

¿Y quién no ve en *El Carnicero* un asunto del natural, que á Regnault le hubiera dado motivo para la ejecucion en la *Alhambra*, aceptado de preferencia á otro por los contrastes de luz y color que tanto apetecía, y con tanto amor buscaba?—¿Hay por ventura asunto en *El Carnicero*?—¿Hay lo que en términos académicos se llama una composicion?—No, ciertamente: *El Carnicero* es un estudio de color, y con esto se ve claro que Fortuny era colorista, y que tan colorista hubiera sido en su nueva manera como lo había sido durante toda su vida.

El Sr. Walther Fol, en la *Gazette des Beaux Arts*, cree ver en la obra entera de Fortuny cuatro épocas, y son las siguientes:

Primera época: Su estancia en la Academia de Bellas Artes de Barcelona; su primer viaje á Marruecos, momento en que el artista se desembaraza de los resabios de la escuela.

•••(60)••

Á esta época correspondían: *La Gloria para la iglesia de San Agustín de Barcelona, 1854.*—*La Aparición de la Virgen de la Misericordia, 1855.*—*San Pablo delante del Areópago de Athénas; Carlos de Anjou en la playa de Nápoles, 1856.*—*Ramon Berenguer III clavando el escudo de Barcelona en la torre del Castillo de Foix, 1857.*—*Vista del Tíber, 1859.*—*Bacantes.*

Segunda época: De 1860 á 1865, lapso de tiempo durante el cual se desarrolla como dibujante, y llega á formarse una manera personal.

Corresponden á esta época: *Árabes danzando.*—*Odalisca.*—*El Contino.*—*Cabeza de negro, 1861.*—*La batalla de Tetuan.*—*Fantasía árabe.*—*Centinela árabe.*—*Tres odaliscas.*—*Árabe herrando un asno.*—*El amador de estampas, 1864.*—*Retrato de mujer, 1865.*

Tercera época: De 1866 á 1870, es decir, desde sus cuadros el *Amador de estampas* y el *Correr la pólvora* hasta *La Vicaría*; época en la que, puesto en contacto con los más celebrados artistas de París, se preocupa al exceso de los efectos de composición y de la ordenación de los asuntos.

Corresponden, pues, á esta época: *El amador de estampas.*—*Labrador romana.*—*Un viejo con perros.*—*Un concierto.*—*Las máscaras.*—*El abanderado.*—*Un viejo labrador romano.*—*El café de las golondrinas, 1866.*—*Correr la pólvora.*—*Los anticuarios.*—*La fantasía del Fausto.*—*Manola.*—*Un persa.*—*Un árabe.*—*El hombre del casco.*—*La mariposa, 1867.*—*La salida de la procesión.*—*Árabes dando de comer á un buitre.*—*La plaza de toros de Sevilla.*—*El brindis del espada.*—*La puerta de la iglesia de San Gines.*—*Árabes sentados.*—*Un abanico.*—*Idilio.*—*El Carnaval.*—*La mariposa, 1868.*—*Un viejo de medio cuerpo.*—*Una calle en Marruecos.*—*Un árabe tendido, 1869.*—*La Vicaría.*—*El encantador de serpientes.*—*La escalera de la casa de Pilátos (Sevilla).*—*El borracho.*—*La Biblioteca.*—*Torero.*—*Camello en descanso.*—*El mercader de tapices.*

Cuarta época: De 1870 á 1874, período de desarrollo puramente individual durante su retiro en Granada, que alcanza en el momento de su muerte, á la expresión decisiva y verdaderamente original de su talento.

Corresponden á esta época: *El arcabucero.*—*El tribunal de la Alhambra.*—*La vuelta al convento.*—*La siesta.*—*Viejo de medio cuerpo.*—*El patio de los Arrayanes.*—*Recuerdo de Marruecos (jinetes árabes).*—*La lectura en un café.*—*El patio de la casa del Chapiz (Granada), 1871.*—*Tienda de frutero en Granada.*—*Estudio de pollos.*—*El desayuno.*—*Árabe*

-(61)-

rezando, 1872.—*El Ayuntamiento viejo* (Granada).—*La vía Giulia* (Roma), 1873.—*La Modela*.—*El jardin de los poetas arcadios*.—*Árabe á caballo*.—*Árabe apoyado sobre un tapiz*.—*La playa de Portici*.—*Una mujer en un jardin*.—*Dos niños en un salon japones*, 1874.

