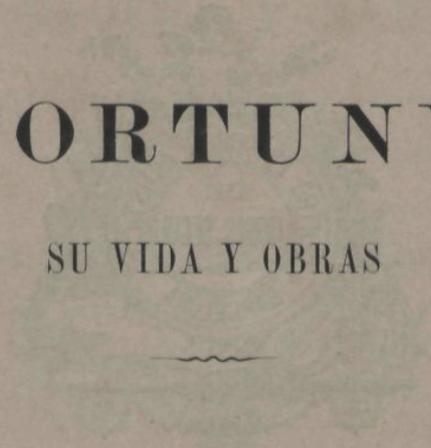


# FORTUNY

SU VIDA Y OBRAS





# FORTUNY

SU VIDA Y OBRAS

---

ESTUDIO BIOGRÁFICO-CRÍTICO

POR

F. MIQUEL Y BADÍA.

INDIVIDUO DE LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS DE BARCELONA

---

GRABADOS AL AGUA FUERTE. REPRODUCCIÓN DE LOS ORIGINALES

POR

M. SEGUÍ Y RIERA



BARCELONA

CENTRO EDITORIAL ARTÍSTICO DE TORRES Y SEGUÍ

39, RONDA DE SAN PEDRO, 39

1887

FOR TUNY

SU VIDA Y OBRAS

ESTUDIO BIOGRAFICO-CRITICO

F. NIQUER Y BADA

---

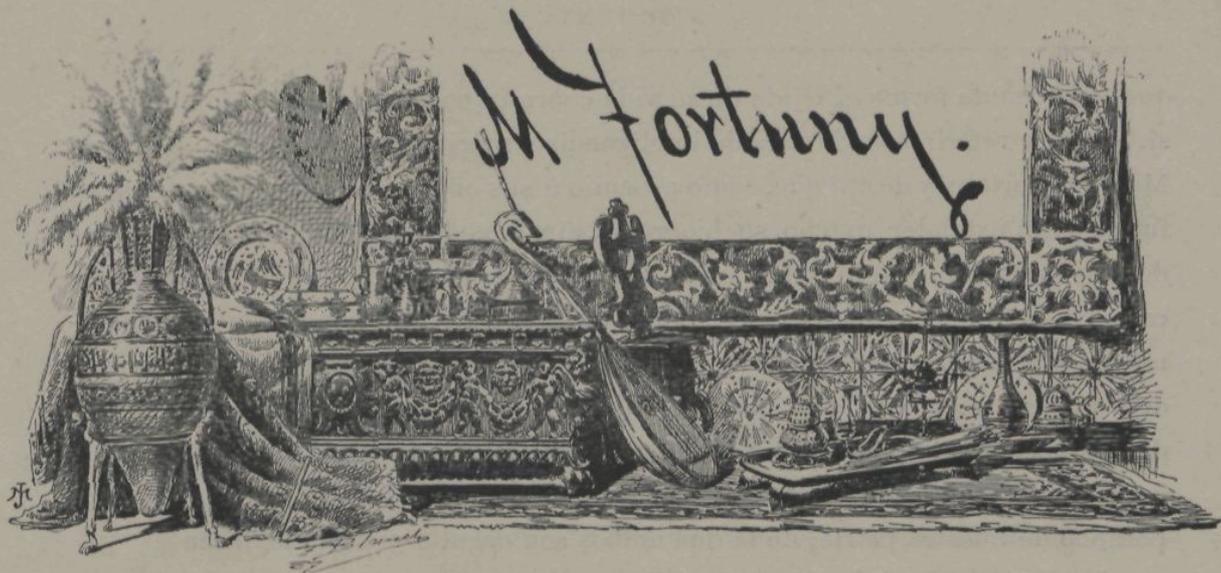
ES PROPIEDAD.

---

BARCELONA

IMPRENTA DE LUÍS TASSO SERRA

ARCO DEL TEATRO, 21 Y 23



## SU VIDA Y OBRAS.



ESÚMESE la vida de Mariano Fortuny en sus obras, en la influencia que estas ejercieron en la pintura contemporánea, en la propaganda que sin estrépito y con amor llevó a cabo en favor de una restauración del gusto moviendo a sus coetáneos á estudiar y admirar las maravillas suntuarias y de arte de pasadas centurias. Como acontece en muchos artistas, y más en los que tuvieron breve existencia, en el taller se pasa toda su historia, que se dilata por los museos y colecciones particulares y por aquellas ciudades que, como Roma y Florencia en Italia, Toledo y Granada en España, encierran fuentes abundantes de inspiración y de enseñanza para el artista, para el historiador y para el arqueólogo. Nada de esto tiene resonancia; nada de esto ofrece elementos al biógrafo para trazar una vida llena de sucesos interesantes, de actos que se señalasen por su trascendencia, de acciones en fin que puedan ofrecer atractivo narradas por testigo de vista ó simplemente apuntadas de referencia en las páginas de un libro. Acontece, no obstante, en los hombres que como Fortuny alcanzan elevada altura moral y ocupan la atención de su época,



que todo cuanto forma el tejido de su vida cobra importancia, nó por lo que es en sí, sinó por referirse á varones de inteligencia y mérito superiores. Esto pasa con Mariano Fortuny y de ahí que, como proemio á sus obras reproducidas por el agua fuerte y sin extender mucho su biografía, digamos de ella lo que consideramos de más bulto y que pudo influir en el desarrollo de las prodigiosas dotes de que le colmó la Providencia para el cultivo de la pintura. Consideramos, empero, insignificante esta parte, al lado de la que ha de abarcar el examen crítico de sus cuadros al óleo, acuarelas, grabados y dibujos, en la cual viene en realidad de verdad gallardamente pintada la figura de uno de los más insignes artistas españoles del siglo XIX, con Eduardo Rosales, los dos primeros sin duda en el Arte contemporáneo de nuestra patria, de la que ambos son orgullo y gloria legítima.

¡Qué estupor produjo su muerte! Promediaba el mes de noviembre de 1874 cuando el telégrafo con su sequedad habitual exparcíó por el universo mundo la dolorosa noticia. Embargados de dolor la transmitieron por todas partes los artistas que se hallaban á su lado, que le agasajaban y admiraban en la Ciudad Eterna. Mariano Fortuny había fallecido en Roma víctima de una fiebre pernicioso. El artista en la plenitud de su vida y en el mayor vigor de su ingenio había dejado una existencia llena de dolores y de espinas hasta para aquellos á quienes más sonríe la fortuna, como á Fortuny le sonreía. Llegaba entonces á sus oídos el aplauso de Europa entera y del Nuevo Mundo, casi sin mezcla de censura alguna, siendo á la vez voz de triunfo para el artista, voz de triunfo para la pintura moderna, voz de gloria para la nación española que se consideraba dichosa contándole en el número de sus hijos más preclaros. Artistas y aficionados al Arte sintieron pena profunda por la pérdida de un pintor de singular ingenio, cuyas obras le adquirieron las más vivas simpatías, sentimiento, interesado quizás, ante la idea de que aquella mano que por tan feliz manera arrebatava sus más bellos *secretos á la naturaleza trasladándolos al papel y al lienzo, debía quedar eternamente inactiva, sin poder animar con el pincel y el color los cuadros que al impulso de su inspiración se convertían en obras de mayor precio que los más espléndidos joyeles de oro y pedrería. Cuarenta y dos años sólo contaba Mariano Fortuny al dar su postrer aliento, puesto que nació en la ciudad de Reus el día 11 de junio de 1838 y murió en Roma el día 21 de noviembre de 1874.*

## I

Fueron sus padres el carpintero del mismo nombre y apellido y Teresa Marsal, y en la pila bautismal le pusieron los nombres de Mariano, José María y Bernardo. Contaba pocos años cuando perdió á sus padres, pasando al cuidado de su abuelo, hombre septuagenario que se llamaba también Mariano Fortuny. Mucho han ensalzado los biógrafos del insigne pintor catalán la figura del abuelo Fortuny, mas por mucho que lo hayan hecho, nunca llegará el elogio y el aplauso á la altura de lo que merece la perspicacia y la constancia del bondadoso y generoso anciano. Valedores tuvo el artista que le hicieron relativamente fácil el camino de la gloria y de la fortuna, pero ni estos hubieran aparecido, ni el autor de *La Vicaria* y de tantas otras celebradas obras se habría hecho famoso en nuestro siglo XIX, si el septuagenario Mariano Fortuny no hubiera cuidado de él con paternal cariño, si no hubiese adivinado sus inclinaciones y dotes naturales, y si con la energía de su carácter no se hubiese resuelto á acompañarlo á Barcelona, en donde comenzó el artista su carrera y en donde—dígase lo que se quiera en contrario—se reconoció en seguida su talento, se le alentó y se recibieron con vivo entusiasmo las primeras notables producciones de su lápiz y de su pincel.

El anciano Fortuny era igualmente carpintero y tallista y mostraba artísticas aficiones, que revelaba ya modelando en barro, ya ejecutando en cera una colección de figuras, con retratos de personajes ilustres, que expuso al público en Reus y Tarragona. Hombre despierto en toda la extensión de la palabra, según refiere D. Antonio de Bofarull, á la muerte de la madre de este distinguido historiador y poeta catalán, el viejo Fortuny, amigo de la casa y de la distinguida señora, sacó la mascarilla al cadáver por medio del vaciado en yeso, lo cual produjo no escaso asombro entre sus convecinos que desconocían semejante procedimiento para vaciar el busto y cualquier objeto. Ante la precocidad del nieto despertóse más vivo su cariño y su entusiasmo. Las aficiones de Mariano Fortuny aparecieron en efecto desde que comenzó las primeras letras. En vez de poner empeño en aprender la caligrafía por el sistema de Iturzaeta, entonces reinante en las escuelas de instrucción primaria, entreteníase en adornar los cartapacios garrapateando monigotes, como en carta al Barón Davillier lo escribe un discípulo

y paisano suyo, el aventajado escultor D. Juan Roig y Soler. La música le encuentra tan poco dócil para aprenderla como las letras y en los cuadernos del pentagrama, como en los cartapacios, como en las cubiertas de los libros, en la mesa del café, donde quiera que encuentra un espacio en blanco, dibuja más ó menos toscamente, con la inexperiencia del principiante, las láminas que ha visto y los objetos que en el natural han llamado su atención. Todo esto fué parte á que el niño fuese llevado á una Escuela de dibujo que en 1847 se fundó en Reus y que tres años después pasase al taller de D. Domingo Soberano, uno de los que también supieron ver en aquellos infantiles ensayos los gérmenes de un ingenio que había de dar más tarde sazonados y brillantes frutos. Cariñoso fué también para con él el Sr. Soberano que en su taller le enseñó la pintura al óleo y á la aguada y que después trabajó con ahinco, secundando al abuelo Fortuny y á otras beneméritas personas, para facilitarle cuantos medios se juzgaron convenientes á perfeccionar y redondear su instrucción artística. Algunas obras ejecutó en estos años de aprendizaje; obras insignificantes hoy al lado de las que salieron después de su pincel elegante. Indicios había en ellas de sus geniales disposiciones, mas les faltaban aquellas cualidades que sólo obtienen los ingenios, aun los más favorecidos por la Providencia, con la práctica y el estudio que fecundizan y acrecientan las dotes naturales. Es ridículo empeño pretender que las obras ejecutadas en la niñez por los grandes artistas han de tener ya los destellos inmortales, los rayos de luz vivísima, el aliento de la inspiración que se encuentran en las producciones realizadas por ellos en la plenitud de su vida y de su talento. De aquellos años infantiles existen una testa al óleo, copia de otra al lápiz de Jullien, un retrato de la Reina doña Isabel II sacado de una litografía, algunos paisajes pequeños en los cuales, al decir de inteligentes que los conocen, se ven ya rasgos sobresalientes é instinto feliz para copiar del natural, y por fin varios ex-votos que pintó de encargo para el Santuario de la Santísima Virgen de la Misericordia que se venera en Reus. «Era entonces—dice su biógrafo Sr. Güell y Mercader—hermoso con la »hermosura del genio, y tímido é impresionable como una virgen. Su cabeza es »cultórica, sus grandes ojos garzos, su mirar melancólico y profundo, sombreada »su frente por los ondulantes y sedosos rizos, ante el observador más vulgar apa- »recía como un sér predestinado para grandes cosas.»

«Como obedeciendo á esta predestinación y tal vez á la necesidad» —dice otro biógrafo de Fortuny, D. José Ixart, que ha trazado del ilustre pintor una biografía tan acertada en la crítica como bien escrita—«salen un día de Reus para Bar- »celona el pintor y su abuelo (año 1852.) Bella nos parecería la relación de este »primer viaje, verificado á pié y con las mayores privaciones. Pobres, ignorantes »de su suerte, daban, sin embargo, el primer paso para alcanzar gloria tal como

»no podía soñarla mayor en su delirio el abuelo, y con ella riqueza bastante, no  
 »para salir de aquella estrechez, sinó para ser envidia de los acaudalados. Iban á  
 »llevar de aquí para allá sus obras: el uno, la ridícula colección de sus figuras de  
 »cera, muestra de su rudimentario instinto; el otro, sus primeras pinceladas,  
 »muestra de su instinto felicísimo y precoz. Iban guiados por la esperanza, por la  
 »vaga y secreta fuerza que impele á la voluntad á la realización de actos cuya  
 »trascendencia sólo se conoce más tarde. La admiración que sentía el buen anciano  
 »por las facultades del adolescente le obligaba á tal resolución. Así cargado el uno  
 »de achaques, pero también de celo y amor, y el otro de ilusiones y esperanzas,  
 »llegarian á la capital del Principado, ignorantes de la celebridad que guardaba  
 »para sus nombres el tiempo. Sus nombres sí; que ambos llevaban el mismo y  
 »ambos tienen derecho á esta celebridad. Huérfano Fortuny, apenas figuran en su  
 »historia los de sus padres; el abuelo ocupó su lugar, y cábele la gloria de haber  
 »sido el primero, el más entusiasta, el más cariñoso protector.»

## II

No pudieron exclamar abuelo y nieto al llegar á Barcelona *veni, vidi, vici*, como el egregio capitán de Roma. Hubieron de luchar con no escasas dificultades y suportar rudas privaciones, que ayudaron sin embargo á que fuese más hermosa para ellos la corona del vencimiento. Este llegó, modestamente al principio como era de ley, mas seguro, decidido y de manera que las victorias, más ó menos brillantes y más ó menos reñidas se sucedieron después una tras otra. También en la Ciudad Condal tuvieron el abuelo y nieto Fortuny la fortuna de dar con un hombre, tan modesto por carácter, como de viva inteligencia y de gusto artístico, buen gusto que se adelantaba entonces al de la mayoría de sus compañeros en el arte de la escultura que profesaba. Don Domingo Talarn, que inició un afortunado renacimiento en la imaginería religiosa, y cuyo nombre pronuncian hoy con respeto los artistas y los aficionados á las Bellas Artes, fué el primero á quien el anciano Fortuny presentó los dibujos y trabajos al óleo de su nieto y el primero que en Barcelona adivinó las extraordinarias disposiciones del mozo para la pintura. Consistían los últimos esbozos del adolescente artista traídos de Reus, en unos paisajes y en un estudio del natural de un santero popular en aquella comarca. De

corazón de oro el Sr. Talarn interesóse por el precoz artista y por el pobre huérfano, logró primero que ingresara en la Escuela de Bellas Artes y consiguió muy en breve hacerle una pensión cuyo importe ascendía á unas cuarenta pesetas mensuales con más los gastos de enseñanza. El dedicarse el Sr. Talarn á la talla de imágenes era causa de que frecuentasen su estudio algunos eclesiásticos, de uno de los que alcanzó la pensión, sacándose esta de los réditos de una manda pia, el nombre de cuyo fundador no hemos hallado en las biografías de Fortuny ni hemos podido averiguar nosotros. Más tarde los profesores de la Escuela de Bellas Artes abrieron entre sí una suscripción para proteger al novel artista, pues como hemos dicho y repetimos, siempre en aquel establecimiento se le tuvo por discípulo de superior talento y de lisonjeras esperanzas. En el año 1853 ingresó Mariano Fortuny en la citada Escuela y en el taller de D. Claudio Lorenzale, de quien fué discípulo predilecto.

Distinguióse ya en seguida por el garbo con que manejaba el lápiz y por el modo certero con que veía el natural. Dibujó en aquellos años sin descanso, en la Academia, en el taller, en su casa y casi puede decirse que en la calle, porque Fortuny desde los comienzos de su carrera mostró el raro intento, que desarrolló después, de querer sorprender el natural en movimiento, las líneas fugaces de la naturaleza, las que en la figura humana, en el paisaje, en todo representan la vida de verdad, tan opuesta á la vida ficticia del modelo parado, de la copia reproducida con admirable fidelidad en el detalle pero infiel y falsa en el conjunto, por no haber sido este atendido debidamente. Los apuntes que sacó en su mocedad en los años de estudio en Barcelona y más tarde los riquísimos álbums que trajo del África hacen verdadero lo que dejamos afirmado. Con esta vista perspicaz unía, según hemos dicho, una elegancia de ejecución que en la madurez de su talento debía llevar al más alto punto, causando la admiración y siendo el embeleso de sus contemporáneos. Mostró también en las escuelas su natural ingenio para la composición pictórica. En el desarrollo de un tema que había dictado en clase el insigne profesor de Teoría é Historia de las Bellas Artes en la Escuela del ramo D. Pablo Milá y Fontanals, dió tales pruebas de sus singulares dotes y tan acertado estuvo al interpretarlo, que el profesor con reposado juicio, pero al par con el entusiasmo que despierta en las almas bien nacidas descubrir en un mozo imberbe los destellos del genio, profetizó que Fortuny sería artista y gloria de su patria. Así lo oyeron en clase sus condiscípulos de los labios de don Pablo Milá, que fué siempre uno de los más decididos panegiristas de Fortuny, á pesar de la distancia enorme que mediaba entre la escuela pictórica de que era discípulo aquel ilustre maestro de la juventud catalana y la que siguió Fortuny en las obras que le dieron renombre. Señales dió, asimismo, de su aliento en una co-

losal pintura al temple que por comisión del Sr. Talarn ejecutó en 1854 para la iglesia de San Agustín y en la que hubo de representar al Padre Eterno y la Corte celestial. Esta obra, que hubiera sido indudablemente dato curioso en la historia artística de Mariano Fortuny, quedó destruida, según noticias, en un incendio ocurrido en la mencionada iglesia.

Ganóse amigos en Barcelona, conquistóse valedores y entre ellos, después del inolvidable Talarn, merece ocupar lugar preferente D. Buenaventura de Palau, secretario entonces de la Diputación Provincial de Barcelona. Desde los tiempos de la Junta de Comercio, corporación de grata memoria que en todos sus actos se adelantó al movimiento de su época, no había enviado Cataluña pensionados á Roma para el estudio de la pintura y de la escultura. Era caso de honra no dejar sin sucesores en aquel noble palenque de las Artes, á los Cerdá, Clavé, Vilar, que habían hecho allí brillantemente sus primeras armas, siendo adalides de un cambio llevado á cabo en la pintura y en la escultura que fué preparación y camino necesario para el renacimiento realizado á mediados del siglo actual. Ilustrados patricios que figuraban en la Diputación de la Provincia tenían noticia del talento de Fortuny y se hallaban deseosos de favorecerle para que pudiera proseguir sus estudios no sólo con regular desahogo, sino trasladándose además á un centro en donde habían ido é iban á buscar enseñanzas é inspiración los artistas de todo el universo mundo. En la imposibilidad de patrocinar directamente al ya aventajadísimo alumno de la Escuela de Bellas Artes, se les ocurrió un medio indirecto para lograr su propósito. Este fué el de establecer á cargo de la Diputación Provincial las pensiones de Roma que años antes, según hemos dicho, había costeadó la benemérita Junta de Comercio. Así se acordó fijándose para los pensionados el haber anual de doce mil reales y decidiéndose que empezaran por el turno de pintura. Verificáronse en 1857 las oposiciones consiguientes en la Academia de Bellas Artes, y Mariano Fortuny las ganó por unanimidad de votos de los individuos que constituían el tribunal censor. Salióle por tema para los ejercicios el de *Berenguer III en el castillo de Foix*. El boceto que ejecutó muestra cierta fuga y facilidad en colocar y mover las figuras: los méritos del cuadro ó sea desarrollo del pensamiento no superan á los del esbozo. La composición es por extremo sencilla y la única figura que en ella sobresale la de Ramón Berenguer III. No se busque carácter, ni intención siquiera de que lo tenga, en la figura del Conde de Barcelona ni en su porte, ni en su vestimenta, ni en detalle alguno del cuadro. Todo es convencional, todo se halla sujeto á una suerte de norma que de igual modo se seguía por aquellos años en España, que en Francia é Italia. Pintábase la historia de un modo arbitrario, como se la presentaba en la novela y en el teatro, con excepción de algunas contadas obras más fieles que la mayoría de las de en-

tonces en presentar el espíritu de pasadas centurias y más exactas en la pintura de aquellas generaciones, por cuyo motivo aun hoy obtienen el aprecio de las personas ilustradas como obtendrán el de los siglos venideros. Fortuny no podía sustraerse por completo el ambiente que le rodeaba y de ahí el carácter convencional de la obra más culminante en sus ejercicios de oposición.

Antes de pintar el esbozo y el lienzo de *Ramón Berenger III en el castillo de Foix* había ejecutado algunas composiciones, que siguiendo camino idéntico al de la citada, revelaban sin embargo claramente las felices disposiciones del mancebo para la pintura. Estas composiciones fueron con razón asombro de sus compañeros en la Escuela, quienes sin los bríos de Fortuny tenían que seguir una marcha acompasada y moverse dentro de límites trazados con cierta regularidad matemática, marcha que Fortuny alteraba con su impetu, límites que rompía por tener fuerzas bastantes para saltar la valla y espaciarse en más dilatados horizontes. *San Pablo en el Areópago* y *Roger de Flor* y *Roger de Lauria*, bocetos que hizo en 1855, y *Los almogávares quemando las naves en la playa de Nápoles*, con el cual ganó en 1856 un premio en la Escuela de Bellas Artes, ofrecen rasgos exactamente iguales á los que se ven en el esbozo y en el cuadro de Ramón Berenger III. El último, que figura el incendio de unas naves por Roger de Lauria en presencia de Carlos de Anjou, tiene acaso más vigor, se halla compuesto con más espontaneidad que los otros. Son teatrales la cólera y la actitud de Carlos de Anjou; huelen á teatro también los trajes de este magnate y de todas las figuras del boceto, mas sin disputa el asunto está tratado con claridad, las masas están bien dispuestas y no le falta grandiosidad al conjunto, dentro del aspecto convencional que, según hemos afirmado y repetimos, no era peculiar de Fortuny sinó propio de los pintores del tiempo que se dedicaban á la pintura de historia. ¿Cómo se encontraba el Arte cuando Mariano Fortuny ganó el premio de pensionado en Roma, es decir cuando se vió con medios para dar vuelo á sus privilegiadas naturales inclinaciones? ¿En qué atmósfera hubo de vivir el bisoño artista en los comienzos verdaderamente tales de su carrera, ya que los años anteriores no fueron más que una preparación, necesaria y utilísima sí, mas preparación sólo al cabo, para entrar en un palenque en donde necesitaba presentarse armado de todas armas y con hercúleas fuerzas para obtener el vencimiento y colocarse en primera fila entre los combatientes? Examinar estos puntos y precisarlos importa mucho para trazar con exactitud la biografía de Mariano Fortuny y juzgarle como artista de superior talento.

### III

Al principiar Fortuny sus estudios hallábase ya el arte en un periodo de transición que se acentuó luego de una manera más decidida. El romanticismo, que había producido en todas las manifestaciones del arte obras potentes, concebidas al calor de un entusiasmo que rayaba en frenesí ó delirio en sus más conspicuos adeptos, iba ya decayendo, produciéndose como consecuencia natural de la exaltación del primer tercio de este siglo, una tendencia opuesta más reposada y reflexiva, fundada en la observación detenida del hombre y de la naturaleza. Atendió el romanticismo con predilección marcada al concepto de sus obras, levantando el pensamiento á poderosa altura y descuidando su expresión, la forma en que viene traducido de un modo sensible, hasta un extremo que hoy parece fruto de la impotencia, cuando en realidad obedecía en no pocos artistas á calculado propósito. De igual manera que en la dramática y en la lírica se admitían por buenos todos los atrevimientos y todos los descuidos, que se aceptaban como cosa corriente en el teatro y en la novela los cuadros de convención, sin verdad en las líneas ni en el color; admitíanse también en la pintura los procedimientos amanerados que respondían á un gusto viciado, extendido entonces por las naciones más ilustradas y entre ellas Francia y Alemania. Pensábase entonces mucho y se pintaba poquísimo ó casi nada. Y no era impotencia en los insignes pintores franceses de la época, los Ary Scheffer y los Delaroche, ni en los alemanes Schnorr, Cornelius y Overberck la falta de jugo en la pincelada y en el color, la ausencia de los efectos de modelado que las escuelas naturalistas han procurado con afán obtener en todas épocas, sinó que por lo contrario, era resultado de un sistema en el cual la idea dominaba sobre la forma, el alma de las composiciones sobre su vestidura, sobre su parte externa, sobre los halagos del color tan expuestos á caer en los vicios del sensualismo.

Los artistas que como Schnorr interpretaban á maravilla las soberbias escenas de la colosal epopeya de los *Nibelungos*, que como Cornelius emulaban las glorias de Orcagna y del Durero en el *Juicio Final*, y que como Overbeck, además de trazar cuadros de profundo misticismo, hacían gala de singular entendimiento al concebir y dibujar la preciosísima página de *El triunfo de la Religión en las*

*Artes*, no debían de sentirse con fuerzas tan desmedradas que no pudieran intentar, con grandes probabilidades de feliz éxito, la copia fidelísima del natural, el estudio de los innúmeros pormenores que un ojo perspicaz y paciente descubre en el cuerpo humano y en todos los reinos de la naturaleza, y que una mano hábil trasladada al lienzo con una verdad, con una vida, con un encanto superiores á todo encarecimiento. Pablo Delaroche en el celebrado *Hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes* en París, buscando el efecto monumental de su obra, la tranquilidad en el conjunto, le imprimió un colorido frío, lo ejecutó por grandes masas, y le resultó de una sequedad opuesta al jugo y á la riqueza que presentan las admirables pinturas murales de las estancias del Vaticano, una de las creaciones más grandiosas é inspiradas del pincel de Rafael Sanzio de Urbino y una de las producciones maestras del ingenio humano.

Schnorr, Cornelius, Overbeck, Delaroche y los artistas que, siguiendo en mayor ó menor grado su camino, se hicieron famosos en Europa por los años 1825 á 1845 de nuestro siglo, sacrificaban de intento efectos que juzgaban secundarios al efecto mayor de la ordenada composición de sus obras, de la razonada expresión de sus figuras, de un riguroso dibujo, de un conjunto que en todos sus detalles fuese cabal manifestación de un concepto grandioso presentado por los medios gráficos de que se vale la pintura. Mas lo que en aquellos potentes ingenios constituía un estilo propio, los defectos ó descuidos que en sus pinturas podían perdonarse ó no eran siquiera notados por las personas inteligentes, convertíanse en sus discípulos é imitadores en vicios pronunciados, tanto más visibles cuanto ni los excusaba ni los ocultaba el concepto, el pensamiento de sus producciones, muy lejano de la significación y alteza de las de sus celebrados maestros. La inteligencia poderosa de estos trasparentebase en sus obras, por donde la grandiosidad y significación del fondo suavizaba el amaneramiento ó el raquitismo de la forma. No acontecía así en sus imitadores. Por esto la convención ocupó entonces el puesto de la verdad, la falsa grandiosidad se sobrepuso á la inspiración espontánea, y las últimas obras del romanticismo pictórico ni llegaban á la inteligencia por la idea que entrañaban, ni movían el corazón por el sentimiento de sus figuras, ni eran regocijo de la vista por el vigor ó elegancia de la pincelada y por la armonía, riqueza y verdad del colorido.

Alguno que otro artista, en quien se notaban rasgos que se apartaban de la general corriente, no contradecía, antes por lo contrario afirmaba, la observación que se deja hecha y en la cual viene compendiado el juicio que debía aplicarse al arte pictórico en general, en los años 1852 y 1853, cuando Fortuny empezó á dedicarse con asiduidad al dibujo en esta Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de los ilustrados maestros D. Claudio Lorenzale y D. Pablo Milá y Fontanals, discipu-

los ambos aprovechadísimos de la escuela alemana moderna y que con Madrazo (Federico y Luis), Espalter y Ribera figuran entre las personas que en España trabajaron con más empeño y con mayor fortuna, con el pincel y con la enseñanza en cátedra, para sentar las bases del renacimiento artístico contemporáneo. Por aquellos años comenzó la reacción, á que hemos aludido también, que cambió la faz del arte pictórico, que ha tenido asimismo grandísima influencia en la escultura y en el arte literario, y de la cual fué Fortuny, á la vez que discípulo fervoroso, uno de los principales capitanes que le señaló nuevos y más brillantes derroteros.

#### IV

Es preciso tener en cuenta estos antecedentes para apreciar con justicia el papel que Mariano Fortuny ha representado y representa en la pintura del siglo XIX, y es indispensable además atender á otros extremos que influyeron en la dirección que imprimió á su talento, y que explican por que empleó en obras de caballete y en cuadritos de camarín sus geniales y peregrinas dotes artísticas. De cincuenta años á esta parte la sociedad ha experimentado en Europa y en ciertas naciones de América una transformación completa. Cambios en las ideas políticas, mudanzas en las formas de gobierno, adelantos asombrosos en la industria, transformaciones radicales en los medios de locomoción y en la trasmisión de la voluntad ó de los deseos del hombre á los puntos más lejanos del mundo, han traído también cambios y mudanzas en el modo íntimo de ser de la sociedad y de la familia. Conservábanse todavía á principios de siglo diferencias marcadas de clase entre los habitantes de una ciudad, que se traducían en signos exteriores de mayor opulencia en las familias que se hallaban en posición preeminente por la cuna, por la fortuna heredada de sus mayores, ó por haber obtenido con su valor ó con su talento un elevado puesto, que no se obtenía ni se concedía entonces con la facilidad con que se alcanza ahora, así como también se lograba con seguridad de disfrutarlo por largo espacio de años quien obtenía tal dicha y los que debían sucederle en su nombre y en sus bienes.

Lógico era que al par de las costumbres se transformaran igualmente las habitaciones y así aconteció en efecto. La casa que habitamos ha sido, es y será reflejo

de nuestro carácter, de nuestros gustos y costumbres. Era imposible que las clases de la sociedad vivieran á mediados del siglo XIX como vivieron en los siglos XVII y XVIII. Por esto y por el influjo del espíritu democrático, que lo iba invadiendo todo y que todo lo sujeta á un mismo nivel, fueron desapareciendo los suntuosos palacios señoriales, en cuyo decorado se ejercitó en pasadas centurias el diestro pincel de los más renombrados maestros. A los salones espaciosos, á los grandes aposentos, á las cámaras cuyo perímetro se aproximaba al de una casa moderna, se sustituyeron las reducidas habitaciones en que todos vivimos, extendiéndose por tal modo la fuerza de esta corriente que hasta las familias de aristocrático abolengo parece como que se sienten molestas, en medio de alguna de aquellas dependencias, en los contados antiguos palacios que han resistido en pié la pesadumbre de los años y el ariete, más poderoso aun, de los cambios sociales. Los más insignes pintores, los que se sentían dotados de mayor facundia y mayor fuga de inspiración hubieron de limitarse forzosamente desde el primer tercio de este siglo á espacios pequeños, á insignificantes plafones—y aun esto en casos rarísimos—en los cuales no cabía ninguna de las monumentales composiciones que dieron renombre á Rafael, al Tintoreto, á Pablo el Veronés, y en tiempos más cercanos el infatigable Lucas Jordán y á sus numerosos continuadores é imitadores.

Acudió por ende la pintura al cuadro de caballete, á la obra de camarín, y los maestros flamencos y holandeses hubieron de ser el punto de mira de la nueva generación artística, que los copió en la delicadeza y primor del desempeño, no siguiéndoles siempre desgraciadamente, en el espíritu honrado y bonachón de los asuntos. Con esta evolución coincidió el movimiento naturalista, de que hemos hablado anteriormente. Estudiáronse con afán—como se estudian aún—las costumbres y los tipos populares, buscóse en comarcas poco recorridas y en el lejano Oriente, medio de imprimir novedad y sabor característico á las obras pictóricas y escultóricas; púsose empeño en copiar el natural con una fidelidad, con una nimiedad muchas veces, que hubieran podido envidiar y envidiarían los más decididos realistas; cualquier asunto se estimó bueno para un cuadro ó escultura, atendiéndose más que á la idea, á la ejecución material, al desenfado de la pincelada, á la elegancia del color ó al nervioso manejo del barro en el modelado escultórico. Como natural consecuencia del mismo movimiento se cultivó con amorosa solicitud el paisaje—que ha tenido sin disputa en nuestra edad su verdadero siglo de oro—reproduciendo con verdad admirable y con exquisito sentimiento los más inteligentes artistas que se han dedicado á este género, los más bellos espectáculos de la naturaleza, los variadisimos y embelesadores aspectos que cielo y tierra ofrecen desde la aparición del astro del día á las tranquilas y melancólicas horas del crepúsculo vespertino.

En medio de este movimiento, en el ardor de esta transformación nació Fortuny á la vida artística. Algo pasaba entonces y pasa ahora de lo que se vió en Florencia y en otras ciudades de Italia, en los albores de la fastuosa época del Renacimiento. Rompiéronse en aquella sazón los moldes de la Edad Media; consideráronse traba que oprimía á las inteligencias, los estrechos, acompasados pero siempre severos y espirituales cánones de la pintura y de la escultura góticas, de la pintura y escultura eminentemente cristianas; buscáronse con ansia nuevos horizontes, y el arte de la antigüedad pagana, con el estudio del desnudo por un lado y la copia de la naturaleza en todas sus manifestaciones por otro, produjeron allá por los años de 1450 aquella era en la que brillaron los Masaccio y los Filippino Lippi, los Ghiberti y los Lucca della Robbia, ejecutando obras preciosas, de una vida y de una espontaneidad que serán siempre el encanto de los artistas y de las personas dotadas de buen gusto.

Por desdicha, como acontece en estos movimientos de reacción, que el lenguaje político apellida revoluciones con nombre apropiadisimo, el empuje, que viene armado con el *recedant vetera*, no se contiene en los límites de la justicia y de la razón serena, sinó que lo atropella todo, lo derriba y lo destruye todo y no sabe aliar en medio del fragor de la contienda lo bueno de tiempos pasados con los adelantos positivos aconsejados por la experiencia ó por inspirados descubrimientos de ingenios superiores. Este ha sido el defecto del arte en la segunda mitad del siglo XIX; rompió con la tradición romántica que abrigaba levantados ideales, que soñaba en la idea olvidando la plástica belleza de la forma, corrió tras de la verdad naturalista sin saber cuándo debía pararse para no caer en el grosero realismo, y por resultado lógico de estos impulsos dió excesivo predominio á la parte material del arte, empleó singular talento en asuntos vulgares cuando no en obras de inmoralidad supina, y derramó prodigios de ejecución, verdaderas maravillas de dibujo, de modelado y de colorido en temas baladies, de ninguna significación y cuya vista no deja rastro alguno ni en el corazón ni en la inteligencia.

En medio de este hervor se encontraba Fortuny cuando ganó en oposiciones la pensión de Roma. El afán que sentía por copiar la naturaleza y traducirla con elegancia en sus pinturas y en sus dibujos, se aumentó, antes de que emprendiera el camino á la capital del Orbe Católico, con la vista de una serie de litografías originales del francés Gavarni. Los que no han tenido sus mocedades por los años de 1850 á 1860 no comprenderán acaso que unos dibujos hechos al correr del lápiz, dispuestos para ver la luz en publicaciones volanderas, ejercieran tan viva influencia en la mente de Fortuny. Lo adivinarán en seguida y tendrán por legítima y justificada la influencia cuantos por aquellos años siguieron con cariño el movimiento artístico del mundo, y en especial el de la nación vecina. Gavarni

era un habilísimo pintor de costumbres. Su lápiz, que manejaba con tanta facilidad como elegancia, sorprendía los tipos característicos de la época en todas las clases sociales, y los trasladaba al papel ya en figuras sueltas, ya en grupos reducidos, ora en composiciones algo complicadas y bulliciosas, siempre con fidelidad embelesadora. Gavarni, con carácter enteramente distinto, fué el Goya de París en los años antes mencionados. Fortuny lo vió en seguida y de ahí la afición que se despertó en su ánimo por las obras del celebrado é intencionado dibujante francés. No por ello siguió su camino; sirvióle sólo para avivar su afición al naturalismo. Algo de la influencia de Gavarni se trasparenta en los dibujos que Fortuny hizo por encargo de empresas editoriales y más particularmente en la ilustración de una novela de Alejandro Dumas, hijo.

Con tales antecedentes marchó á Roma el joven artista, á donde llegó el 19 de marzo de 1858. ¿Qué impresión le produjeron las maravillas que atesora la Ciudad Eterna? Pasóle lo que ocurre con muchas de las personas, casi podríamos decir con la gran mayoría de las que por vez primerarecorren sus calles y contemplan sus monumentos. El contraste de la grandeza del pasado en diversas épocas de la Historia, con la pobreza de lo actual; la oposición entre el arte grandioso de la Antigüedad y del Renacimiento, con el prosaísmo de la época moderna; conturban el espíritu, que se aturulla y no acierta á ver de momento los tesoros de sublime inspiración que existen en Roma. Es necesario permanecer algunos días, mejor dicho largo tiempo en la monumental ciudad para que todo se vaya aclarando, para que la vista se acostumbre á tanta grandeza y no se sienta anonadada ante ella, para que vayan descubriéndose las bellezas de los edificios, de las estátuas, de las pinturas, del caudal inmenso de obras de Arte que se halla en Roma derramado por todas sus colinas. La primera impresión que sintió Fortuny fué desagradable para él y por esto le escribió á su abuelo el día siguiente de su llegada: «Roma me ha producido el efecto de un vasto cementerio visitado por extranjeros.» A su maestro D. Claudio Lorenzale escribió igualmente para darle noticia de lo que había visto y de lo que había sentido. De los pintores le habló particularmente y como era de esperar consignó que las obras que más admiración le habían producido eran los frescos de Rafael en las *Stanse* del Vaticano, composiciones admirables que no han sido superadas por ningún otro ingenio y en las cuales el insigne pintor de Urbino hizo gala de su portentosa imaginación, de su ciencia en el dibujo y al par de un colorido elegante y fino que embelesa la vista sin distraer la inteligencia, produciendo un efecto de la mayor y más exquisita armonía. El retrato del Papa Inocencio X por Velázquez, que se halla en la galería Doria, fué una de las pinturas que más cautivaron la atención de Fortuny, y en verdad que supo ver bien, porque es la tal obra una de las más felices y es-

pontáneas del maestro español, entre las muchísimas que salieron de su habilitísimo pincel. Manifestóse con esto nuevamente la tendencia y la inclinación de Fortuny. El retrato de Inocencio X le encantó por su verdad, por la exactitud con que está reproducida en el lienzo la efigie y el aire todo del Sumo Pontífice.

Fortuny en su primer viaje á Roma visitó al célebre pintor alemán Federico Overbeek para quien tenía cartas recomendarorias. El *grande hombre* le llama en una de sus cartas y sin disputa la personalidad de Overbeek se imponía entonces al mundo artístico, aun cuando estuviese decadente su escuela y un movimiento del todo opuesto al que guió al insigne artista de Alemania, se iniciase vigorosamente en las principales naciones de Europa. Muy en breve dió señales Fortuny de que había de seguir por camino muy diverso al de la moderna escuela alemana. Es cierto que por los años de 1858 y 1859 pintó las *Nereidas* y la *Bacante* buscando inspiración en la mitología pagana, mas también ejecutó en aquel período una *Vista del Tiber* en la que se nota ya su deseo de copiar el natural con exactitud, de imprimirle la vida que no se encontraba en las composiciones amaneradas y convencionales de los artistas de la primera mitad del siglo, salvo contadísimas excepciones. Este afán por estudiar el natural hizo que no se dedicase á la copia de cuadros de pintores famosos sinó que acudiese á la Academia Gigi, en la *via Margutta* para dibujar á la pluma y al lápiz las *Academias* que acabaron de dar á conocer el superior ingenio del joven pensionado. Descúbrese ya en estos dibujos un fin que ha de ser después objeto primordial de su carrera artística. Este fin es el de imprimir elegancia á la factura, de hacerla simpática á la vista. Busca Fortuny la verdad de la línea, la exactitud del modelo y la del claro oscuro, mas acaso, con frecuencia sacrifica la calidad de la materia á la gallardía de la ejecución. De ahí que, siendo distintos los modelos que copió, tengan todos un cierto aire de familia en las carnaciones. Ve el natural, y lo ve con fidelidad, pero al través de su ingenio delicado, al través de sus aficiones y aspiraciones que hallaban repugnante lo que no presentase belleza exquisita en la línea y en el color. Sobre esta manera de ver Fortuny el natural insistiremos en ocasión oportuna ya que consideramos al pintor catalán muy apartado de ciertos naturalistas ó realistas de ahora, por más que parezcan indicar lo contrario sus últimos estudios hechos en Pórtici, de que hablaremos al examinar sus obras pictóricas más importantes. Hay que advertir que los dibujos á la pluma eran mirados con desdén, si no con desprecio en los años 1858 y 1859 y que á Fortuny se debió en gran parte y quizás en parte principal que fuesen otra vez mirados con benevolencia primero y solicitados con afán luego. Requiérese mano segura para manejar la tinta, porque no admite retoques y las vacilaciones son otros tantos defectos, que no ocultan ni suavizan siquiera las habilidades del dibujante.