¿Quinta época?—*El Carnicero*.

IX.



E lo dicho se desprende que Fortuny no tiene historia, carece de biografía. Nació para pintar, como el ruiseñor para cantar, pasa la vida pintando, y la muerte le encuentra casi con el lápiz en la mano; su último dibujo que con él bajó al sepulcro fué una copia de la mascarilla de Beethoven.—Uno que se moría copió á un muerto.—La existencia de Fortuny se deslizó tan feliz en la tierra, y por esto fué tan rápida, que una estela fuera para nosotros si no trazaran su línea con jalones imperecederos sus maravillosas obras.

Recuerdo que un articulista del *Journal des Debats* publicó, luégo que se difundió la noticia de su muerte, un artículo en el que se leía, que los amigos de Fortuny se habían alarmado al notar en su rostro, en ese mismo año fatal de 1874, fatal bajo muchos conceptos para España, señales precursoras de una inminente catástrofe. Si esto es exacto, debemos confesar que en la correspondencia del gran artista de ese último año de su vida no se encuentra la nota lúgubre con que á veces el alma suele dar noticia profética de su nuevo destino.

¿Quién sabe, empero, si el éxtasis de Fortuny por la vida, por la felicidad que siente durante el verano de 1874 no es el canto del cisne que se despide de la naturaleza que tanto amaba, y que tanto había estudiado; quién sabe si su repugnancia á volver á Roma, la tristeza que de su alma se apoderó tan pronto llegó á su ciudad predilecta, no era motivada por ese conocimiento instintivo que el alma tiene de la mudanza de su vida al llegar á los bordes del sepulcro? Ello es que en 7 de noviembre de 1874 le escribía al baron de Davillier: «Héteme

•••(63)•••

aquí de nuevo en la *citta eterna*, aburrido y fastidiado, sin ganas de pintar, y con la cabeza vacía como un nido sin pájaros... sin duda han volado á Portici, donde tan felizmente he pasado el verano!...»

Cinco días despues de escrita la carta, cuyas líneas acabamos de copiar, Fortuny se sintió indisposto; siete dias más tarde, el 21 de noviembre de 1874, espiraba á las seis de la tarde!

.....

Su entierro fué muy conmovedor, fué un entierro como jamas se viera otro igual. Sus compañeros de profesion, cuantos artistas se hallaban en tan triste momento en Roma, pintores, escultores, arquitectos, músicos, que constantemente velaron el cadáver del gran artista español, se disputaron á porfia el honor de llevar sobre sus hombros el cuerpo inanimado del ilustre pintor gloria de España y de Cataluña; y no sólo se porfiaba por llevar sus restos, sino que la pesada caja de plomo en que debía encerrarse la de madera, donde yacía el malogrado artista, era objeto del mismo interes. Así en confuso tropel cuatrocientos ó quinientos artistas rodeaban los llorados restos de su compañero, abriendo la marcha un negro crespon llevado á guisa de bandera rematada por una paleta y mazo de pinceles; sin músicas, sin aparato de ninguna clase. Bastaba saber que el muerto era Fortuny, para que Roma entera, que había acudido afanosa á su casa cuando su breve enfermedad para saber de su curso, llorase á su vista tan grande desgracia. Sin embargo, ademas de los artistas asistieron á la fúnebre ceremonia lo más notable en ciencias y artes de la capital de Italia; los banqueros, los millonarios, que tanto distingúan á Fortuny, asistieron casi en corporacion; tambien se notaba entre la comitiva á los diputados ¡Odascalchi! y Massari.—El número de señoras era grandísimo, y el cementerio de *Campo Varano* estaba cuajado de gente, sobresaliendo las más bellas damas romanas.