El dibujar con la pluma y la tinta sirvióle también á Fortuny de preparación excelente para el grabado al agua fuerte en que sobresalió más adelante.

## V

Apuraron las tribus levantiscas del Imperio de Marruecos la paciencia de España y la guerra de Africa se hizo inevitable. Digase lo que se quiera en contrario, la guerra fué popular en 1859 y 1860 y en lo que va de siglo—á excepción de la lucha contra los franceses—en ningún otro momento han aparecido más unidas todas las provincias y comarcas, todas las clases de la sociedad española. El entusiasmo patrio rebosaba en todos los corazones y por ende se aprestaban todos á procurar el triunfo de las armas españolas, proporcionando al Gobierno medios, ya en hombres, ya en dinero. La Diputación de Barcelona no se quedó rezagada en esta ocasión y acordó equipar un cuerpo de voluntarios que vistiendo la tradicional *barretina* y con traje catalán en todos sus pormenores, fué al Africa y peleó heroicamente, sirviendo á las inmediatas órdenes del general D. Juan Prim, conde de Reus. Juzgó la Diputación que el Africa y la lucha que en ella se estaba dando habian de ofrecer elementos de estudio y de inspiración al ingenio de Mariano Fortuny, y ante esta idea le propuso enviarle al Africa pensionado y encargarle luego una obra pictórica que perpetuara el memorable acontecimiento. En enero de 1860 Fortuny salió de Barcelona con su cuñado Jaime Escriu orífice de gran talento y de mayor habilidad todavía. El escritor francés Carlos Iriarte que fué compañero suyo en el Africa describe la impresión que en Fortuny causó aquel país y sus habitantes, y al testigo de vista cedemos la palabra.

«Tuve—dice—la singular fortuna de salir de España con Fortuny á bordo del »*Vasco Núñez de Balboa* y de que desembarcásemos juntos en tierra de Africa. »Es sabido que el general Prim, que debía ganar con la punta de la espada en »las llanuras de Castillejos el título de marqués, era ya entonces, por derecho de »conquista, conde de Reus, la ciudad misma en donde nació el futuro autor de »*La Vicaria*. Natural era por lo tanto que al último fuese agregado á la división »del gran catalán, que llevaba en aquella ocasión un tren de príncipe y á quien »seguía una escolta de poetas, artistas y periodistas, nuestros compañeros en el »Africa y hombres que ocuparon después brillantes posiciones.»

»Érase Fortuny, en aquella época de su carrera, un joven de veinte y tres años, robustísimo, bien tallado, catalán algo rudo, concentrado y taciturno, de voluntad resuelta en los instantes difíciles, acostumbrado á la vida dura, dispuesto siempre á todo y más hombre de hechos que de palabras. De cinco á seis meses duró su estancia en Marruecos que fué por cierto una revelación para el joven artista. Imposible se me hace recordar sin emoción aquella época de nuestra existencia. Silencioso casi siempre, respondiendo apenas á las preguntas, pero sin tristeza ni mal humor, contento con poco, bondadoso en el fondo é indiferente á ciertas cosas exteriores, vivía Fortuny absorto en una contemplación fecunda, atraído á la vez por mil episodios brillantes, pintorescos, imprevistos y *dramáticos que se realizaban ante sus ojos. De los hechos más conmovedores* veía sólo el aspecto exterior; el alma y la pasión en los sucesos se le escapaban al parecer, como para dejarle espacio á estudiar mejor los trajes y los caracteres. Con infatigable actividad recorría los campos provisto de un baldique con hojas de papel, de una ligera tinta neutra, en las cuales fijaba con extraordinaria destreza, á escape y á pié, todo lo que veía, señalando el relieve de los cuerpos por medio de manchas con lápiz blanco, y notándose ya en los dibujos precisión y factura hábil, aun cuando no tuviesen la perfección que tuvieron después sus obras en el concepto anatómico. En una de estas ocasiones, única en el mundo para un pintor, desplegó una actividad silenciosa. El emperador actual de Marruecos había llegado á las llanuras de Bu-Seja ó de Vad-Ras, en medio del más suntuoso aparato, para firmar la paz. Todo ofrecía interés para Fortuny, los caballos, los tipos marroquíes, las telas de los vestidos, las armas, el extraño arreo de la guardia negra. Cuando tras de cuarenta ó cincuenta escaramuzas, cinco grandes combates y ocho batallas, entramos vencedores en Tetuán, habiendo tomado por asalto los dos campamentos que defendían la ciudad, el general O'Donnell, nos señaló al poeta Alarcón y á mí un palacio hermoso como la Alhambra, por lo que ofrecimos hospitalidad á Fortuny, mas éste prefería las suciedades del barrio de los judíos, las cavernas raras y ennegrecidas en donde se juntaban los vencidos, la impresión de la calle, el espectáculo de la vida oriental, los episodios característicos. Mientras estuvo en Tetuán vivió al aire libre, ocupado en reunir los datos que, al año siguiente, debieron servirle para pintar los primeros cuadros de importancia. De nuestra casa se limitó á copiar el hermoso patio blanco, con las paredes adornadas de azulejos.»

»Insisto en la observación de que la vida civil de los moros, los episodios pintorescos y los cuadros de costumbres hicieron mayor impresión en Fortuny que la misma guerra tan interesante y llena de emociones. Ofrecía la guerra á cada instante asuntos redondeados bajo todos los puntos de vista y el pintor no hacía

«caso de ellos. Raro nos pareció entonces que no viese en todo esto otra cosa más  
 »y que sólo eligiese las manifestaciones de un carácter meramente pintoresco ó  
 »que ofrecían un aspecto raro, pues es cierto que miraba las escenas exclusiva-  
 »mente en el concepto de los efectos de luz sobre las telas y la arquitectura y que  
 »fijaba su atención de un modo especial en las armonías ó contrastes de tintas  
 »y tonos, en los tipos y en los detalles que sirven para precisar el carácter de los  
 »hombres y de las cosas. El cielo, la naturaleza y la atmósfera hablaban á su in-  
 »teligencia más que la guerra, tendencia que importa consignar ya que más tarde  
 »hemos de llegar á la conclusión de que en el punto más brillante de su breve  
 »carrera y en medio de sus creaciones más felices, Fortuny aparece dotado como  
 »mérito principal de una habilidad de mano prodigiosa y de una vista delicadí-  
 »sima. En sus obras admira, mas no conmueve. Un hecho de su carrera confirma  
 »esta observación que muchos habrán formulado también. En la edad de los ar-  
 »dores y de los entusiasmos, asiste el pintor á una campaña, única quizás bajo el  
 »punto de vista de lo pintoresco, ve á cada instante dramas sangrientos, escenas  
 »que son otros tantos cuadros atrayentes y admirablemente compuestos, y sin  
 »embargo el solo recuerdo que de esta lucha se advierte en sus obras consiste en  
 »un lienzo, inmenso es verdad, pero pintado de encargo oficialmente y que dejará  
 »sin acabarlo.»

Los apuntes que Mariano Fortuny trajo del Africa llamaron en alto grado la atención por la espontaneidad de la factura y el acierto con que estaban señaladas en el papel las fugaces impresiones del natural en movimiento. Es indudable que para desarrollar más tarde el cuadro que le encargó la Diputación provincial de Barcelona, trazó gran número de los esbozos que se veían en sus ricas cartetas. De tal modo abrigaba el propósito de pintar el lienzo en cuestión que además de haber pintado en Roma un boceto de regulares dimensiones y de haber manchado luego la tela, ejecutando hasta con cariño algunos trozos, conforme lo puede ver quien visite el salón de sesiones de la Diputación en donde se halla colocado este trabajo pictórico, además de todo esto y llevado del deseo de que el cuadro fuese fiel en el conjunto y en los pormenores, hizo Fortuny un esbozo en tinta y lo enseñó al general Prim, quien trazó sobre el mismo papel algunas correcciones al objeto de precisar la colocación exacta de los generales y de los cuerpos de ejército en la toma del campamento árabe. Este curioso documento existe en poder de uno de los más inteligentes coleccionistas de Barcelona y merecería á la verdad que fuese adquirido por alguna de nuestras corporaciones populares, ya que le presta interés la doble circunstancia de haber sido dibujado por Fortuny y de haber sido corregido por la propia mano del general Prim, uno de los primeros caudillos de la guerra de Africa. Una serie de circunstancias, además

de las aficiones propias, fueron causa de que Fortuny diera á su talento y á sus trabajos dirección casi opuesta á la que requería la pintura del mencionado lienzo, y de ahí que primero fuese dilatando el concluirlo, después se enfriase su amor al asunto, y que acabase al fin por manifestar deseos de renunciar á la obra, indemnizando á la Diputación de Barcelona en lo que fuese de justicia. La segunda visita que verificó al Africa fué contraproducente, puesto que acabó de avivar en el joven artista la afición á lo pintoresco y á los efectos de la luz y de color, apartándole de los estudios que demandaba la ejecución de un cuadro de grandes dimensiones y de tema grandioso.

## VI

Al regresar por vez primera del Africa y después de haber estado en Madrid y en París—en este último punto con el particular intento de ver la *Smalah* de Horacio Vernet—fuése á Roma Mariano Fortuny en donde podemos decir que se estableció definitivamente, ya que fué aquella ciudad el centro de su cariño y el lugar del mundo en donde al parecer trabajaba con mayor gusto. La corta expedición que hizo á Marruecos en 1862, sus viajes á Madrid y París en 1866 y más tarde en 1869, cuando su matrimonio, y su estancia algo prolongada en Andalucía en 1870 y 1871, no fueron más que paréntesis en su vida de artista, aun cuando algunos de estos viajes ejercieron marcada influencia en su talento. Roma era la ciudad predilecta de Fortuny, en ella puso un estudio ó taller y en él reunió, como lo diremos más adelante, las preciosidades artísticas y arqueológicas que había sabido encontrar recorriendo todos los rincones y rebuscándolo todo en Italia y en España. En 1861 y 1862 su ingenio artístico se revela ya de un modo evidentísimo. Su acuarela *El Condesito* (El Condesito), la *Odalisca* y el *Florentino* que envió á la Diputación Provincial, dieron á conocer ya al Fortuny enamorado de las delicadezas de la forma, de los primores de la factura, de las combinaciones de matices, tomadas de la realidad pero embellecidas por una imaginación meridional y por consiguiente muy lejanas, digase lo que se quiera en contrario, de las realidades de los modernos naturalistas. Aquellas obras fueron aplaudidísimas en Barcelona, en donde se las tuvo por fruto de un hombre dotado de genial talento, de manera que en Fortuny no se realizó en manera alguna el proverbio de que

nadie es profeta en su patria, ya que él en la suya, en su país, fué tenido siempre por artista de superior ingenio y de brillantes esperanzas en lo futuro. D. José Puiggari en una Revista que en 1862 veía la luz en Barcelona decía hablando de aquellas obras de Fortuny: «...en una palabra las facultades más cabales para constituir un gran maestro, una *especialidad à su tiempo*; todo esto vemos en los cuadros y bocetos del pensionado», añadiendo casi à renglón seguido: «no dudamos augurar para Fortuny un espléndido porvenir, quizás el destino reservado à los grandes hombres que hacen época.» En estos cuadros Fortuny era ya el pintor elegante y minucioso, mas estaba lejos todavía de ser el artista enamorado de la pintura à plena luz, que tenía miedo à los oscuros y que buscaba el modelo de los cuerpos por medio de suaves, suavísimas oposiciones de tintes y tonos. De fijo que el insigne artista reusense en los últimos años de su vida al contemplar la *Odalisca*, el *Contino* y *El correr de la pólvora*—trabajo de mayor aliento que los anteriores, concebido con valentía y que dedicó à su constante protector D. Buenaventura de Palau—al notar la fuerza de las sombras, hubiera encontrado que se presentaban negros aquellos cuadros, como dicen los pintores en lenguaje de taller. El japonismo que indudablemente ha influido en algunos géneros de la pintura contemporánea, apenas había aparecido entonces, ni se habían expuesto en el *Salón* de Paris las obras ejecutadas con un afán de verdad y de evitar todo efecto calculado, que degeneraron à veces y degeneran aún en convencionales bajo el pincel de determinados artistas, siendo falsas à puro de querer ser exactas y naturales. Las entonaciones blancas, archiluminosas que después empleó Fortuny no se notaban en sus primeras obras, y sin disputa no aparecieron con alguna evidencia hasta 1870 en que *La Vicaria* se expuso en Paris y acabó de acrecentar la fama del artista catalán, que ya paulatinamente se iba extendiendo por Europa y América. La verdad de la luz y del color fué, pues, el objetivo capital de Fortuny durante su carrera de artista. Encantábanle las obras de Velázquez y de Goya, celebraba de ambos su ojo certero en ver el natural y su habilidad en trasladarlo al lienzo, y tenía con razón à Goya por uno de los pintores coloristas de mayor ingenio, siendo así que apenas usaba en sus lienzos otros colores que el blanco y el negro, à los que daba la variedad más asombrosa de matices por medio de toques habilísimos de rojo, azul, amarillo, etc.; mas con admirar à estos dos colosos de la pintura española no siguió nunca el camino de ellos, ni trató de tomarles por maestros. Como naturalistas de gran potencia le eran más simpáticos que Rafael, Miguel Angel y los venecianos, sin que por ello les admirase hasta el extremo de querer ser discípulo directo de sus admirables creaciones. En la acuarela su estilo pictórico señalábase ya mejor, de modo que *Il Contino* puede colocarse al lado de sus obras mejores de esta clase, y aun se adelanta à algunas

de fecha posterior. La firmeza que Fortuny tenía en el dibujo, por resultado de sus largos estudios académicos, su mano ligera que ponía la mancha de color sin vacilación y con elegancia exquisita, sirviéronle á maravilla para sobresalir pri-



MARIANO FORTUNY CON TRAJE DE MORO.

mero y adquirir pronto renombre europeo en una clase de pintura que demanda la rapidez de la improvisación, pero que como todas las cosas al parecer fáciles, encierra en esta facilidad la mayor de las dificultades. Fortuny, salvo contadas excepciones, trató la acuarela, como lo exige este género de pintura, es decir de

manera que la ejecución no resultase nunca fatigosa, aunque fuese en algunos fragmentos miniaturada. De las acuarelas de nuestro paisano á las aguadas y aguazas de ciertos pintores ingleses contemporáneos hay un abismo. Lo que en las primeras se distingue por lo fácil, llama la atención en las segundas por lo lamido: lo que en Fortuny es talento de pintor, aparece en las aguadas inglesas á que nos referimos, prodigio de técnica, triunfo de la receta y de la paciencia. Con lo cual no pretendemos afirmar que en algunos casos movido Fortuny de un deseo de vencer toda clase de dificultades, no llevase á la acuarela más allá de lo que debe ser, convirtiéndola de impresión fugaz y como en esbozo, en trabajo de estudio y de ejecución muy minuciosa, trabajo y ejecución empero que no empecian á la espontaneidad de la pintura. Atrajeron primero las acuarelas de Fortuny las miradas de los extranjeros aficionados al Arte que en todas épocas han visitado Roma; pagáronlas ya á precios muy subidos y estos se aumentaron cuando Goupil, el conocido y casi diríamos famoso marchante de Paris firmó un trato con nuestro artista, según el cual se comprometía á adquirir todas las acuarelas que pintase al precio fijo de cien liras cada una, cantidad que más tarde creció prodigiosamente, pagándose á más que á peso de oro las obras lindísimas de dicha clase que produjo el pincel fecundo del autor de *La Vicaría*.

## VII

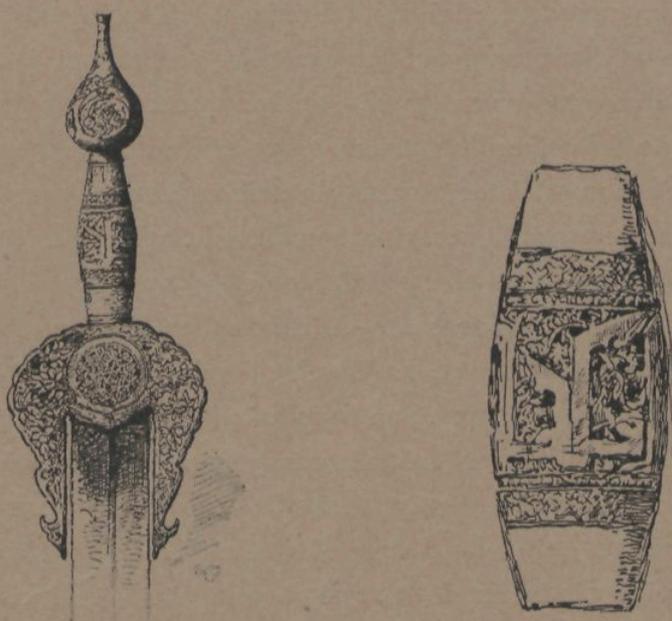
Prorrógole la Diputación provincial de Barcelona la pensión á Mariano Fortuny de modo que el último plazo venció en 1865 y por condición única le impuso la de pintar un cuadro sobre asunto de la Guerra de Africa. El Duque de Rianzares le favoreció también con una pensión al cesar la que le había concedido la Diputación de Barcelona. En la Vía Ripetta estableció primero en Roma un taller que trasladó más tarde al local de la Vía Flaminia, llamado *Estudio del Papa Julio*. En uno y otro sitio se juntaban los artistas más notables que vivían entonces en la Ciudad Eterna y con ellos aficionados ricos y de gran perspicacia. Allí—según lo hemos oído referir á un concurrente—dibujaban los unos, hojeaban libros y miraban láminas los otros, conversaban sobre Arte aquellos á quienes les era más grato emplear así el tiempo, y con los trazos de los unos y las conversaciones de los otros se allegaba un hermoso caudal de datos artísticos, se comunicaban ideas

sobre lo mismo y sobre todo se comentaban las obras nuevas de pintura y de escultura y al propio tiempo las que podríamos llamar obras nuevas viejas, ó séase los ejemplares artísticos y arqueológicos de pasados tiempos que eran descubiertos en las *botegas* de los anticuarios, en el fondo de una sacristía, en un desván lleno de polvo, ó en cualquiera de los rincones, en fin, en que iba á encontrarlos el ojo avizor de los aficionados concurrentes al taller del joven artista. Entre ellos el pintor italiano Cerentano, de ingenio esclarecido y mano hábil, se distinguía por el calor con que se había lanzado á estas aficiones, que casi podían declararse nacientes en aquella época, ya que eran contados los amantes de antigüedades que existían entonces en Francia é Italia y eran poco menos que ignorados en España y otras naciones. Fortuny se puso muy en breve al nivel de los aficionados de instinto más seguro y de más buen gusto. Cuando todavía no se daba la importancia que se dió después á los ricos y artísticos bordados de la Edad Media, procurábase él ya con afán las casullas con franjas llenas de santos y de motivos deliciosos de ornamentación, las dalmáticas con espléndidos escudos heráldicos, y los paños de altar primorosamente recamados de oro y sedas de colores. Las armas, uno de los objetos que siempre han tenido amadores, fueron también objeto de las aficiones de Fortuny, quien á la vez que buscaba las adargas, cascos y espadas del Oriente, sentía vivísima predilección por las armas ofensivas y defensivas labradas en la época del Renacimiento, labradas con delicadeza y sentimiento artístico superiores á todo encarecimiento. Mas acaso nada le apasionó en tanto grado como las lozas hispano-moriscas, que él, sin duda alguna, contribuyó á poner en predicamento entre los museos y aficionados. Fuentes y platos deliciosos con figuras quiméricas y escudos juntó en su estudio de la Vía Flaminia, á donde fué á parar más tarde la perla de su colección ó sea el jarrón hispano árabe que encontró en Salar, aldea próxima á Granada, en donde servía de soporte á la pila del agua bendita. Más de mil duros pagó Fortuny por este precioso ejemplar del arte hispano-morisco, comparable con el jarrón de la Alhambra, mas aun así realizó un buen negocio, como suele decirse, puesto que en la venta de su colección pagó por él Basilewsky sobre seis mil duros, ó sea treinta mil francos, y á mayor cantidad hubiera alcanzado todavía si la colección Basilewsky se hubiese vendido en pública subasta en París, en vez de ser comprada toda en una cantidad alzada por el Czar de todas las Rusias para enriquecer uno de los museos imperiales de San Petersburgo. El entusiasmo por los objetos antiguos llevó á Fortuny á desplegar su habilidad manual en piezas que él mismo labró para completar alguno de los que había adquirido, tales como el pomo de marfil para un puñal árabe, la guarda de una espada italiana, etc., etc. En estos trabajos mostróse artífice tan diestro como artista de buen gusto. En Granada se

ocupó con admirable constancia en hacer pruebas en las alfarerías para dar con el reflejo dorado de las lozas hispano-moriscas, y mucho logró ya entonces, por los años de 1870 y 1871, que fué perfeccionando más tarde. Cerentano era en Roma el consejero áulico de Fortuny para las adquisiciones arqueológicas, puesto que también ocupó más adelante el barón Davillier, que fué su amigo apasionado y cariñoso *preconizador de sus méritos en vida y en muerte*.

Al par de estas aficiones artísticas y arqueológicas daba pruebas Fortuny de sus variadas aptitudes para cuanto se refiere al arte en sus distintas aplicaciones. Si Fortuny no hubiese sido pintor, de fijo hubiera sobresalido en las artes suntuarias y en ellas hubiera propagado el sentimiento exquisito del color y de la forma que constituía y constituye una de sus prendas más salientes. A la continua contemplación de los ejemplares antiguos, recubiertos de la pátina del tiempo que lo armoniza todo, imprimiendo al blanco un matiz dorado, al rojo encendido una entonación suavísima y rica, á las tintas más crudas una veladura que las convierte en gratas para la vista mejor educada; á esta contemplación y amor, decimos, debió sin duda en gran parte nuestro artista la elegancia que imprimió á todas sus obras pictóricas, elegancia, en el mejor concepto de esta palabra, que las hacía y las hace apropiadas para decorar los salones lujosamente amueblados y el camarín ó *boudoir* de la dama más coqueta y más amiga de primores y delicadezas. Causábale espanto á Fortuny ver en un objeto antiguo, bordado, arma, arqueta, una adición nueva, aunque fuera hecha por artífice muy perito. De ahí que él en persona se dedicase á completar y restaurar algunos de los objetos que iba adquiriendo y que en esta ocupación diese las pruebas de habilidad en las artes suntuarias á que hemos aludido en las anteriores líneas. Acaso para intentar la restauración de algún ejemplar de las espléndidas lozas hispano-moriscas llevó á cabo en Granada las pruebas para descubrir nuevamente el secreto de la alfarería dorada con reflejos metálicos. Para redondear armas á las que faltaba alguna pieza se ocupó en cincelar y damasquinar el hierro, lo cual hizo con tal pericia, que una espada de estilo morisco, por él compuesta, forjada y damasquinada figuró brillantemente en la venta de pinturas y objetos de su taller verificada en París después de su fallecimiento. Llenó el pomo de aquella espada, el puño y la garnición de ataujía en oro y plata, con caracteres cúficos y adornos al modo morisco, juntando en la obra los diversos procedimientos de fabricación de que se servían en el siglo xv los espaderos y los que obraban á la damasquina. De esta espada escribió Eduardo de Beaumont: «El encanto, el carácter de elegancia extraña que presenta, la belleza singular de la forma, la hábil ejecución de los florones y arabescos que la decoran, le dan á primera vista un valor artístico notable que se aumenta por el prestigio del nombre que con ella va enlazado. En este trabajo,

«esencialmente español, creado por una suerte de amor á la Alhambra, Fortuny no sólo puso gran parte de su talento, sino lo que es más, un poquillo de su corazón.» El mismo Beaumont elogia, asimismo, calurosamente otra espada morisca proyectada y labrada por Fortuny, que dice ser un curioso capítulo de la fabricación de un antiguo alfange, tal como lo forjaría y labraría en su época el moro Julián del Rey, ahijado del rey Fernando el Católico. El autor de *La Vicaría* no veía exclusivamente en los objetos antiguos su lado pintoresco y el mérito y atractivo de la rareza. Concediales la importancia que ahora se les da para mejor conocer, para comprender bien el gusto, las costumbres, el modo de ser de la



ESPADA ARÁBIGA CINCELADA POR FORTUNY.

sociedad en pasadas épocas y en los distintos pueblos del Oriente y del Occidente. Imbuído en esta idea, al remitir en carta al escritor francés que acabamos de citar, unos apuntes de espadas existentes en el arsenal de Venecia, le dirigia esta pregunta: «¿No opináis que estas viejas hojas cuentan lo pasado mejor que un libro?» Y añadía: «Para mí, cada una de ellas habla á cual pueda mejor hacerlo.»

Digase lo que se quiera en contra, el instinto del anticuario va siempre enlazado con el instinto ó el buen gusto del artista, no tratándose, como no se trataba en Fortuny de un mero rebuscador de antiguallas. Véase, entre otros casos de su vida, los siguientes. En Granada se encontró con un lindísimo cofrecillo árabe en marfil, labrado con la riqueza y elegancia peculiar de los artífices de Oriente. Cautivóle en seguida este ejemplar y lo adquirió para su colección, mas no en tanto

grado le sedujo el cofrecito, con sus elegantes labores del siglo XIII, como una tela de que estaba forrado y que con su raro instinto en semejantes materias adivinó al momento que debía tener verdadera importancia artística y arqueológica. Así lo entendió igualmente M. Dupont-Auberville, autoridad en cuanto se refiere á la historia del tejido, según lo dice claramente en el catálogo de los objetos que formaron el taller de Fortuny. Refiriéndose á las telas de valor histórico y arqueológico, escribe el mencionado anticuario: «En la primera serie señalaré el subidísimo interés histórico de una estofa que guarnece el interior de un precioso cofre de marfil del siglo XIII, descrito en la sección de objetos de arte y encontrado en Granada. El tejido, más antiguo que el mueble, puede atribuirse, á mi entender, al siglo XII, aun cuando el catálogo del museo de Kensington fije la fecha más atrasada del siglo XI para un ejemplar parecido, procedente de la colección del Reverendo Bock, que es á la vez la más antigua muestra de aquella notable colección. El tapizado del cofrecillo consiste en un tejido de hilo, con trama de seda, que nos da á conocer una tela de mezcla, de origen hispano-morisco, de un procedimiento tan simple en su fabricación, que la seda roja de la trama con el hilo crudo del urdimbre produce el efecto del color.»

En medio de este trabajo incesante de rebusca en el que nos detenemos algo porque según nuestro dictamen se halla relacionado intimamente con la fisonomía general de la obra de Fortuny, aun cuando todo lo que presentaba belleza era codiciado por el artista, fijáronse sus amores y fueron objeto de su predilección los magníficos bordados españoles é italianos de los siglos XV y XVI y las ya citadas lozas hispano-moriscas, cuyos deliciosos reflejos metálicos tanto concordaban con la riqueza de colorido y la fuerza de luz que constituyen dos de las más preciadas cualidades de los cuadros al óleo y de las acuarelas del malogrado pintor catalán. Ya hemos indicado el alto precio que pagó por el famoso vaso de Salar, y á ello podemos añadir que Fortuny no sólo daba importancia á las lozas hispano-moriscas de reflejos metálicos por su valor de antigüedad y por su indudable mérito artístico, sinó que juzgaba que debía ser restaurada en nuestros días la expresada industria al objeto de aplicarla á la decoración de los edificios modernos, cuya monotonía y tristeza repugnaban á su delicado gusto artístico. Doliase, con razón, de que en nuestra patria nadie se acordase de reanimar las antiguas industrias, y así nos lo había manifestado en Granada, en el verano de 1870, adelantándose á propaganda idéntica que han realizado después en España varios artistas y aficionados, por desgracia sin resultado hasta ahora por no haber sido comprendidos ni de la mayoría del público, ni de las personas que forman parte de las corporaciones populares y que deberían adelantarse á la general indiferencia ó ignorancia. Si Fortuny entonces hubiese podido influir en la gobernación del Estado, Es-

paña tendría ahora museos riquísimos de objetos suntuarios antiguos, objetos que han ido saliendo de la península adquiridos por mercaderes ó aficionados extranjeros y muchos de los cuales son ornamento de los primeros museos de Europa.

Pronto fué el Taller de Fortuny en Roma un centro artístico á donde acudían todas las personas de buen gusto y deseosas de comunicar á otras que las entendieran sus impresiones artísticas. Allí se trabajaba en la forma que hemos relatado anteriormente y allí concurría un rico extranjero, Mr. Fol, que fué entusiasta preconizador de los méritos del artista catalán y uno de los que más ayudaron á popularizar sus acuarelas, antes de que el comerciante francés Goupil las expusiese en París y acrecentase así el renombre que Fortuny iba adquiriendo. Con las tareas del pintor y del dibujante juntaba las distracciones que necesita la inteligencia para no fatigarse con el continuo trabajo. De ellas tenemos noticias exactas por lo que nos ha referido el distinguido pintor catalán D. Tomás Moragas, que profesa á Fortuny y á su memoria una verdadera veneración y que durante su vida fué, con José Tapiró, de Reus, hábil artista asimismo, amigo fiel y devoto, inseparable compañero de nuestro artista. A Moragas le hemos oído decir varias veces: se ha asegurado que Fortuny tenía inclinaciones bajas, que evitaba el trato de las gentes cultas, que se gozaba en vivir en medio de las gentes más ruines, sucias y despreciables, y esto es falso de todo punto. Es cierto—proseguía—que á Fortuny le empalagaban las formas convencionales de la sociedad, y en esto no varió en un ápice hasta la época de su matrimonio; que le molestaban en extremo ciertas exigencias á que es preciso atender para ser bien recibido en los salones; mas no es verdad que sintiera cariño por las manifestaciones bajas y vulgares del pueblo, por la vida inculta de determinadas clases sociales. Acudía con afán á los puntos en donde se reunía el pueblo y en especial á aquellos sitios en donde la fisonomía popular se presentaba más espontánea, con los rasgos gráficos que buscan el poeta y el pintor para utilizarlos en sus creaciones. Esto le encantaba, esto le seducía y con ello daba pruebas de buen gusto y de instinto de artista. Por esta razón pasábase á veces las horas muertas en figones y cafetines del Transtevere, en los cuales los hermosos y gallardos tipos de la campiña romana se veían con todos los pormenores que ayudaban á hacerlos pintorescos y á propósito para tentar el pincel de un pintor colorista como Fortuny. Por igual motivo asistía con frecuencia á los teatros populares y á espectáculos de igual clase, de los cuales tomaba notas y apuntes en su cartera, sorprendiendo la vivacidad de expresión de las gentes del pueblo en los momentos de expansión y regocijo. Estos sitios y estos espectáculos le eran agradables á Fortuny, decía su fervoroso amigo, por que no se encontraba en ellos sujeto á trabas que le molestasen ni tenía ante los ojos las formas de convención y de receta que tanta grima le daban en personas de posi-

ción más elevada. Es indudable que Fortuny fué un carácter algo arisco durante toda su existencia, que era difícil llegar á la intimidad de su confianza, mas cuando se la alcanzaba, pocos hombres se le adelantaban en lo expansivo y en ser amigos sinceros de sus amigos. Así lo sostienen Moragas y Tapiró y así lo prueba el cariño que llegó á establecerse entre nuestro artista y el también malogrado pintor francés Regnault, y más aun todavía entre él y el distinguido anticuario Baron Davillier, que tan sentidas páginas le ha dedicado en recuerdo de la amistad que les había unido, cimentada y reforzada por sus comunes aficiones al arte y en particular á los objetos suntuarios antiguos.

## VIII

Dando sólo al ocio y á las distracciones el tiempo absolutamente preciso para el descanso de la inteligencia y el reparo del cuerpo, trabajaba Fortuny en Roma durante la época á que nos referimos ó sea después de su regreso del Africa. Tenia entonces muy presente el encargo que le había hecho la Diputación provincial de Barcelona de pintar uno de los heroicos hechos de aquella memorable campaña, y llevado de esta idea, trazó el boceto, preparó el lienzo y lo manchó, ocupándose repetidas veces en la tarea de irlo continuando, aunque con un calor que iba disminuyendo á medida que adelantaba en la obra. En tanto grado abrigaba Fortuny el deseo de realizar su compromiso, en cuanto su viaje á Paris en aquella época tuvo por primer objeto ver y estudiar los cuadros de los pintores franceses de asuntos militares y de un modo especial la *Smalah* de Horacio Verner, que entonces gozaba de grandísima fama y se tenia por la gramática y la poética más completas en el género. ¿La impresión que le produjo la *Smalah* ó su recuerdo, no se advierten en el lienzo que decora hoy el salón de sesiones de la Diputación provincial de Barcelona? Basta darle una mirada para que responda afirmativamente el observador medianamente discreto.

*La Expugnación del campamento marroquí por las tropas españolas en 4 de febrero de 1860*, que tal es el verdadero asunto del cuadro á que aludimos, se halla desarrollada en una extensa llanura cortada por las desigualdades del terreno y por las trincheras enemigas. Algunos montículos rompen en parte la monotonía de la línea horizontal que domina sin embargo en el terreno. El general D. Leo-

poldo O'Donnell con su Estado mayor ocupa el centro del cuadro, en el segundo término. Aquel ilustre caudillo da las órdenes á las fuerzas de su mando, y uno de los generales que las ejecutan es D. Juan Prim, seguido de los voluntarios catalanes, al frente de los cuales se entra por las trincheras marroquies. En el primer término sobresale y se lleva las miradas del espectador la caballería de los moros, que con Muley-el-Abbas al frente, huye á todo el correr de sus caballos y á la desbandada. A los dos lados de estos grupos en los que se reúne el interés del cuadro se ve también la lucha, entablada en disposición igual ó muy semejante. Las tropas españolas en segundo término atacan á las huestes de Marruecos, vencíéndolas y arrollándolas, y poniendo en dispersión á un conjunto abigarrado de hombres, mujeres, niños, camellos cargados, caballos y asnos en pintoresco desorden que traduce bien el que hubo de reinar en la escena pintada por el artista. En el fondo del cuadro aparecen el cielo esplendoroso del Africa, el mar, la orilla arenosa, manchas de color que figuran ser columnas del ejército de España, ó el humo producido por los disparos.

*La expugnación del campamento marroquí* es un lienzo, en esbozo en casi todas sus partes, con fragmentos, empero, ejecutados con tal firmeza y valentía y con tanta seguridad en el modo de poner el color, que no se ve necesidad de una pincelada más para dejarlos terminados. Hay luz en el cuadro, hay aire, media espacio entre todos los cuerpos, los efectos de claro oscuro son potentes, y con todo no ha llegado todavía Fortuny en aquel cuadro á la intensidad luminosa que alcanzó después en otras obras. Al compararlo con sus últimos cuadros juzgaría de seguro el pintor que aparecía negruzco aquel vasto lienzo y por ende tendría por convencional su factura. La brillantez característica suya no aparece en verdad en esta pintura, sin que entendamos decir con esto que resulte pobre ni apagada. Era el que empleaba entonces un sistema en que ejecutó trabajos lindísimos, pero que modificó luego fundamentalmente. Desde la batalla de nuestra Diputación y los primeros cuadros de *Los aficionados á estampas y antigüedades* hasta *La elección de modelo*, *El jardín de los poetas* y sobre todo *La playa de Portici* media una distancia considerable, que se señala por una diferencia de tonalidad marcadísima.

La disposición del cuadro, como lo hemos dicho, recuerda en varios trozos la de la *Smalah* de Horacio Vernet. A esta influencia por un lado y á los estudios predilectos de Fortuny en el Africa se debe tal vez que uno de los fragmentos más interesantes, de más rico y elegante color, y pintado con más garbo, sea el de los caballeros marroquies escapando del ejército cristiano, defendiéndose y ofendiendo á la vez al enemigo, grupo que visto de cerca presenta una confusa sucesión de manchas de colores diversos, que va tomando cuerpo á medida que el espectador se aleja del cuadro hasta situarse á la distancia conveniente, y que

desde esta presenta una verdad, una vida, una riqueza de luces y de tintas que acusa la mano de un pintor de grandísimo ingenio como lo tenía Mariano Fortuny. Este solo grupo hace la apología del cuadro. Lo completan, en medio de trozos trazados con descuido y alguno vacilante como resultado de las dudas y de la indecisión del artista, otros grupos y figuras apuntados con admirable firmeza, mereciendo citarse el pelotón de hombres y mujeres indefensos, el anciano llevado en andas, un cadáver que los merodeadores despojan de sus vestiduras, y como efecto prodigioso de ilusión la columna del ejército que avanza en línea de batalla, pintada con un simple brochazo en el que la vista cree descubrir los oficiales y soldados de los batallones, velados por la distancia y por el humo y polvo del campamento.

Emprendió Fortuny esta obra con algún calor, mas pronto dirigiéndose por otros senderos, fué enfriándosele el entusiasmo, introdujo modificaciones en el cuadro, terminó hasta cierto punto algunos trozos, dejó otros en esbozo y paulatinamente acabó por dejar el lienzo como un elemento de decoración de su taller. Las acuarelas y los cuadros al óleo se llevaron pronto sus aficiones. Entonces ejecutó ya las deliciosas aguadas, de que hemos hecho mención anteriormente, y que extendieron pronto su fama entre la colonia artística de Roma y los extranjeros que de continuo visitaban la capital del Orbe Católico. Por aquellos mismos años llevó á cabo varios cuadros pintados con el buen gusto, elegancia y destreza que le convirtieron en jefe de una escuela, que tuvo muchos discípulos en Italia, Francia y España. De aquella época datan los estudios de testas de kabilas y de negros ejecutadas con vigor admirable y con superior inteligencia de los efectos de modelado; una composición, con título de *Fantasia árabe*, en la que se ve reproducida con pasmosa fidelidad y brío una escena tomada del natural en Marruecos, ejemplo de las superticiosas costumbres y de la agilidad pasmosa de aquellas gentes; y varios cuadros con asuntos de casacón, presentando aficionados á obras de arte, libros y estampas, examinándolas en el interior de una habitación alhajada con la coquetería del siglo XVIII y llena de muebles, objetos artísticos y chismes de toda clase.

De la primera de las citadas obras escribe M. Iriarte: «Nunca la fotografía más acabada ha reproducido con mayor sinceridad las rarísimas actitudes y aquel algo impalpable y sagrado para los artistas que constituye el carácter. Las contorsiones, los gestos estrambóticos de los árabes, sentados al sol, su fisonomía soñolienta y grave, el aspecto contemplativo del faquir, que flota entre el sueño, el ensueño y la reflexión, están admirablemente interpretados. Todo este mundo árabe habla y el espectador se siente trasportado á otro continente. Interesa hacer observar que el *papillotage* encantador, que formará más adelante el estilo de

Fortuny, no existe todavía en este curioso cuadro, en que los personajes y la perspectiva lineal se hallan en el plano que les conviene, desempeñan su verdadero papel y están rodeados de cuanto es preciso para la escena y la composición de un cuadro, con los sacrificios indispensables á su mayor belleza.» Aun no admitiendo por completo toda las apreciaciones de M. Iriarte, no es posible negar que así en la *Fantasia Árabe* como en los cuadros de casacones que Fortuny pintó en esta época no aparecen los brillantes atrevimientos de línea, de luz y de color que puso en sus obras posteriores y que han dado motivo á largas discusiones y á animada controversia entre los criticos y los artistas. Los aficionados á objetos de arte y á estampas que pintó entonces son modelo de ejecución delicada, concienzuda y verdadera. El dibujo es de una firmeza asombrosa; el lápiz y el pincel de Fortuny no titubearon, ni un segundo siquiera, al trazar la línea. Las actitudes encantan por su naturalidad y los rostros por su expresión. Aquellos viejos son aficionados de veras y miran los objetos de arte con el cariño y con la fascinación peculiares á los que se desviven por reunir ejemplares raros y de mérito. El fondo contribuye á hacer valer las figuras. El colorido caliente con que estas se hallan pintadas, es si cabe aun más encendido, sin que chille nunca, y más armonioso en las paredes de aquellas salas, en los ricos plafones de su decorado, en los muebles y cachivaches que por ellas se ven diseminados, en una especie de desorden sumamente grato á la vista. En su copia hizo Fortuny prodigios de habilidad no superados por los más famosos pintores de nuestro siglo.

En 1866 fija el citado M. Iriarte la fecha en que Fortuny fué conocido en París, en donde fué introductor suyo el inteligente M. Goupil, mercader de estampas y pinturas. Mr. Steward, norte americano establecido en la capital de Francia sabía ya y apreciaba en lo justo el mérito de nuestro paisano y de él tenía, en aquella época, si no estamos equivocados y no creemos estarlo, trabajos bellísimos en su colección, en donde más tarde, colocadas en una de las lujosas salas de su *hótel* de Cours-la-Reine, debían brillar obras deliciosas de Fortuny y entre ellas el celebrado cuadro de *La elección de modelo*, al lado de preciosas pinturas de los primeros máestros franceses y al frente de estos el hábil Meissonnier, restaurador en nuestros días del gusto, de la delicadeza y de la firmeza artística de los antiguos flamencos y holandeses. Es incuestionable que Meissonnier fué uno de los predilectos de Fortuny. Pues bien, Goupil que poseía un ojo certero adivinó en seguida que las espontáneas y brillantes acuarelas del ilustre hijo de Reus tenían que ser puestas en predicamento entre las personas entendidas en Bellas Artes, las cuales verían en seguida que aquellas improvisaciones estudiadas, si así se nos permite decirlo, estaban ejecutadas con brío, con facilidad, con sentimiento del conjunto, con lujo de detalles y sin fatiga en ninguna, y con elegancia superior á todo encare-

cimiento. Convino Fortuny con el negociante parisiense que le entregaría periódicamente y con regularidad un determinado número de acuarelas que le serían pagadas al precio de cien francos cada una.