Cuando la comitiva dejó al lado de la abierta fosa el ataúd, sintióse como un sollozo general.—Restablecido el silencio usó de la palabra el distinguido paisajista Vertunni en nombre de los artistas italianos; luégo hablaron Casale, Valles, D'Epinay, Ramako y Fernández, y por último Venturi, quien recordó ante el cadáver de aquel joven, el del joven pintor romano Fracassini, arrebatado tambien á la vida en la flor de la edad, haciendo constar que á uno y otro Roma, con la ayuda de los artistas extranjeros, había hecho unos funerales dignos de su fama.

Acto seguido se abrió su ataúd, que llenaron de flores las damas romanas, colocándose dentro, ademas de la última obra del natural que

•••(64)••

había hecho en España y que representaba una calle de Granada, y el bosquejo que en Roma había hecho á la pluma, estando en cama y próximo á su último día, de la máscara de Beethoven, un pergamino suscrito por ciento cuarenta y nueve artistas y admiradores de Fortuny, siendo de ellos ciento veinte y uno españoles, entre ellos lo suscribió el que á la sazon era ministro de España, Sr. Rancés; en este pergamino se decía en italiano y español lo siguiente:

«En 24 de noviembre de 1874, al entregar á la tierra el cuerpo de Fortuny, sus amigos y admiradores rinden este último homenaje al genio de la pintura moderna.»

Terminó tan sublime acto el pintor español Álvarez, quien dió las gracias á la concurrencia por los honores que había tributado á su compatriota; regalando en seguida al Círculo Artístico Internacional, en nombre de sus compañeros, la corona que con el lazo de los colores de España se había colocado sobre su ataúd, en prueba de reconocimiento.

Pero ántes de bajar el cuerpo á la tumba, del cobertor que lo cubría se hicieron centenares de pedazos que, como sagradas reliquias, se repartían los presentes.

Tan pronto la última paletada de tierra cayó sobre la fosa, se levantó sobre la misma una inmensa pirámide de flores.

La dificultad con que se recibían en Barcelona toda clase de comunicaciones en dicho tiempo á consecuencia de la guerra carlista, hizo que el telegrama del Círculo Artístico Internacional de Roma dirigido á nuestra Academia de Bellas Artes el día 22, no se recibiera en Barcelona hasta el día 25 y no se hiciera público hasta el día 26.

Hablar del estupor que en Barcelona causó la noticia cuando aún se lloraba la muerte de Clavé ocurrida en ese fatalísimo año de 1874 para España y Cataluña, sería imposible. Las más sangrientas catástrofes de la lucha fratricida no impresionaron más fuertemente al pueblo barcelonés.

Pocos días despues dábamos noticia de su muerte en el siguiente artículo que publicamos en nuestro diario *La Independencia* (número del día 28) que reproducimos íntegro, para que se vea que cuando tantos han variado al juzgar años despues á Fortuny y su obra; que cuando tanto se ha copiado y recopiado, nosotros persistimos hoy, despues de seis años, en la misma opinion y doctrina què entonces sustentamos.

••(65)••

«¡Fortuny ha muerto! ha muerto á la edad en que mueren los genios, á la edad en que murieron Rafael, Mozart, Bellini, Espronceda, Bálmes, en lo más florido de su juventud, á los 35 años...

«En vida, su nombre ocupaba á toda Europa; muerto, una hoya de algunos palmos basta á su grandeza. Pero ha muerto en Roma, y Roma entera, la madre de las Artes, es su sepulcro. Roma era su ciudad predilecta; en la ciudad de Rafael pasó los mejores años de su vida; en ella tenía su casa y su taller; en ella se retiraba para trabajar; y cosa rara, de Roma, dícese, de la contemplacion y diario estudio de las primeras maravillas del arte pictórico nada había sacado su portentoso genio.