«La más importante de las que conocemos entre las ejecutadas en este período —dice el escritor antes mencionado— no mide más allá de sesenta centímetros y representa á una mendiga arrimada á una pared, teniendo un niño en brazos. Esta acuarela que no se pagó más cara que las otras, en virtud del contrato, tiene una regocijada leyenda. Un mono, que poseía Fortuny, jugando en su taller con cartones y papeles, quemó algunos y dejó otros algo tostados del fuego. El artista sorprendió al animal en el momento en que acababa de sufrir quemaduras graves, de las que murió. Una de las hojas ahumadas, jaspeada con manchas raras y que reunía aún resistencia bastante para poderla utilizar, le pareció tan bien preparada como fondo, vió en ella una combinación tal de tonos armoniosos que se le ocurrió aceptar por colaborador al fuego. Pueril parezca acaso esta observación, mas tiene importancia, porque después se vieron con frecuencia en las acuarelas de Fortuny fondos soñados, combinaciones de colores que le habían impresionado la vista y que tienen con los fondos reales de la naturaleza un parecido semejante al de las ideas incoherentes de un sueño con los hechos sucedidos. El pintor, sin embargo, entornando los ojos envuelve estas diversísimas entonaciones en una suerte de niebla de un color armonioso y saca de ellas manchas tan variadas como las flores de un ramillete.»

Desde 1866 á 1869 fueron muchas y de muy diversos asuntos las obras que ejecutó. Hemos hablado de algunas de ellas ponderando el buen gusto de la factura, la seguridad del dibujo y el color encendido del colorido. Estas últimas cualidades las había dado á conocer de un modo brillantísimo en *La Odalisca* que posee la Diputación de Barcelona, cuadro de un dibujo elegante y de una entonación por extremo simpática, en el que Fortuny hizo alarde de su habilidad en la pincelada pintando al óleo, como en *Il Contino*, propiedad de la misma Corporación, había dado muestra de una prodigiosa ligereza de mano y de que no titubeaba al poner el color en la aguada, que no admite retoques y en donde cada vacilación es una falta y un defecto. En el período que hemos citado salió de su taller el *Moro de Tánger* que se destaca sobre uno de esos fondos, tan del gusto suyo, compuesto con armas orientales, que le permitían desplegar todos los matices de su paleta y con muebles característicos que con ellas se armonizaban bellamente. El amor, la veneración que sentía por las pinturas de Velázquez los dió á conocer en algunas cabezas de estudio, interpretadas con gran valentía, y en varias figuras, entre ellas la de un hombre cubierto con un casco, desnudo de medio cuerpo, con espada al cinto y ocupado en abrocharse unos burdos pantalones. Esta obra

se halla tratada según el estilo de nuestros realistas. Aquel hombre es un personaje arrancado de *El lazarillo de Tormes* ó de *El Escudero Marcos de Obregón*. La suciedad y miseria de su cuerpo, lo brutal de su rostro ó se ven claramente ó se pueden entrever, y con todo, lo propio que acontece con los personajes de las citadas novelas picarescas, su vista no produce asco, ni repugnancia siquiera, antes al contrario se hace agradable y el artista y el aficionado se deleitan contemplando la figura. Y es que Fortuny, encantado del natural, dispuesto siempre á copiarlo ó mejor traducirlo en el lienzo ó el papel con la mayor fidelidad posible, era al propio tiempo artista y como tal sabía encontrar el modo de interpretar con buen gusto y hasta con delicadeza un asunto que en otras manos se hubiera hecho antipático á toda persona culta. El cuadro de que hablamos se halla pintado con tal elegancia, la verdad es tan artística que nadie pondría reparo alguno en aprovecharlo para decorar el saloncito de mayor lujo y en el que se hubiesen acumulado los refinamientos de la coquetería. Fortuny al igual de todos los realistas dotados de sentimiento artístico, sacaba la naturaleza en sus cuadros con toda la verdad imaginable, pero al propio tiempo la embellecía merced á su particular modo de sentir y gracias á su ejecución prodigiosa y bella.

Si en el ánimo de Fortuny causaron honda impresión las obras del ilustre D. Diego Velázquez de Silva, no se la produjeron menos viva los lienzos y los grabados que dejó en nuestra patria otro artista genial, continuador de la tradición de los grandes naturalistas españoles. Comprenderán nuestros lectores algo enterados de la historia de la pintura en España que nos referimos á D. Francisco Goya y Lucientes, el pintor de los tiempos de Carlos IV, el artista que con cuatro brochazos, con blanco y negro y algún pequeño toque de rojo, amarillo ó azul, trazaba una figura ó una composición que se salía del cuadro, según se dice vulgarmente, por el bulto del modelado, por los asombrosos efectos de claro oscuro, y que resultaba colorista pintando casi exclusivamente con blanco y negro. La originalidad, por nadie superada á nuestro juicio, del autor de *La familia de Carlos IV*, de *Las majas en el balcón*, de los famosos cartones para tejer tapices, cautivó á Fortuny, quién vió en seguida cuán fructífero podía ser para la pintura contemporánea el estudio serio de aquellas obras y de otras no menos celebradas del singular artista aragonés. *La Mascarada* que pintó en 1868 y *La procesión disuelta por la lluvia* responden á estas aficiones del malogrado pintor. Cautiva en la primera el extravagante grupo de máscaras «sin patria ni historia—dice M. Iriarte—reunidas para chismear juntas en un Pincio de fantasía, en un soñado rincón de una villa Albani que no ha existido.» Es la segunda, conforme lo escribe con certero criterio el Sr. Ixart, «escena animadísima y henchida de prosaica verdad, raro ejemplar en el álbum del artista, tanto por la procesión de los actores

que pertenecen á la sociedad contemporánea, como por el género del asunto que raya en los límites de lo burlesco. Representa el cuadro, como su mismo título indica, el espectáculo de la natural confusión y desorden producidos por inesperada lluvia en las filas de una procesión; un grupo de curas y monaguillos se refugia apresuradamente en la iglesia, empujándose y codeándose, al aire estandartes y cruces que resaltan sobre el fondo oscuro del interior del templo, mientras afuera algunos curiosos se dispersan y abren á toda prisa sus descomunales paraguas. Envuelve la escena triste y sombría atmósfera, impregnada de humedad, que apenas permite distinguir los contornos de las figuras, y la luz indecisa y brumosa del cielo encapotado se refleja en el barro del pavimento, con lo que el conjunto produce impresión tan próxima al natural que parece prodigio.» En esta obra goyesca, Fortuny descubrió ya claramente que, tarde ó temprano, emprendería una vía nueva en su carrera artística, dejando las habilidades y primores del pincel, por una ejecución grandiosa, algo en esbozo, y que tradujera con la mayor fidelidad, á su entender, la mancha del color, el rayo de luz, el ambiente en la atmósfera. Esto hizo en los últimos días de su existencia, que pasó en Roma y en Portici.

Fortuny en el periodo que recorremos expuso en París, en exposiciones particulares organizadas por Goupil en la calle Chaptal y en la plaza de la Ópera, cuadritos al óleo y acuarelas suyas que llamaron la atención de los inteligentes. A nuestro paisano le producía instintiva repugnancia el *Salón* de París y todas las grandes exposiciones, por lo cual siempre se negó á enviar sus obras á estos concursos. Decía, y en ello andaba acertadísimo, que la proximidad de pinturas y esculturas, en cada sección respectiva, ejecutadas con sujeción á criterios distintos y hasta á sistemas diversos, destruía las bellezas de unas y otras y que en medio de la suerte de espejismo causado por entonaciones tan variadas y opuestas, ni la vista, ni el entendimiento encontraban el reposo indispensable para examinar bien, á su sabor, un cuadro ó acuarela y para aquilatar sus méritos. Efecto muy desagradable produciría en un aficionado á la música, que en un *potpourri* se tocasen trozos de Bach y de Verdi, fragmentos de Mozart y de Offembach, sin enlace ninguno, sin transiciones que los armonizaran, á ser esto posible. Observación atinada y que aplicaba á las grandes exposiciones de Bellas Artes, por cuyo motivo prefería hacer lo que llaman los franceses *la petite chapelle* organizando exhibiciones particulares de sus obras en los salones ó en el mismo establecimiento de M. Goupil. Así, pues, ninguna producción suya figuró en el *Salón*, ni en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, ni en las que periódicamente se han verificado en Roma. El nombre de Fortuny corrió pronto en París de boca en boca, oyéndose pronunciar á todos con encomio. Los

artistas fueron entonces los primeros en proclamar su raro talento. Uno de los que lo hizo con más calor fué el francés Enrique Regnault, quien trabó pronto amistad estrecha con nuestro compatriota y escribió en carta dirigida á un amigo suyo que «el mozo aquel era el maestro de todos y que tenía en su taller verdaderas maravillas.» Preparada de este modo se hallaba la opinión pública en la capital de Francia, que en aquella sazón imponía sus gustos al mundo entero, con mayor fuerza aun de lo que ocurre ahora, para que Fortuny pudiese conseguir, sin obstáculo de ningún género, el brillante triunfo que le proporcionó la exposición de su cuadro *La Vicaria*, una de las creaciones más simpáticas y más ricas en preciosos detalles que salieron de su privilegiado pincel durante el breve curso de su vida.

## IX

En el segundo viaje que Mariano Fortuny hizo á Madrid en 1867 se decidió su matrimonio con la bella señorita D.<sup>a</sup> Cecilia de Madrazo, dotada de todas las prendas que hacen simpática á una dama en la sociedad é hija del ilustre pintor D. Federico de Madrazo, uno de los hombres á quienes deben mayor gratitud los artistas de hoy por haber sido de los artistas que por los años de 1840 y siguientes trabajó más y con mayor éxito en favor del renacimiento artístico contemporáneo en España. Así D. Federico, como su hermano el eminente crítico D. Pedro de Madrazo, vieron al momento las altísimas cualidades de Fortuny y se gloriaron de que entrase á formar parte de su familia. D. Pedro, que le ha dedicado sentidas y concienzudas páginas, al hablar del éxito colosal que el cuadro *La Vicaria* logró en París en 1869, dice: «Nada exagero si afirmo que la reputación creciente de Fortuny se hizo asunto de moda, y que no ha habido jamás privado ni ministro que haya reunido á su puerta más carruajes de pretendientes y admiradores.»

Probablemente en Madrid y con motivo de su casamiento se le ocurrió el tema de *La Vicaria*. Con el primer esbozo que apuntó fuese á Roma y de allí con el cuadro empezado y en algunas partes bastante adelantado, se dirigió á París en julio de 1869. En aquella gran metrópoli lo prosiguió en el taller de Gerome, que se gozó en dar hospedaje al valiente artista catalán, y lo concluyó más tarde en la

casa Vallin de los Campos Eliseos. Meissonnier, que en sus obras ha rivalizado, según hemos dicho, con los célebres pintores flamencos y holandeses de pasados tiempos, sintió también muy pronto viva predilección por Fortuny, hasta el punto de que se enorgulleciese de contarle por amigo y de que se prestase gustoso á servirle de modelo para *La Vicaria*. Cuéntase á este propósito que á alguien que quiso interrumpirle en la tarea de permanecer inmóvil delante del joven maestro, le contestó con énfasis: *Excusez moi; je pose pour Mr. Fortuny*. Una de las más lindas figuras del mismo cuadro está tomada de su hermana política D.<sup>a</sup> Isabel de Madrazo, entusiasta admiradora de los méritos de Fortuny y una de las personas que mejor los preconizaban, antes de que una cruel enfermedad ofuscase su clarísimo talento.

El cuadro produjo una explosión de entusiasmo. En él conservó todavía Fortuny algo de su primer estilo, fundiéndolo hábilmente con una mayor frescura de colorido y mayor espontaneidad, si cabe, en la pincelada. La escena es de todos conocida y casi nos parece excusado describirla. La España del siglo XVIII está tratada allí con toques de colorido histórico exactísimo y á la vez con aditamentos de estilo afrancesado, lo cual ayudó en alguna parte á que su triunfo fuera más brillante en la capital de Francia. Necesitase la chispa y donosura de D. Ramón de la Cruz para retratar aquel novio, viejo almibarado, la pizpireta novia que por galas y moños entrega en matrimonio su hermoso palmito y blanca mano, los acompañantes que envidian la fortuna de ambos, del uno por la moza que se lleva, y de la otra por los doblones del marido, y por fin todos los accidentes de aquella pintoresca escena, tales como el torero y la maja que esperan sentados con cara de vinagre á que les llegue el turno de dar los dichos, el santero vergonzante, los encargados de la vicaria, la espléndida reja del fondo, el brasero, las cornucopias y otros varios accesorios de pura raza española, como el asunto, como los trajes, como el aire del cuadro aun cuando al través del dibujo y del color se trasparente algo que trasciende más á las brumosas orillas del Sena, que á los soleados campos del Manzanares y de la pradera de San Isidro. Así lo entendió con sumo acierto el crítico francés Teófilo Gautier cuando al escribir sobre esta obra con frase por extremo entusiasta, decía: «La idea más exacta que podría darse de este singular lienzo sería compararlo á un esbozo de Goya continuado y retocado por Meissonnier. Hállase, en efecto, en él la libertad fantástica del pintor español y la escrupulosa verdad del pintor francés, añadiendo á ambas la individualidad de Fortuny, que hace vibrar su nota propia entre las dos influencias, sin que ninguna le domine.» «¡Qué colorido—añade Teófilo Gautier—tan armonioso en su atrevimiento, que no teme pedir prestadas entonaciones á la paleta japonesa, entonaciones exóticas en las que brilla el gris perla al lado de tintas morenas neu-

tras! ¡Qué pincelada tan ligera, espiritual y expresiva! ¡Qué ciencia en el dibujo de aquellas pequeñas figuras, tan elegantemente colocadas, de un movimiento tan natural y verdadero, y de un gesto en tanto grado expresivo!» Triunfo completo logró entonces Mariano Fortuny, y los aplausos llovieron sobre él y los encargos se sucedieron uno tras otro, pagándose sus obras á precios que pueden llamarse fabulosos, ya que unos cien mil francos le vino á costar *La Vicaria* á quien la compró á Goupil, admirador del artista y uno de los que más trabajaron, como



DIBUJO DE FORTUNY.

hemos dicho, parte por afición, parte por interés propio, en procurarle la lisonjera posición y el porvenir más lisonjero aún que en aquella fecha le sonreían.

Días dichosos pasó Fortuny en Granada por los años de 1870 en que tuvimos la fortuna de encontrarle en la morisca ciudad. En la fonda de los Siete Suelos, cabe la Alhambra, había buscado alojamiento con su distinguida esposa, á fin de que tuviese muy cerca el encantado alcázar de los monarcas nazritas y las alamedas y fuentes que embellecen el monte en donde se halla emplazado. Las alamedas y la Alhambra eran su taller; la ciudad baja el punto de sus excursiones, por lo común con el propósito de descubrir algún objeto antiguo ó de adquirirlo de mano

de un poseedor afortunado que no se lo soltaba sin su cuenta y razón. Caros pagó algunos objetos y á pesar de ello todavía resultaron baratos de compra, á juzgar por los precios que se dieron por ellos al realizarse en París la venta de su taller. Una vez dejado el trabajo, era Fortuny uno de esos hombres niños que se abandonan á todas las impresiones y que gozan con cualquier cosa. Todo el mundo le conocía en Granada y por lo mismo podía entrarse por donde se le antojara en la seguridad de que nadie había de impedirle el paso. La vida de los gitanos tenía para él por lo pintoresca un singular encanto y á la verdad es difícil hallar en otras comarcas mejor que en Andalucía aquellos cuadros cuyo fondo lo constituyen un cielo azul intensísimo y una naturaleza esplendorosa y cuyas figuras semejan ser de bronce decoradas con estofas de las entonaciones más puras del arco iris.

La Alhambra, la soberbia mansión en que el arte morisco prodigó todas sus excelencias, procuraba á Fortuny ancho campo en que espaciar su inteligencia y ejercitar su pincel. Sacó del palacio estudios deliciosos, en los que puso después algunas figuras para darles mayor vida y que figuran y figurarán á nuestro entender entre las obras más espontáneas y más elegantes de su carrera artística. De uno de los jardincitos tomó una copia por el natural, hecha con primor admirable y con la profusión de detalles que sabía descubrir un ojo experimentado y reproducir una mano hábil en grado superlativo. Por cierto que le ocurrió en uno de esos estudios una anécdota curiosa que oímos referir al mismo artista, apenas acababa de acontecerle. Uno de los jardines, ó patio mejor dicho á que nos referimos, que si no nos es infiel la memoria es el que cae junto al mirador de Lindaraja tenía por aquella fecha un naranjo en respaldar, que había crecido libremente y por lo tanto con el desahogo que tanto ayuda á las bellas líneas de árboles y plantas, opuesto en todo á los exagerados cuidados de los jardineros aficionados al sistema de Le Notre y de los que, por afán de imitar bien la naturaleza, la ridiculizan en los modernos jardines á la inglesa. Copiaba Fortuny este naranjo con singular cariño, entreteniéndose en todos sus detalles, en las masas del ramaje, en las ramas y ramitas, hasta en las mismas hojas que las formaban. Antojósele en esto á uno de los custodes del alcázar, que así serviría para mover la escoba como para manejar la podadera, que el naranjo se encontraba necesitado de aliño y que era indispensable perfilarle un tantico para que hiciese mejor figura. Sin encomendarse á Dios ni al diablo, coje nuestro buen hombre la podadera y las tijeras, y muy de mañana derriba ramas, corta hojas, monda el árbol y lo deja tan acicalado y regular, como hubiese podido desearlo el más exigente jardinero francés de los tiempos de Luis XIV. ¡Adiós garbo y gallardía del naranjo! ¡Adiós efectos vistosos dimanados de la libertad de su crecimiento! ¡Adiós variados contrastes de líneas, de sombras y de entonaciones que le tenían entusiasmado á nuestro artista! Fuese este, como de

costumbre, á la Alhambra de mañanita también y apenas había traspasado el umbral, se le presentó el custode ó barrendero con regocijado rostro, diciéndole: «Hoy, señorito, encontrará V. bien el naranjo para pintarlo.» A estas palabras, tembló casi Fortuny porque imaginó en seguida que alguna barbaridad mayúscula habría hecho el andaluz. Corrió al jardincillo, y al ver el naranjo echó pestes contra el jardinero, que le obligó á poner punto á su agradable tarea. Por dicha el estudio se hallaba adelantadísimo y además el día anterior, ó dos antes á lo sumo, Fortuny había hecho sacar una fotografía del naranjo, que resultó excelente y que le sirvió, con el auxilio de su privilegiada memoria, para concluir el árbol que se ve en uno de sus cuadros con varios tiradores en un asalto ó lección de esgrima.

Fruto de su permanencia en Andalucía son varios lindísimos cuadros y acuarelas, entre ellos *El Tribunal de la Alhambra* y *El Ayuntamiento viejo de Granada*. A reproducir los efectos de luz y de color que vió Fortuny en las comarcas andaluzas se dedicó con singular empeño, mostrándolo en los dos mencionados cuadros. Allí el estudio del natural aparece de una manera evidente, pero Fortuny que no era realista en la acepción común de esta palabra, es decir que no aceptaba cuanto le ofrecía el modelo, bueno ó malo, simpático ó repulsivo, Fortuny que antes que todo era artista y que buscaba la poesía de la línea y del color en todos los objetos, traducía los blancos muros de la Alhambra, los tostados paramentos del Ayuntamiento viejo, el cielo azul, la antigua corte de los monarcas nazritas, el espléndido color verde de los nopales y la aterciopelada tinta de los cipreses, con una entonación más blanca que la de la realidad misma, más encendida y caliente que el venerable color de las viejas piedras, más azul que el mismo azul del firmamento, más verde que el verde de las hojas más luminosas y de vegetación más exuberante; adoptando así una tónica superior á la de la realidad misma, tónica que dominaba en seguida al espectador haciéndole sentir con mayor fuerza todavía, que si se hubiese hallado matemáticamente ajustada al modelo que tenía ante su vista, y que su pincel reproducía, la belleza solemne del alcázar de la Alhambra, la poesía de los decorados balcones y voladizos de la vieja casa del Concejo, el maravilloso encanto del sol, del cielo, de las plantas, de todos los primores, en una palabra, de nuestras comarcas del mediodía. Esto es ser naturalista en la buena acepción de la palabra, mejor dicho, esto es ser poeta, esto es ser artista, esto es saber sorprender las bellezas de la naturaleza y trasladarlas á la tela y al papel con verdad, sí, pero al mismo tiempo con un sentimiento, con una poesía, con un vigor que no dará nunca la máquina fotográfica más perfeccionada, aun cuando andando los tiempos y merced á los progresos de la física y de la química, llegase á reproducir en el *cliché* los colores con la misma asombrosa exactitud con que ahora reproduce las líneas y el claro-oscuro de los cuerpos.

Esta delicadeza en el modo de sentir, advertiase no sólo en la elección y composición de las obras, sino también en su desempeño, en el cual no perdonaba el artista detalle alguno que pudiese conducir al mejor efecto de la pintura.

Muy lejos de nosotros el opinar que Fortuny fuese un realista, en la cabal y más exacta significación de la palabra. Hemos dicho que fué naturalista, en el sentido de que estudió con amor por el natural y cuidó de trasladar á sus lienzos y acuarelas todo cuanto constituía en él una belleza, huyendo de lo que le era desagradable ó antipático en la realidad. Y no se satisfacía aún con buscar esta belleza en la verdad, sino que lo que su lápiz ó su pincel copiaban lo embellecía y trasfiguraba, ya con la donosura y exquisita delicadeza de las líneas, ya con el primor de la pincelada, ora con las entonaciones sujetas á una tónica según hemos indicado que no era la que hallan en la naturaleza la vista y el alma de un hombre no artista, por más que se encuentre dotado de claro talento. En este concepto, si se los compara con los trabajos de los naturalistas modernos á *outrance* y aun de los antiguos realistas, tienen los de Fortuny algo convencional, que dimana del modo peculiar de sentir del autor, de sus gustos y aficiones, de la repugnancia que le causaba la fealdad, fuese cual fuese la forma en que se le presentara. Esta convención, empero, no la juzgamos en modo alguno como defecto en sus cuadros al óleo y acuarelas, porque según nuestro entender se encuentra dentro del círculo que deben admitir el arte y el buen gusto. La finura del dibujo, lo perfilado de todos los detalles, la minuciosidad, la aristocrática elegancia de la pincelada, la riqueza del colorido, forman un conjunto en el cual, alguien creerá ver y acaso exista un principio de afeminación, mas en el que no puede dejar de confesarse que existen excelencias artísticas bastantes para colocar á un pintor en el número de los más conspicuos de su siglo.

Los enemigos por sistema de Fortuny—en particular algunos críticos franceses—hicieron alarde de despreciar sus obras teniéndolas por creaciones baladíes que sólo podían figurar entre divanes de felpa y colgaduras de brocado, en el camarín de las damas coquetonas. Por este camino los mismos críticos deberían poner á los piés de los caballos los cuadritos de Meissonnier, con asuntos fútiles, muchos con una sola figura que nada dice ni nada hace, y cuyo mérito consiste exclusivamente en lo prodigioso de la factura. Y sin embargo no lo hacían y obraban así en conciencia. Si aplaudían á Meissonnier justo era que ensalzasen á Fortuny que tiene grandes puntos de contacto con el celeberrimo pintor francés, que le *prodigó tan calurosos elogios. Hay más: Fortuny fué un verdadero jefe de escuela.* Tras de él vinieron pintores franceses, italianos y españoles que pintaron casacones en figuras diminutas, interiores llenos de tapices de Oriente, armas y muebles tallados, campesinos y campesinas de la llanura romana, árabes de todas mane-

ras, ó digase los temas predilectos de Fortuny; mas sin negar que muchos desplegaron en esta tarea grandísimo ingenio, que en habilidad allá se fueron con nuestro paisano, en todos se notaba la imitación, algo que procedía de prestado, y por consecuencia la falta de la originalidad que ha sido, es y será uno de los méritos y de los atractivos capitales en las obras de Fortuny. Sucedió al par lo que lógicamente había de ocurrir, esto es que los discipulos remedaron más los defec-



DIBUJO DE FORTUNY.

tos que las buenas cualidades del maestro, de donde resultó que el género acabase en ridículo por lo exagerado y afeminado de la ejecución y lo insustancial y hasta tonto de los asuntos. No de otro modo los autores de tragedias de últimos del siglo pasado y principios del actual pusieron en ridículo el sistema dramático en que escribieron obras de gran potencia los insignes trágicos de la Grecia y modernamente los franceses Corneille y Racine.

## X

¿Siguen los cuadros *La Modelo* ó *La elección de modelo* y *El Jardín de los poetas*, que pintó después de *La Vicaria*, el mismo camino que en esta última obra señaló el artista? Nó, en nuestro concepto. En *La Vicaria* tiene Fortuny todavía una entonación caliente, un vigor marcado de claro oscuro, algo que recuerda á los pintores antiguos de España, sin que aparezca como imitación de ninguno de ellos. Esto no se ve en *La Modelo* ni en *El Jardín de los poetas*. Cobró miedo nuestro artista á los oscuros negruzcos; observando el natural advirtió que no daba nunca manchas de las entonaciones de receta que por tantos años privaron

en las escuelas; buscando la verdad quiso resolver problemas difíciles de color, poniendo verbigracia valores sobre valores iguales; y parte por miedo á las manchas negras, parte por afán de ser luminoso y en fin por deseo de luchar con dificultades y de vencerlas, en aquellos dos cuadros al óleo domina una entonación blanquecina que sería fría y hasta sosa, si el artista con grandísimo talento no la suavizase y animase con brillantes toques de color. El japonismo se había enseñoreado de las aficiones de Mariano Fortuny. Entusiasmábase ante los libros de dibujos japoneses, al ver la firmeza, la seguridad y el vigor con que estaban apuntados pájaros y plantas, vistas del mar en tempestad y en calma, variadísimos celajes y otros motivos sacados del natural y trasladados al papel de paja de arroz, de que estaban formados aquellos libros, con una vida y una verdad, y sobre todo con una espontaneidad superiores á todo encarecimiento. Al par del dibujo aplaudía también Fortuny en los artistas japoneses la manera de poner el color, por medio de manchas bien acentuadas que acusen sin vacilaciones el contorno y el dintorno de los cuerpos, merced á lo cual las obras pictóricas de aquel Imperio, así aquellas en las cuales se ve complicada imaginaria, como las meramente decorativas, se presentan con un vigor en las masas que no tienen nunca los trabajos en los cuales los pormenores y la ejecución minuciosa se sobreponen á la impresión general bien traducida del conjunto.

Algo y aun mucho de estas aficiones se descubre en las composiciones suyas *La Modelo* y *El Jardín de los poetas*. Representa la primera, como no lo ignoran cuantos sienten predilección por las obras de arte, varios personajes de casacón, ricamente vestidos á la usanza de la pasada centuria, académicos de San Lucas como los tituló primero nuestro malogrado paisano, que examinan unos con interés meramente artístico y otros con ojos más pecadores, á una muchacha que sin envoltorio alguno les muestra, encaramada en lujosa mesa, todos los perfiles y excelencias de su figura. En una de las magníficas salas del palacio Colonna de Roma colocó Fortuny la escena de *La Modelo* así como eligió un jardín con variedad de árboles, arbustos y plantas para teatro del *Jardín de los poetas*. Dos *Arcades*, pastor y pastora, declaman con singular énfasis el papel de un drama ó comedia, mientras otros compañeros suyos, de pié ó sentados en un banco de mármol, escuchan atentamente el ensayo. En el primer cuadro Fortuny hubo de pintar los personajes á la luz de un interior; en el segundo pudo desplegar la magnificencia y la brillantez de la plena luz; y en ambos dió nueva muestra de sus prodigiosas facultades y de su habilidad imponderable. ¡Qué de finezas de dibujo y de pincelada se ven en el grupo de los académicos! ¡Qué extraordinario primor en las figuras de los *Arcades*, que recitan su papel y en las de sus oyentes! ¡Qué variedad de expresiones y de actitudes, traducidas todas con una verdad

que encanta, con una espontaneidad que oculta asombrosamente los repetidos estudios que nuestro ilustre paisano hacía para cada una de las figuras de sus cuadros! ¡Cómo maneja el color á maravilla logrando por ejemplo en *La Modelo* que el cuerpo desnudo, de una entonación rosada, se dibuje con limpieza y salga bien modelado sobre un fondo de raso de un color de rosa pálido, de una entonación idéntica casi á la de la figura expresada! ¡Qué flores, qué malvas reales tan soberbiamente pintadas, con tan exquisito sentimiento del natural, aparecen en *El Jardín de los poetas*! ¡Qué lujo de detalles en ambos cuadros! ¡Qué interpretación más feliz de la madera dorada, de las estofas de varias clases, con una ejecución miniaturada digna de compararse con la de los artistas modernos que más se hayan señalado en esta habilidad, si por acaso no se les adelanta á todos en el jugo y elegancia del color.

La verdad del natural buscó Mariano Fortuny en estos lienzos, como la había buscado también en otras obras y estudios suyos que si bien menos sonados revelan mejor la potencia y la originalidad de su talento pictórico. La verdad del natural trasladada á la tabla ó al lienzo le traía inquieto y tal vez á este afán, al miedo de caer en convención de ninguna especie, se debe la impresión particular que á primera vista producen *La Modelo* y *El Jardín de los poetas* y que indudablemente recuerda el modo de pintar de los artistas de Oriente. Así en uno como en otro lienzo, es necesario que los ojos se acostumbren á aquel lujo de tintas y á aquella reunión de valores iguales casi, antes de que pueda saborear la inteligencia las innumerables bellezas del conjunto y de cada una de sus partes. Personajes y muebles en *La Modelo*; personajes y plantas en *El Jardín de los poetas* se ofrecen primero como cuerpos puestos casi en un mismo plano, sin el relieve y la distancia que hay en la realidad, sea cual fuere la luz que los alumbre, de donde resulta un cierto aire japonés, una cierta convención en la pintura por más que su autor tratara de escapar á ella y trabajara con empeño para conseguirlo. Es cierto, empero, que esta cualidad que no llamaremos defecto, no daña al mérito general de aquellas obras ya que la vista admite pronto el estilo adoptado en ellas por Fortuny y aprecia inmediatamente la vida y el movimiento de los grupos, la animada expresión de varias figuras, la acabada factura de los accesorios y sobre todo el color y la luz derramados á manos llenas en toda la escena.

Después que Fortuny hubo obtenido los triunfos que le proporcionaron *La Vicaria*, *La Modelo*, *El Jardín de los poetas*, *El Ayuntamiento viejo* y otras obras que pintó por los años 1870, 1871, 1872 y 1873, su personalidad artística ¿quedó fijada definitivamente? ¿Había llegado nuestro paisano al punto mayor á que alcanza un ingenio de artista en el período de una vida poco prolongada? ¿Hallábase él contento? ¿Satisfacía su afán por la realización de la belleza el género

de pintura que le dió renombre y que, como hemos dicho y debemos repetir, le impuso en no pequeña parte el gusto y las mismas condiciones sociales de su época? Algo hallaremos en su correspondencia que dará satisfacción cumplida á estas preguntas.

En 4 de abril de 1874 escribía desde Roma á su cariñoso amigo el barón Davillier estas memorables palabras: «Sigo trabajando, pero en verdad que empiezo á sentirme fatigado moralmente del género de arte y de los cuadros que el éxito me ha impuesto y que—entre nosotros sea dicho—no son por cierto la expresión verdadera de mi clase de talento. Con la ayuda de Dios y con la esperanza de que me será favorable el resultado de mis últimos cuadros, me propongo descansar un poco...» A cuyas palabras añadía las frases que al principiar de este escrito hemos copiado, entresacándolas asimismo de otra carta al citado benemérito arqueólogo francés, y muy particularmente las que vamos á copiar de la que envió desde Pórtici, con fecha 5 de agosto de 1874, á otro su amigo y paisano nuestro D. Antonio Sisteré: «Como veo que te interesas por mis adelantos,—le dice,—te confesaré que los hago y que nunca había deseado tanto como ahora producir algo bueno. Cosas buenas había en mis últimos cuadros, pero como estaban destinados á la venta no llevaban el sello completo de mi individualidad,—pequeña ó grande,—obligado como me hallaba á transigir con el gusto del día. Mas ahora, héteme ya á caballo y quiero pintar para mí, á gusto mio, todo cuanto me plazca, lo cual me hace abrigar la esperanza de que progrese y pueda mostrarme con mi fisonomía propia.»

«Era su idea fija, conforme lo prueban sus cartas,—escribe el referido barón Davillier (1),—ponerse á cubierto de las necesidades de la vida y crearse una situación independiente que le permitiese pintar como queria hacerlo y entendia que debía hacerse—*como me dé la santísima gana*, me decía;—deseaba seguir únicamente su inspiración, sin preocuparse del género que estuviese á la moda, ni de los gustos de aficionados y mercaderes.» «Tenía verdadera pasión—continúa—por el siglo xv, del cual comprendía muy bien todas las bellezas. Proponiase tratar más adelante asuntos de este hermoso periodo, que conocia á fondo y cuyas costumbres y más pequeños pormenores le eran familiares, y me había hablado de una *Cena de los Borgias* y de otros temas sacados de los años del renacimiento italiano.»

A Fortuny, pues, no le dejaban satisfecho los cuadros al óleo y acuarelas que su pincel había producido y que más ruidoso aplauso habían alcanzado; deseaba

más, soñaba en llegar á un ideal que tenia en su mente, condición propia de los ingenios superiores. Quería sobre todo huir de la especie de tiranía que ejercía sobre su inteligencia la sociedad contemporánea, imponiéndole sus gustos, quería pintar según su gráfica frase, *como le diera la santísima gana*. ¿Eran principio de esta nueva era los cuadros *La villegiatura*, *La Carnecería* y *Los niños en un salón*



*japonés*, últimas obras de su portentoso talento? Aquel afán por indicar las masas, el ansia porque sus pinturas fuesen espontáneas, para que en ellas no apareciera procedimiento alguno que trascendiese á convencionalismo, el temor de que las sombras y las penumbres tomasen entonación negruzca que no tienen en la naturaleza, aquella ejecución en esbozo, vaga en muchas partes, con líneas fugaces al parecer como si tratase de sorprender el movimiento mismo y de reproducirlo, en las personas, en los animales, en los árboles y plantas agitadas por el viento, por fin el color brillante, luminoso en grado superlativo, como si no hubiese alcanzado ya este mérito en anteriores producciones suyas, ¿era preparación, era camino para que su genio de artista, dueño ya de todas las dificultades de la ejecu-

ción, maestro en el arte de pintar por el natural, pudiera realizar concepciones grandiosas por el pensamiento y eficazmente ejemplares por la idea moral ó social que contuvieran? Difícil, sinó imposible se hace responder á estas preguntas. *Fuerza es juzgar á Mariano Fortuny por las obras que ha dejado, bastantes por sí solas, como lo hemos dicho y de nuevo repetimos, para que su nombre quede grabado con letras de oro en el moderno renacimiento de la pintura en Europa y singularmente en nuestra España.*

## XI

En el patrimonio artístico de Fortuny han de figurar como elementos de gran valía, los dibujos y los agua fuertes que trazó como burlando y en los cuales puso, sin embargo, los más acentuados y más felices toques de su alma de artista. Ya hemos dicho en anteriores párrafos de qué modo ejecutaba estos trabajos, en el taller conversando con amigos, en las reuniones de anticuarios y artistas, siempre, en una palabra, que se le presentaba ocasión, tuviese su mano el lápiz ó la punta, como al impulso de una suerte de inspiración á veces, por el afán otras de estudiar por el natural y de sorprender al hombre y á la naturaleza en sus momentos más hermosos. De ahí que Fortuny contara por docenas los álbums ó libros en que apuntaba las que podríamos llamar impresiones volanderas. En ellos encontró el secreto de la verdad y de la vida de sus figuras. Las líneas más fugaces eran sorprendidas por su ojo certero, retenidas por una memoria feliz y trasladadas al papel con exactitud asombrosa. Recordamos un caso que lo demuestra elocuentemente.

Nos encontrábamos en la plaza de los toros de Granada, en compañía del insigne artista y de otros amigos suyos catalanes, una tarde de verano en que se lidiaban tres toros por un espada aficionado y por otros diestros de la misma categoría. Al matar el espada uno de los bichos, se embrocó, cogióle el toro encunándole, lo levantó en el aire, recogióle del suelo lanzándole segunda vez, y del infeliz lidiador hubiera dado cuenta el furioso animal, si las capas de sus compañeros no le hubiesen distraído apartándole de su querencia. Como por milagro sacó únicamente el maltrecho espada, rota la chaqueta y rotos los calzones, retirándose por su pié del redondel ante la gritería de los espectadores que, con fundado

motivo, no le consintieron que rematara la muerte. Durante este percance, que pasó en poquísimos segundos, Fortuny como clavado en el tendido, contemplaba al toro arremetiéndolo y al torero volando por los aires, y apenas hubo pasado la momentánea emoción que produjo el suceso, en el mismo asiento en que se encontraba apuntó, con admirable exactitud, las líneas principales que se habían grabado en su memoria, dibujando, en segundos también, cinco ó seis grupos del bicho y del espada, á cuál más verdadero. Lo mismo hacía para cojer al vuelo un rasgo expresivo, como la risa á veces, una mueca de disgusto otras, y sobre todo las actitudes y gestos típicos de las clases populares de Andalucía. Estos apuntes constituían los bocetos de sus dibujos y de sus aguafuertes, que luego desarrollaba, ya acudiendo el prodigioso tesoro de su memoria, ya consultando el modelo en los casos en que esto era posible, á fin de que el dibujo resultase sólido y rico el modelado en detalles.

Tienen los dibujos al lápiz y á la pluma de los artistas de superior talento una atracción vivísima para las personas inteligentes en el arte. La espontaneidad de estos trabajos entra por parte principal en el encanto que producen. Si el artista se halla dotado de carácter enérgico, nótese cierta rudeza en las líneas de sus apuntes de esta clase, que se precisan por medio de pocos rasgos y con una tendencia resuelta á buscar la cuadratura de los cuerpos. Si la elegancia, y aun algo de coquetismo y afeminación, constituye la característica dominante en el genio del artista, se ve en sus dibujos un desempeño distinguido y fino, garbo en el manejo del lápiz ó de la tinta, suavidad del trazo en el contorno y en el dintorno, en la forma general de los cuerpos y en sus menores accidentes de modelado, conforme acontece en los lindos dibujos que ejecutaron Boncher, Lancret y otros pintores del siglo xviii. Fortuny no debía sustraerse á esta lógica condición del espíritu humano en actividad, y así acontece que el carácter casi aristocrático de sus pinturas, la factura elegante de todos sus trabajos artísticos, el instinto del artista que va en persecución de las delicadezas de la forma y del color, aparecen también en sus dibujos el *Tocador de bandurria*, *El guitarrista*, *El personaje de casacón leyendo*, y de igual modo, aunque acaso con menor intensidad, en apuntes deliciosos que dejó en poder de sus amigos, y en los que á vuela pluma ponía en sus cartas á fin de dar más clara idea de un objeto antiguo recientemente adquirido para sus colecciones. Esta misma ejecución elegante se descubre en los estudios del natural que posee la Academia de Bellas Artes de Barcelona y en los cuales revela Fortuny que le preocupa la factura en tanto ó mayor grado que la interpretación fiel y consiguiente traducción de cada uno de los modelos que le sirvieron para aquellos estudios.

Sí Fortuny no hubiese pintado los cuadros que le han hecho célebre en el

mundo artístico, serian poderosos á alcanzarle imperecedero renombre sus grabados al agua fuerte, como Rembrandt y como nuestro D. Francisco Goya y Lucientes lo alcanzaron también con las planchas que grabaron con singular habilidad y talento. En ambos maestros estudió nuestro paisano, sin copiar á ninguno de ellos ni imitarlo siquiera. Algo del humor acre é intencionado de Goya se nota en el grabado *La mujer que hace las cartas*, así como parece obra de la mano misma de Rembrandt el que en la colección Goupil se titula *La familia marroquí*, y el llamado *La Victoria*, estudio del natural vigoroso, deliciosamente trazado, y en el que, lo propio que en todas las obras que produjo su ingenio artístico, cosechó los frutos de los continuados, pacientes y bien ordenados estudios que hizo en la Casa Lonja frecuentando asiduamente las clases de dibujo, disciplina que digan lo que quieran inteligencias mozas, siempre da fructífero resultado cuando ayuda á la aplicación el talento ingénito del alumno. Una idea ejemplar para la mente parece haber dominado á Fortuny al componer y al dibujar las láminas *Arabe velando á un muerto* y *Arabe muerto*. Hay impresa en ellas de un modo elecuente la solemnidad de la muerte: nótese en medio de rasgos decididamente realistas un sentido que aparta á la imaginación de las miserias terrenales para elevarla á más reposadas regiones. Sentado en el duro suelo, cruzadas las piernas á la manera oriental, plegadas las manos y humillada la cabeza, el árabe que vela á un amigo parece meditar las *suras* del Corán. «Liviana cosa son los placeres de la tierra; la vida futura es el bien verdadero para los que temen á Dios. Allá arriba no seréis engañados ni en una motita siquiera. Sea cual fuere el punto en donde os halléis os alcanzará la muerte: hasta vosotros llegará aún cuando subáis á las torres más elevadas.» Más aun se encuentra tal vez esta solemnidad terrible, este *memento homo* en el grabado *Arabe muerto*. Ni figura humana llega casi á verse en ella; los piés del rígido cadáver, que ocupa habitación pobrísima, asoman por debajo de una tosca pleita que tapa el resto del cuerpo. Luz vacilante alumbra la escena, y en esta luz estriba principalmente el secreto de la impresión que este grabado produce. Es un efecto á lo Rembrandt, un juego atrevidísimo de claro-oscuro que no hubiera podido intentar siquiera quien no tuviese las fuerzas que Mariano Fortuny poseía para acometer grandes empresas y salir vencedor en ellas.