«Que esto se diga en Francia, en Alemania, lo comprendemos. Pero en España, ¿no estudió en Roma el gran Velázquez? ¿y Velázquez no es siempre y ante todo español? Los grandes maestros dejan huella en las obras de los artistas de segundo orden; los que brillan en primer término, los maestros no copian nunca; estudian, buscan, inquietan en qué consiste el estilo de las Artes; mas luégo sólo á su inspiracion, á su genio se confían. Fortuny había sacado de Roma aquella manera de hacer, libre, suelta, previa, llena de amplitud y grandeza con que sorprende aquella entonacion vigorosa, sin rebuscados contrastes de luz y sombra, aquel admirable colorido, que hizo decir á un gran escritor de arte frances: «que había ido á buscar sus tonos en la paleta japonesa;» aquella ciencia del dibujo que tanto poseía, y cuya difícil facilidad sólo comprenden los que estudian en un día de los grandes maestros: esto sólo enseña Roma á los genios; á las medianías enseña la manera Rafaelsca ó Ticianesca.

«Se comprenderá más aún lo que decimos cuando se sepa quiénes eran para Fortuny sus verdaderos maestros, sus pintores favoritos.

«No lo era Rafael, cuyo facsímil ha reproducido, y que en ésta admiramos un día en los salones de la Diputacion...; no lo era Ticiano, cuyo era, segun los peritos, el colorido de aquella famosa *Odalisca*, que como un tesoro debemos guardar, y que fué uno de sus primeros envíos de Roma; no lo era el gran Miguel Ángel, cuya grandeza en todo parecía convenir al genio que se había encargado pintara la perspectiva de treinta metros de San Agustín de esta ciudad, y que trasladaba en un lienzo de catorce metros la epopeya española de la guerra de África... Tampoco lo era el brillante Julio Romano. Fortuny decía á todo el mundo que sus dioses eran Goya y Messonier. ¿Es que tienen antecesores en Roma Goya y Messonier?

«¿Quién sino Fortuny hubiera sido capaz de hermanar la fantasía de

~(66)~

Goya y su libre manera, su pintura de borrones con el delicado, pulido y minucioso arte de Messonier?

«Fortuny es una gloria española, y sin embargo, sus obras capitales, casi toda su obra pictórica se encuentra en manos extranjeras; verdad que allí pagaban por su inolvidable *Vicaría* setenta mil francos: aquí en Barcelona, no hace muchos días, un boceto que señalaba sus primeros pasos en el mundo del arte se ha vendido en nueve mil reales. Fortuny es ademas una gloria catalana: iba al frente, á pesar de su juventud, de ese escuadron de pintores catalanes que acaudillan con tanta gloria Sans, Mercader, Martí; y sin embargo, en Cataluña, en esta ciudad que si no le vió nacer, vió nacer, crecer, y, como dijo el poeta, «llegar al cielo su alma de artista...» no se poseen sino algunos bocetos, las primeras obras que salieron de sus pinceles en Roma, la *Lucrecia*, *La Odalisca*, *El Figuron*, acuarela sin rival. ¿Cómo explicar este despegó para su patria, para su país natal, en hombre que tanto le debía?...

«Poco importa que Fortuny fuese desagradecido para con su patria; ¿acaso ésta no dejó que pereciera de hambre Cervantes? Poco importa que sus obras capitales estén en el extranjero: ¿el mundo del arte cabe dentro del limitado recinto de una ciudad, dentro de las mezquinas fronteras de un pueblo? La patria del arte es el mundo. Fortuny trabajó en Roma, en la ciudad del arte; allí trabajaba inspirado por los recuerdos de su patria, guiado por Goya. Sus obras las vendía en París, en la ciudad de la fama.

«París hizo justicia á Fortuny; Goupil le abrió las puertas de la celebridad; Theophilo Gauthier reveló al mundo el genio español, al pintor del siglo.

«Gauthier ha dicho: «Fortuny como agua fortista iguala á Goya y se acerca á Rembrandt. Como á pintor, es un artista completo; todas las hadas de la pintura asistieron á su bautizo y le hicieron cada una su don; sola la hada del mal estuvo ausente.»

«El juicio de Theophilo Gauthier lo han confirmado sus contemporáneos. La posteridad, estamos de ello convencidos, lo ratificará.»

FIN.

GUÍA

PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS

POR SU ÓRDEN CRONOLÓGICO.

1. *Retrato de Fortuny en el año 1857.*

1854.