Rembrandt Goya fueron en realidad sus maestros en el agua fuerte, pero le agradaba más la delicadeza de Rembrandt que el descuido de Goya, aunque en éste le encantase la firmeza de la mancha. *La mujer que hace las cartas*, como lo hemos indicado antes, recuerda *Los caprichos* de Goya, al paso que *La familia marroquí* semeja una página arrancada de la obra de Rembrandt. De todos modos, en los dibujos y en los grabados, la personalidad artística de Fortuny se presenta

claramente y á nuestro entente, con mayor precisión que en sus mismos cuadros al oleo y acuarelas.



## XII

En Nápoles, en Portici y en Roma trascurrieron los últimos días de la vida de Fortuny. Después de la primavera de 1874 se fué á Nápoles y allí tomó en alquiler la *ville Arati* en el propósito de pasar en ella el verano con su esposa y sus dos hijos. Érale grata la estancia en aquel sitio y de ello son prueba los varios estudios que sacó por el natural y que le hubieran proporcionado caudal para muchos cuadros. El vigor en la mancha y la potencia luminosa constituyen los méritos sobresalientes de estos esbozos, que fueron objeto de largas discusiones cuando se expusieron en París. Entonces pintó, en esbozo también, su famoso lienzo *El ma-*

*tadero* ó la *Carneceria*. En esta época, más que en otra alguna de su vida, se estaba trabando vivísima lucha en su inteligencia. Entonces cabía preguntar ¿satisfacía su afán por la realización de la belleza el género de pintura que le dió renombre y que le impuso en no pequeña parte el gusto y las mismas condiciones sociales de su época? ¿Hallábase Fortuny contento con los triunfos que había alcanzado?

Ya hemos visto lo que le escribió el Barón Davillier. Se sentía fatigado moralmente del género de arte y de los cuadros que el éxito le había impuesto y que no tenía por expresión verdadera de su talento. Buscaba algo distinto y nuevo y esto mismo le decía á Sisteré en los párrafos que anteriormente hemos transcrito. Confirmábalo todo con fecha de 9 de octubre de 1874 en otra carta dirigida asimismo al Barón Davillier y en la cual le decía:

«Por lo que toca á mis trabajos os hablaré únicamente de un cuadro que mide un metro treinta y siete centímetros de largo por setenta y dos centímetros de altura. Tiene un buen número de figuras y no sé qué título darle. Como en cierto modo es un resumen de mi estancia aquí durante el verano ¿no podría apellidarlo *Villegiatura*? Hay en efecto mujeres sobre la yerba, bañistas que se zambullen en el mar, los restos de un antiguo castillo, los muros de un jardín, la entrada de una aldea, etc., etc.; todo esto en pleno sol, sin escamotear un rayo de él siquiera. Todo es claro y alegre y ¿cómo podía ser de otra manera habiendo pasado aquí el verano tan alegremente?»

Aspiraba, pues, Fortuny á más elevados triunfos; sentía en su corazón la especie de melancolía que revelan sus cartas. ¿Era quizás esta melancolía la lucha que se entabla muchas veces en el alma de los grandes ingenios al comparar la extensión de sus aspiraciones con los mezquinos medios que para traducirlas posee el artista dotado de más portentosas facultades? ¿Era acaso inquietud de espíritu, vacilación, duda quizás que no le permitía fijar claramente como término de su carrera artística un objetivo, merced al cual le fuese posible emplear los asombrosos tesoros de su ingenio en una propaganda bienhechora en consonancia con la época, mas no transigiendo con sus errores, dirigiendo la inteligencia y el corazón de sus contemporáneos como lo han hecho los grandes maestros del arte, no fomentando la frivolidad con asuntos de nonada y halagando los sentidos por medio de armonías de color embelesadoras, pero sin consistencia en el fondo, sin un pensamiento que las engrandeciera y sublimara? Mucho debía dolerle á quien dominaba la ciencia de la composición, á quien dibujaba magistralmente, á quien no conocía apenas estorbos en el manejo del pincel, mucho debía dolerle que ninguno de sus cuadros al óleo, ninguna de sus acuarelas, ninguno de sus grabados y dibujos—con excepción del *Arabe velando á un amigo muerto* y de la pareja de éste—no contuviera una idea ejemplar, un concepto grandioso, una es-

cena y personajes que por su intención profunda ó por su grandeza pudieran ejercer influencia duradera en cuantos los contemplasen.

En medio de estas luchas volvió Fortuny á Roma el 1.º de noviembre de 1874 y el 6 se sintió atacado de la enfermedad que había de llevarle al sepulcro. Falleció el 21 y se atribuyó generalmente su muerte á un ataque de fiebres perniciosas, contraídas con la permanencia al aire libre, días enteros, y en la hora del crepúsculo vespertino, en sitio cercano al río Tiber. La noticia de su fallecimiento causó en Roma y en el mundo entero, profunda impresión. A su entierro asistieron los más distinguidos pintores que se hallaban en la Ciudad Eterna y todos los cuales se enorgullecían con su amistad; sostuvieron las gasas del féretro el embajador de España y los directores de las Academias de Francia y Nápoles. En el ataúd, junto á su cadáver, se habían colocado una paleta y unos pinceles, un vaciado en yeso de su mano derecha y su último trabajo á pluma de la mascarilla de Beethoven. Su corazón se guarda como precioso depósito en Reus, lugar de su nacimiento, según hemos dicho; el resto de su cuerpo se halla enterrado en el cementerio de San Lorenzo *fuori mura* de Roma, donde acuden, como en peregrinación, cuantos visitan la ciudad, emporio del Arte, y sienten afición por las obras inmortales que éste ha producido en los pasados y en los presentes tiempos.

### XIII

El juicio que, á nuestro entender, debe hacerse de la obra de Fortuny aparece ya casi por entero en los párrafos que llevamos escritos. Precisar el puesto que ocupará en el cuadro general del Arte en el siglo XIX es tarea difícil y para la cual se requiere tal vez que el tiempo haya aquilatado más las bellezas de sus creaciones y descubierto asimismo los defectos que en ellas se encuentran. Es un hecho, empero, que en su época llamó la atención de todo el mundo artístico; que su nombre resonó con voz de elogio al lado de los nombres de los primeros artistas de Europa; que sus obras se pagaron á peso de oro, en testimonio del grandísimo aprecio que se les concedía; que en ciertas teorías, que llevó á la práctica, se adelantó á novedades, que fueron después muy ruidosas; y que en Francia, en Italia y en España contó gran número de imitadores, muchos de los cuales convirtieron en manera lo que en Fortuny era estilo propio y espontáneo.

«Juzgar la obra realizada por Fortuny—dice don José Ixart en su estudio bio-

gráfico crítico—no es juzgar su genio en sus más naturales é independientes manifestaciones. *Ha ocurrido con él un fenómeno singular. Después de haber llenado el mundo con su fama, después de haber sido objeto de estudio para la crítica de todos los países, se averiguó que su genio no era aún plenamente conocido. El mismo pintor cuidaba de decirlo y repetirlo una vez entrado en la virilidad. Señor de la moda en momento feliz acabó por ser su esclavo; esto era todo. Cuando iba á recobrar su independencia, cuando soñaba en imprimir el sello de su individualidad á sus obras* (son sus palabras), y la realización de nuevos propósitos le hubiera dado á conocer bajo nuevo y más genuino aspecto, sorprendióle entonces la muerte y su pérdida parece doblemente dolorosa si al contemplar su pasado, se finge la imaginación su porvenir.

»Resulta, desde luego, de las propias declaraciones del pintor, que siguió preocupándose hasta los últimos momentos de su vida de cuanto atañe al color en la pintura, ganoso de comunicarle mayor viveza, y atraído por la de japoneses y orientales, cuya imitación se proponía. Su irresistible vocación le llevaba con vivo impulso á aproximarse á la naturaleza en todo lo posible, y á punto tal, que hubiérase dicho ansiaba despojar al espectador ante un cuadro de la conciencia de su ilusión; mas si á la vida actual, próxima é inmediata, iba á pedir en los últimos años sus asuntos, no viendo en ellos más que su belleza plástica, sus frecuentes lecturas, á que mostraba afición decidida, inspiráronle el deseo de introducir en la pintura de género, la historia, el espectáculo de costumbres pasadas, particularmente las del Renacimiento en Italia; propósito de cuya realización hubiera podido prometerse mucha gloria. *Figurémonos ejecutado por su pincel el espectáculo de una espléndida cena en el palacio de los Borgias, de que hablaba á menudo Fortuny. Allí no huelgan desde luego los accesorios suntuarios, ni parecen impropios del asunto; ni la erudición de anticuario y amateur, siendo de utilidad inmediata imprescindible, podrá considerarse fuera de propósito. La importancia histórica de los personajes, mayor á no dudarle que la de los Académicos de San Lucas realza la composición en la mente del espectador, que asocia á la escena los más dramáticos y novelescos recuerdos. Vemos concertarse para producir una verdadera obra maestra; la viviente animación, empleada ahora en asuntos triviales, con la nobleza, interés y majestad de la historia, y ésta, con el mayor caudal de conocimientos y recursos de los modernos pintores, y la gracia y el encanto de la pintura de género; puesto que no tratándose de conmemorar en el lienzo ningún hecho solemne, y no alejándose de la esfera de las costumbres privadas, la composición participa del carácter de éstos y del carácter de aquéllos; ¡qué solemnes y venerandos parecen á los presentes los actos más vulgares y comunes de los pasados!*»

»Pero, al decir de algunos, Fortuny aspiraba á más todavía; la verdadera pintura de historia, y la gran pintura moral tentaban su genio. Si á ellas se hubiese dedicado, y con grandes composiciones hubiese terminado su carrera, colmara plenamente la medida de gloria á que le fuera dado aspirar. Porque dirigiéndose, nó á obtener el aplauso de determinadas clases, ni sólo de una época, sino al hombre de todos los tiempos, después de haberse embriagado con el incienso de sus idólatras, durante la primera mitad de su vida, hubiera obtenido los sufragios



DIBUJO Á LA PLUMA, DE FORTUNY.

de la posteridad con las obras á ella dedicadas. Y mientras ahora se exaltan sus cualidades una por una, considerándolas aisladamente tan dignas de admiración como las respectivas de los más grandes maestros, mas no así la aplicación que les dió; mientras ahora no puede asegurarse que figure su nombre al nivel de aquéllos, y sí tan sólo que ha de quedar consignado en la historia de las Artes como el del pintor más original, y que mejor ha respondido á las exigencias de sus contemporáneos, á haber puesto su genio al servicio de más alto fin, hubiera resplandecido mayormente y alumbrado por incalculable tiempo las generaciones venideras.»

Francisco Sans, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, le juzga en los siguientes términos, atendiendo especialmente á su factura pictórica:

«Gran dibujante, como formado en asiduos y muy serios estudios, es Fortuny ante todo un eminente colorista, y esto se revela en la multitud de trabajos que deja, que es incalculable, en todos estilos y géneros: dibujos al lápiz y á la pluma, aguadas y *gouaches*, obras al óleo y al agua fuerte, porque en todos estos procedimientos se ha ejercitado, y siempre de un modo admirable. Su toque es siempre enérgico y seguro, dando vida, no sólo á sus figuras, sino á cuantos objetos introduce en sus composiciones. Pocos han manejado el color como Fortuny, combinando magistralmente las masas de luz y de sombra; sobrio y magnífico á la vez, de pasmosa delicadeza en los detalles, sin menoscabar en nada la grandiosidad del asunto, uniendo la franqueza de Velázquez y Goya á la fina conclusión de Teniers. Condiciones tan contrarias se armonizan en sus obras, que parece su realización un sueño fijado en la tela por una hada. Su mecanismo maravilla, su ejecución es pasmosa; descorazona á cualquiera que intente imitarle; pero digo mal, más bien incita á proceder como él, y atrae con su mágico prestigio, porque todos al ver el resultado que Fortuny obtiene con su especial y originalísimo procedimiento, y al exclamar involuntariamente: «¡qué bello! ¡qué hermosol!», se sienten impulsados á emplear los mismos medios, imaginándose conseguir con ellos el mismo fin.»

Carlos Iriarte, á quien ya hemos citado otras veces, resume así su juicio sobre el pintor catalán:

«Un crítico de gran talento, M. Pablo Mantz, ha formulado esta pregunta: «¿Qué habría sido Fortuny? ¿Qué modificaciones habría introducido el tiempo en su manera?» Exponía en seguida su opinión de que Fortuny habría vuelto á las ambiciones de su juventud y á las grandes pinturas con que soñaba al regresar de Italia. En los primeros momentos se le impusieron asuntos de grandes cuadros y se hizo la ilusión de que poseía facultades para ejecutarlos; mas así que pudo huir de estos encargos, lo hizo, sino con resolución, oponiendo cuando menos una cierta fuerza de inercia á las sugerencias de los diputados de Barcelona. Más tarde lo hubiera intentado todo con singular audacia y se habrían visto obras raras salidas de su pincel; pero la gran pintura vive de sacrificios, y Fortuny ignoraba en absoluto esta condición esencial del Arte. Entre los veinte lienzos importantes de su mano, que conozco, sólo encuentro dos obras, *La Vicaria* y *Los habilas convulsionados*, en las que su pincel se haya sujetado á la ley de los planos. Su mano, diestra para reproducir las notas delicadas y múltiples que dan idea de los mil cambiantes de un objeto, no se hubiera mostrado jamás, á lo que entiendo, bastante inhábil, bastante sobria, bastante ingenua para copiar sólo los rasgos esenciales y los planos decorativos. Existe, además, para la gran pintura una condición precisa, que me mueve más á afirmarme en el concepto de que Fortuny no habría

abordado nunca este género. Cuanto mayor y más vasta es la tela, tanto más el asunto y la ejecución deben simplificarse. El drama exterior debe convertirse en drama interior y transmitirse por la expresión de la fisonomía, por la potencia ó armonía del gesto; los accesorios han de desempeñar papel muy limitado y la figura ha de dominar sobre todo, con fuerza, con energía, imponiéndose á los ojos primero, después al espíritu y al corazón, en nombre de la superioridad del sér pensador que ocupa el primer puesto en la obra de la creación, y ante quien



EL ABUELO DE FORTUNY.

desaparece todo: el paisaje, la arquitectura de los fondos, los objetos más espléndidos, las telas más ricas y los tonos más brillantes.»

¿A qué amontonar citas? ¿A qué repetir juicios? Respecto del valor de las obras de Fortuny, en lo que se refiere al concepto, pueden hacerse salvedades; y nosotros mismos las hemos apuntado en este brevisimo estudio biográfico crítico. Ninguno de los asuntos que trató tiene el aliento, la significación á que podía atreverse quien no tropezaba con dificultad alguna en punto á la técnica de su arte. De ello ¿tuvo el artista toda la culpa? ¿No es también condición de la época en que vivimos, falta de entusiasmo, sin ideales que la levanten, inclinada, por lo mismo, á buscar con preferencia los goces de los sentidos? Para cautivar el de la vista, pocos pintores contemporáneos han poseído mayores dotes que Fortuny. Un *charmeur*, le ha llamado algún escritor francés; un *encantador*, diríamos nosotros,

porque en realidad su pincel obró maravillas de gracia y de elegancia, más ó menos almibaradas, más ó menos convencionales, pero siempre artísticas, distinguidas y hasta diríamos aristocráticas. Por esto contó tantos aficionados y por igual causa tuvo número tan grande de imitadores, ninguno de los cuales logró poner en sus pinturas el sello original, característico que Mariano Fortuny imprimió á las suyas. Así pues, digase lo que se quiera en contra de su ingenio, póngansele cuantos reparos pueda encontrar la crítica más quisquillosa, siempre habrá que admitir, á la postre, que quien tales obras ejecutó fué pintor dotado de soberano talento y de prodigiosa destreza. No holgaría en su tumba el epitafio que se grabó en la de Poussin:

*Hic tamen ipse silet. Si vis audire loquentem,  
Mirium est, in tabulis vivit et loquitur (1).*

(1) Silencioso aquí descansa. Si queréis oírle hablar ¡oh maravilla! vive y habla en sus pinturas.



## OBRAS PÓSTUMAS DE FORTUNY.

### ITALIA.

#### PORTICI.

1.—*Playa de Portici.*

Dos jóvenes vestidas elegantemente, están sentadas con sus hijos, en medio de las plantas en flor que cubren el suelo; hacia la izquierda se ve el mar, donde se bañan algunos niños napolitanos; en segundo término aparece una construcción en ruina, y á la derecha las tapias de un jardín, sobre las cuales se elevan algunos árboles añosos.

Pintura sobre madera.—Altura, 0'70 m. Ancho, 1'30 m.

2.—*Playa con barcos y bañistas.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'29 m. Ancho, 0'48 m.

3.—*Bañistas en la playa de Portici.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'13 m. Ancho, 0'19 m.

4.—*Calle de Granatello, en Portici.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'13 m. Ancho, 0'19 m.

5.—*Plaza de Granatello, en Portici.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'13 m. Ancho, 0'19 m.

6.—*Bañistas en la playa de Portici.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.

7.—*Bañistas en la playa de Portici.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'07 m. Ancho, 0'13 m.

8.—*Torre arruinada, en Portici.*

Estudio para el n.º 1. (La Playa.)

Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.

9.—*Bañistas.*

Estudio, en Portici.

Tela.—Altura, 0'13 m. Ancho, 0'23 m.

10.—*Coche de alquiler, en Portici.*

Estudio para el cuadro de la *Playa*.

Tela.—Altura, 0'29 m. Ancho, 0'17 m.

11.—*Dos mujeres y un niño.*

Estudio para el cuadro de la *Playa de Portici*.

Tela.—Altura, 0'33 m. Ancho, 0'48 m.

12.—*Marina.*

Estudio del natural para el cuadro de *La Playa de Portici*.

Tela.—Altura, 0'72 m. Ancho, 30 m.

13.—*Casas italianas y barcos.*

Estudio.

Tela.—Altura, 0'41 m. Ancho, 0'58 m.

14.—*Playa con bañistas.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'11 m. Ancho, 0'13 m.

## ROMA.

15.—*Mendigos en Roma.*

Tela.—Altura, 0'39 m. Ancho, 0'25 m.

16.—*Patio de una casa, en Roma.*

Tela.—Altura, 0'22 m. Ancho, 0'28 m.

17.—*Lavanderas.*

Alrededores de Roma. Estudio.

Tela.—Altura, 0'23 m. Ancho, 0'28 m.

18.—*Lavadero en los alrededores de Roma.*

Tela.—Altura, 0'25 m. Ancho, 0'33 m.

19.—*Playa de Ostia, cerca de Roma.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'13 m. Ancho, 0'19 m.

20.—*Vía Guilia, en Roma.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.

21.—*Gran salón del palacio Colonna, en Roma.*

Tela.—Altura, 0'46 m. Ancho, 0'65 m.

22.—*Sala del palacio Colonna.*

Tela.—Altura, 0'50 m. Ancho, 0'62 m.

23.—*Puerta de una iglesia, en Roma.*

Tela.—Altura, 0'38 m. Ancho, 0'25 m.

24.—*Estudio de paisaje en las cercanías de Roma.*

Tela.—Altura, 0'25 m. Ancho, 0'38 m.

25.—*Mujer italiana en la puerta de su casa.*

Tela.—Altura, 0'47 m. Ancho, 0'37 m.

26.—*La pescadería.*

Tela.—Altura, 0'26 m. Ancho, 0'40 m.

27.—*Busto de una joven italiana.*

Tela.—Altura, 0'61 m. Ancho, 0'47 m.

28.—*Bandidos forcejando una puerta.*

Tela.—Altura, 0'45 m. Ancho, 0'36 m.

29.—*Cercanías de Roma.*

Tela.—Altura, 0'27 m. Ancho, 0'38 m.