2. *La primera y segunda obra de Misericordia.*—Cróquis á la sepia.

Propiedad de D. Agustín Rigalt.—Barcelona.

3. *San Pablo predicando en Aténas.*—Dibujo á la sepia.

Propiedad de D. Agustín Rigalt.—Barcelona.

4. *Roger de Flor y Roger de Lauria.*—Cróquis á la pluma.

Propiedad de D. Agustín Rigalt.—Barcelona.

1856.

5. *D. Pedro I de Castilla repudia á Doña Blanca.*—Cuadro al óleo.

Propiedad de D. Antonio Gálí.—Tarrasa.

6. *D. Pedro I de Castilla se despide de sus servidores al salir de Montiel.*—Cuadro al óleo.

Propiedad de D. Antonio Gálí.—Tarrasa.

7. *Nuestra Señora de Queralt.*—Dibujo grabado por Mr. Lechard.

Propiedad del Monasterio de Queralt.

1857.

8. *Puerta de Santa Madrona en Barcelona.*—Dibujo al lápiz.

Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.

9. *Vista Alegre (cercanías de Barcelona).*—Estudio á la aguada.

Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.

10. *Una Calera (cercanías de Tiana).*—Estudio á la aguada.

Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.

-(68)-

11. *Antiguo torreon de Pedralbes* (cercanías de Barcelona).—Estudio á la aguada.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
12. *Vista del Monasterio de Pedralbes*.—Estudio á la aguada.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
13. *Font Trobada* (cercanías de Barcelona).—Estudio á la aguada.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
14. *Grupo de Árboles*.—Estudio al lápiz.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
15. *Cabaña de Pescadores* (cercanías de Barcelona).—Dibujo al lápiz.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
16. *Cabaña de Pescadores* (cercanías de Barcelona). — Estudio á la aguada.
Propiedad de D. Domingo Talarn.—Barcelona.
17. *Asalto del Castillo de Foix por Berenguer III*.—Cuadro al óleo. Premio de la pension de Roma.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
18. *Asalto del Castillo de Foix por Berenguer III*.—Boceto á la aguada.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.

1859.

19. *Paje Florentino*.—Dibujo al lápiz.
Propiedad de D. Tomas Moragas.—Barcelona.
20. *Estudio del natural*.—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
21. *Estudio del natural*.—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
22. *Estudio del natural*.—Dibujo á la pluma.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.

1860.

23. *Estudio del natural*.—Dibujo á la pluma.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
24. *Estudio del natural*.—Dibujo á la pluma.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
25. *Estudio del natural*.—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.

-•(69)•-

26. *Estudio del natural.*—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
27. *Estudio del natural.*—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
28. *Estudio del natural.*—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.

1861.

29. *Estudio del natural.*—Dibujo á la pluma.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
30. *Estudio del natural.*—Dibujo al lápiz.
Propiedad de la Academia de Bellas Artes.—Barcelona.
31. *El Condesito.*—Estudio á la aguada.
Propiedad de la Excelentísima Diputacion Provincial.—Barcelona.
32. *La Odalisca.*—Cuadro al óleo.
Propiedad de la Excelentísima Diputacion Provincial.—Barcelona.
33. *Tipo Marroquí.*—Estudio al óleo.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.

1862.

34. *Zaguan de una Posada en Tánger.*—Estudio á la aguada.
Se ignora el posesor.
35. *Interior de una Habitacion en Tánger.*—Estudio al óleo.
Se ignora el posesor.
36. *Casa del Gobernador en Tánger.*—Cuadro al óleo.
Propiedad de D. Juan Palau.—Barcelona.
37. *Moro de Rey.*—Acuarela.
Propiedad del Sr. Artes.—Tarragona.
38. *Moro de la Guardia Negra.*—Estudio al óleo.
Propiedad del Sr. Artes.—Tarragona.
39. *Baños en Tánger.*—Dibujo al lápiz.
Se ignora el posesor.
40. *Familia Árabe.*—Grabado al agua fuerte.
Propiedad de D. Tomas Morágas.—Barcelona.

••(70)••

1865.

41. *El Botánico*.—Grabado al agua fuerte.
Propiedad de D. Tomas Morágas.—Barcelona.
42. *Correr la Pólvora*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de D. Juan Palau.—Barcelona.
43. *Correr la Pólvora*.—(Fragmento, grupo de jinetes). Cuadro al óleo.
Propiedad de D. Juan Palau.—Barcelona.
44. *El Camellero*.—Acuarela.
Propiedad de Miss Wolfe.—Londres.

1866.

45. *El Amante de Grabados*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. Turner.—Londres.

1867.

46. *La Victoria*.—Grabado al agua fuerte.
Propiedad de D. Tomas Morágas.—Barcelona.
47. *La Mascarada*.—Acuarela.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
48. *Contadina*.—Acuarela.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
49. *El Borracho*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
50. *Campesina Italiana*.—Acuarela.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
51. *El Faust de Gounod*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de D. R. Errazu.—Paris.

1868.

52. *El Consejo*.—Acuarela.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
53. *Idilio*.—Acuarela.
Propiedad de D. R. Errazu.—Paris.

••(71)••

54. *Arcabucero*.—Estudio al óleo.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

1869.

55. *Arabe*.—Acuarela.

Propiedad de D. R. Errazu.—París.

56. *El Malandrín*.—Acuarela.

Propiedad de Mr. Goupil.—París.

57. *Una Calle de Tánger*.—Acuarela.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

58. *Moro de Tánger*.—Acuarela.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

59. *Fantasia Árabe*.—Boceto al óleo.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

60. *El Guitarrista*.—Dibujo á la pluma.

Propiedad de Mr. Goupil.—París.

1870.

61. *Los Bibliófilos*.—Acuarela.

Propiedad de Mr. Murrieta.—Londres.

62. *El Torero*.—Dibujo á la pluma.

Propiedad de Mr. Goyena.—Sevilla.

63. *El Anticuario*.—Acuarela.

Propiedad de Mr. J. Wilson.—Londres.

64. *Domadores de Sierpes*.—Cuadro al óleo.

Propiedad de Mr. E. André.—París.

65. *La Vicaría*.—Cuadro al óleo.

Propiedad de Mme. de Cassin.—París.

1871.

66. *Puerta de la Justicia en la Alhambra*.—Cuadro al óleo.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

67. *El Almuerzo*.—Cuadro al óleo.

Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—París.

68. *La Hija de Fortuny contemplando un pájaro muerto*.—Dibujo á la pluma.

Propiedad del Sr. Baron Davillier.

-3(72)-

69. *El Viejo*.—Estudio al óleo.
Propiedad de D. R. Errazu.—Paris.

1872.

70. *Pasatiempo*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. J. H. Stebbins.—Paris.
71. *La Oracion*.—Acuarela.
Propiedad de Mr. H. Oppenheim.—Paris.
72. *El Afilador de Sables*.—Cuadro al óleo.
Propiedad del Sr. Gonzales de Condamo.—Lisboa.

1873.

73. *Guardia de la Mezquita*.—Cuadro al óleo.
Se ignora el poseedor.
74. *Casas Consistoriales en Granada*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. Gibson.—Nueva-York.

1874.

75. *La Eleccion de Modelo*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. W. H. Stewart.—Paris.
76. *Niños en un Salon Japones*.—Dibujo á la pluma.
Propiedad del Sr. Baron Davillier.—Paris.
77. *Retrato de Fortuny de un busto de tierra cocida*.—Dibujo á la pluma.
Propiedad del Sr. Baron Davillier.—Paris.
78. *El Jardin de los Poetas*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de Mr. Heeren.—Paris.
- Batalla de Tetuan*.—Cuadro al óleo.
Propiedad de la Excelentísima Diputacion Provincial.—Barcelona.
79. *Fragmento 1.º Campamentos de Muley-Hamet y Muley-Abbas*.
80. *Fragmento 2.º Caballería de Muley-Hamet. El ejército español asaltando el reducto de la Estrella*.
81. *Fragmento 3.º Grupo de hebreos. El ejército español penetrando en el campo de los marroquíes*.
82. *Retrato de Fortuny en el año 1873*.