30.—*Paisaje.*

Estudio hecho en los alrededores de Roma.

Tela.—Altura, 0'51 m. Ancho, 1'20 m.

31.—*Paisaje con agua.*

Cercanías de Roma.

Tela.—Altura, 0'51 m. Ancho, 1'20 m.

32.—*La puerta de una iglesia, en Roma.*

Tela.—Altura, 0'25 m. Ancho, 0'38 m.

## ESPAÑA.

33.—*Salida de la procesión en día de lluvia, de la Iglesia de Santa Cruz, en Madrid.*

Tela.—Altura, 0'64 m. Ancho, 1'03 m.

34.—*La Puerta de la iglesia de San Ginés, en Madrid.*

Tela.—Altura, 0'73 m. Ancho, 0'90 m.

35.—*Después de un festín.*

Tela.—Altura, 0'23 m. Ancho, 0'28 m.

36.—*Corrida de toros; un picador herido.*

Tela.—Altura, 0'80 m. Ancho, 1'60 m.

37.—*Mosquetero del tiempo de Felipe IV.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'12 m. Ancho, 0'09 m.

38.—*Un señor del tiempo de Carlos V.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'06 m. Ancho, 0'03 m.

39.—*Bufón del tiempo de Carlos V, sentado y con una copa en la mano.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.

40.—*Soldado del tiempo de Felipe IV.*

Tela.—Altura, 0'60 m. Ancho, 0'49 m.

41.—*Monge en busto.*

Tela.—Altura, 0'15 m. Ancho, 0'12 m.

42.—*Voluntario catalán.*

Tela.—Altura, 0'27 m. Ancho, 0'17 m.

43.—*Cazador de Madrid.*

Tela.—Altura, 0'24 m. Ancho, 0'18 m.

44.—*Episodio de la historia de Cataluña.*

Pintura sobre cartón.—Altura, 0'29 m. Ancho, 0'48 m.

45.—*Carroza de la reina María Cristina.*

Estudio para el *Plafón de la reina Cristina.*

Tela.—Altura, 0'20 m. Ancho, 0'28 m.

46.—*Gitanos en busto.*

Dos estudios en madera.

Altura, 0'13 m. Ancho, 0'19 m.

47.—*Mendigo, tamaño natural, busto.*

Estudio.

Cartón.—Altura, 0'60 m. Ancho, 0'48 m.

## SEVILLA.

48.—*El brindis del espada, en Sevilla.*

Según costumbre, el espada pide permiso al presidente de la plaza para matar el toro.

Tela.—Altura, 1'00 m. Ancho, 0'67 m.

49.—*Puertas del Salón de los Embajadores, en el Alcázar de Sevilla.*

Tela.—Altura, 0'82 m. Ancho, 0'62 m.

50.—*Entrada del Alcázar de Sevilla.*

Tela.—Altura, 0'63 m. Ancho, 0'84 m.

51.—*La Plaza de toros de Sevilla.*

Tela.—Altura, 0'63 m. Ancho, 0'84 m.

52.—*Escalera de la casa de Pilatos, en Sevilla.*

Tela.—Altura, 0'82 m. Ancho, 0'62 m.

53.—*Cantantes de la Catedral de Sevilla.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'23 m. Ancho, 0'16 m.

54.—*Buñoleras. (Gitanas vendiendo buñuelos en Sevilla.)*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'09 m. Ancho, 0'12 m.

## GRANADA.

55.—*Un patio de la Alhambra.*

Algunas construcciones antiguas con los muros encalados, y vivamente iluminadas por el sol; un laurel en flor aparece por encima de los

tejados; dos mujeres tienden ropa á secar; un niño en pie; dos cerdos y dos gallinas.

Tela.—Altura, 1·10 m. Ancho, 0·88 m.

56.—*Arboles añosos al borde de un camino que corre á lo largo de las fortificaciones de la Alhambra.*

Una niña que tiene la cabeza cubierta con un capuchón blanco, está sentada al pie de un árbol rajado, cuyas raíces se extienden por el suelo.

Tela.—Altura, 0·80 m. Ancho, 0·45 m.

57.—*Patio de la Alberca en la Alhambra.*

Tela.—Altura, 1·20 m. Ancho, 1·70 m.

58.—*Puerta de la iglesia de Sta. María, en la Alhambra.*

Tela.—Altura, 0·60 m. Ancho, 0·74 m.

59.—*Jardín de los Adarves, en la Alhambra.*

Tela.—Altura, 0·32 m. Ancho, 0·41 m.

60.—*Uno de los muros de la Alhambra.*

Tela.—Altura, 0·34 m. Ancho, 0·64 m.

61.—*Estudio de paisaje, en la Alhambra.*

Tela.—Altura, 0·18 m. Ancho, 0·63 m.

62.—*Avenida de la Alhambra.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0·12 m. Ancho, 0·09 m.

63.—*Sala de los Abencerrajes, en la Alhambra.*

Tela.—Altura, 0·72 m. Ancho, 0·93 m.

64.—*Un entierro en martes de Carnaval, en Granada.*

Dos máscaras encuentran un convoy fúnebre; el suelo está cubierto de nieve.

Tela.—Altura, 1·05 m. Ancho, 0·76 m.

65.—*Fantasia árabe, en Granada.*

Tela.—Altura, 1 m. Ancho, 1·80 m.

66.—*Gitana bailando dentro de un jardín, en Granada.*

Tela.—Altura, 0·46 m. Ancho, 0·56 m.

67.—*Patio en Granada.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0·50 m. Ancho, 0·27 m.

- 68.—*Rincón del jardín de Fortuny en el Realejo Bajo. (Granada.)*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'40 m. Ancho, 0'27 m.
- 69.—*Jardín de Fortuny, en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.
- 70.—*La calle de los Gomeles, en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.
- 71.—*Plaza de Santo Domingo, en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'28 m. Ancho, 0'16 m.
- 72.—*Una calle de Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'28 m. Ancho, 0'16 m.
- 73.—*Plaza del Realejo Bajo, en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'16 m. Ancho, 0'28 m.
- 74.—*Calle en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.
- 75.—*Calle en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'13 m.
- 76.—*San Cecilio. Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'19 m. Ancho, 0'12 m.
- 77.—*Camino de la Quinta, en Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'12 m. Ancho, 0'09 m.
- 78.—*Mendigantes á la puerta de una iglesia. Granada.*  
Tela.—Altura, 0'22 m. Ancho, 0'15 m.
- 79.—*Niños mendigantes, en Granada.*  
Tela.—Altura, 0'25 m. Ancho, 0'18 m.
- 80.—*Lavanderas en las cercanías de Granada.*  
Pintura sobre madera.—Altura, 0'09 m. Ancho 0'12 m.
- 81.—*Mendigante de Granada, en busto.*  
Estudio.  
Tela.—Altura, 0'62 m. Ancho, 0'50 m.
- 82.—*Batalla de Tetuán.*  
Las tropas españolas han sorprendido, en la cima de un cerro, á los

árabes que huyen á la desbandada, abandonando sus tiendas y todo el material de campamento. Bosquejo del gran cuadro cuya ejecución fué confiada al autor por la Diputación provincial de Barcelona.

Tela.—Altura, 0'58 m. Ancho, 2'35 m.

83.—*Batalla de Tetuán.*

Primer pensamiento del cuadro.

Tela.—Altura, 0'23 m. Ancho, 0'61 m.

84.—*Matadero árabe.*

Dos niños están soplando y desollando un buey. A la izquierda está en pie el matarife, armado de un cuchillo. El sol penetra por el techo y alumbra vivamente la pared blanca del fondo, de la cual pende un cocodrilo disecado.

Tela.—Altura, 0'72 m. Ancho, 1'32 m.

85.—*Fantasia árabe, en Tánger.*

Primer pensamiento del cuadro que pertenece actualmente á M. W. Stewart.

Tela.—Altura, 0'32 m. Ancho, 0'38 m.

86.—*Arabe envuelto en su capa.*

Tela.—Altura, 0'28 m. Ancho, 0'22 m.

87.—*Gitano apoyado en un asno.*

Pintura sobre madera.—Altura, 0'16 m. Ancho, 0'21 m.

## MARRUECOS.

### TÁNGER.

88.—*Patio de una casa en Tánger.*

En el centro un jefe árabe á caballo.

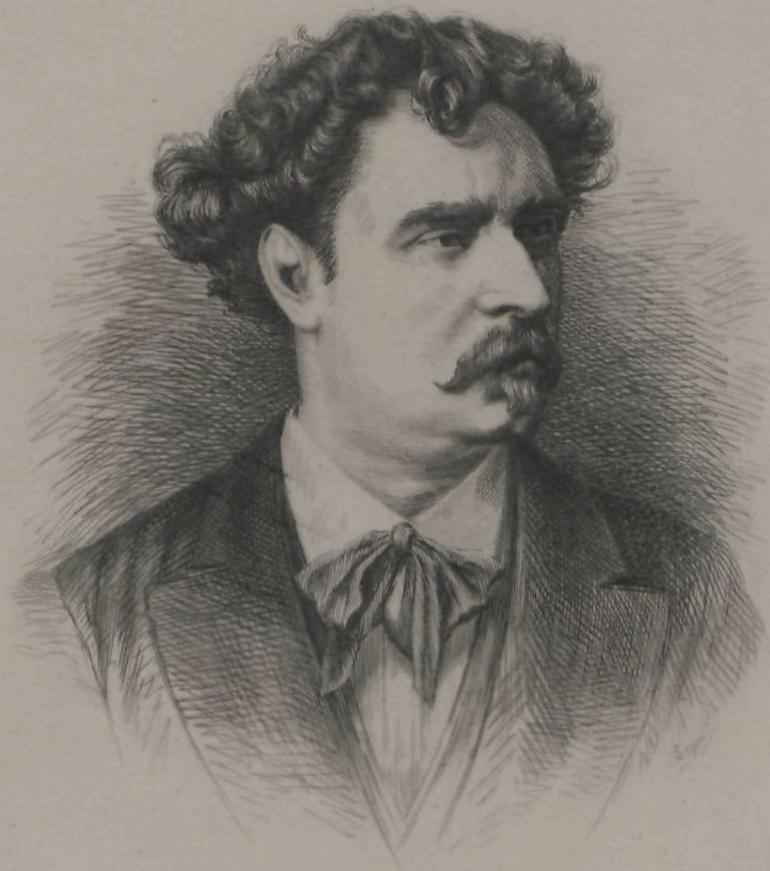
Tela.—Altura, 0'47 m. Ancho, 0'29 m.

89.—*Amolador árabe.*

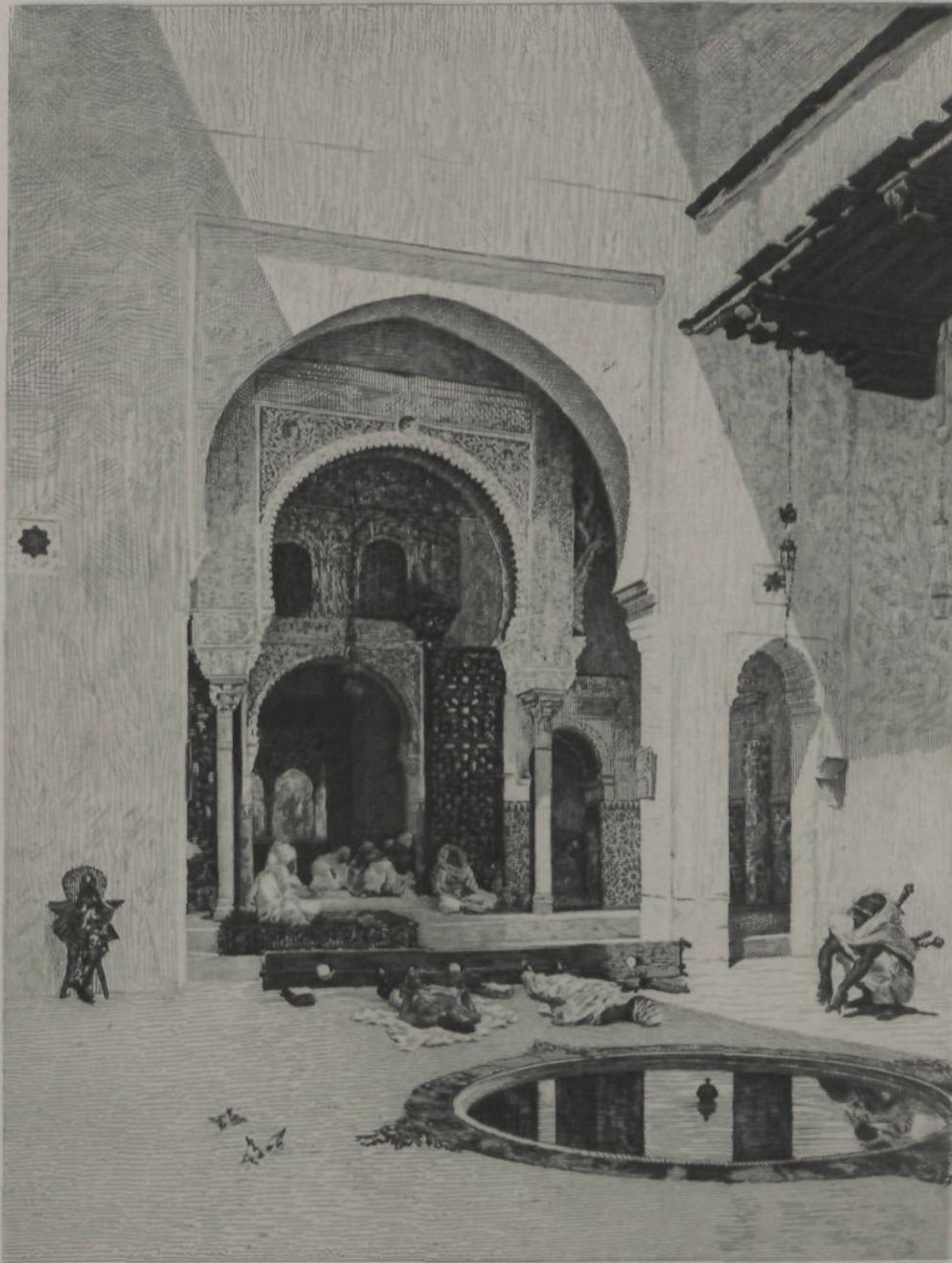
Pintura sobre madera.—Altura, 0'25 m. Ancho, 0'16 m.

90.—*Alto delante de una casa morisca en Tánger.*

Tela.—Altura, 0'39 m. Ancho, 0'46 m.



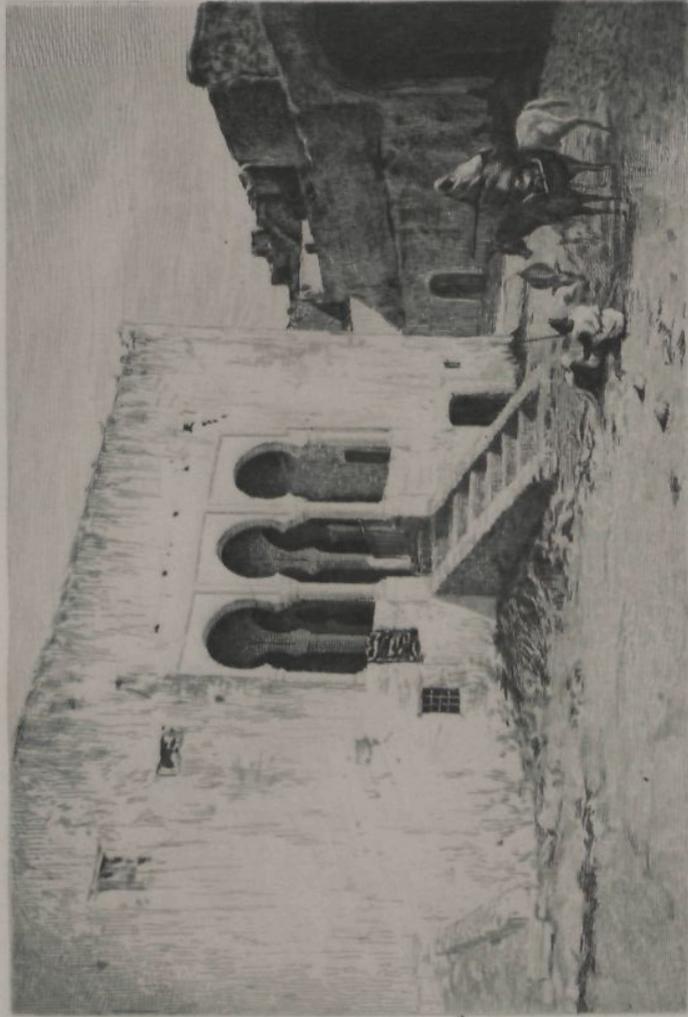
*M. J. G. G.*



FORFUMY. 27

M. ZKULIC

PUERTA DE JUSTICIA EN LA ALHAMBRA



CUADRO AL OILIO POR EBERTONY

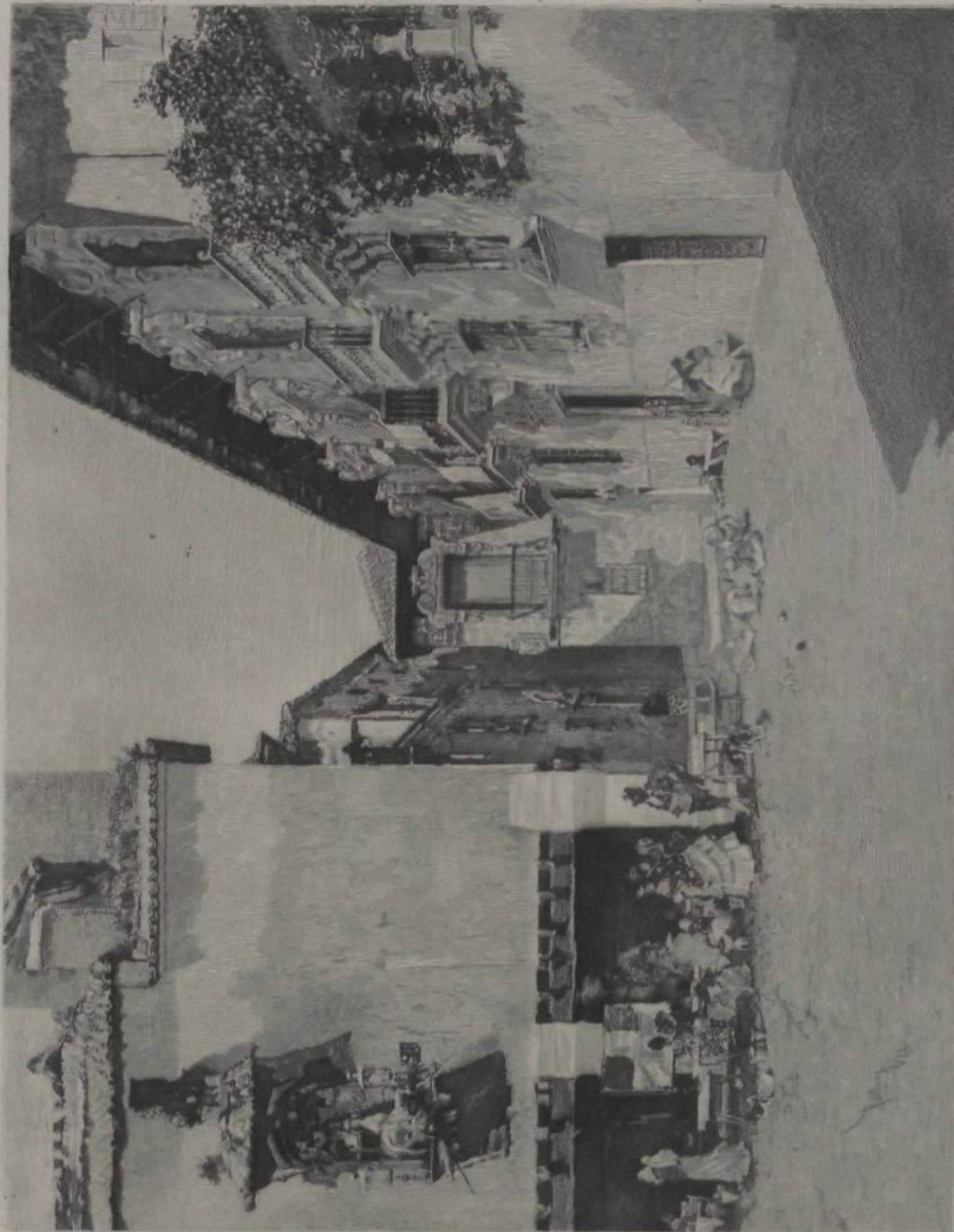
CASA DEL GOBERNADOR EN TANGIER



FORIUNY D.

SEGUI SC.

JOB



CASAS CONSISTORIALES EN GRANADA

FORSTNER F.

M. DE CORTI 80



DIBUJO AL LAPIZ DE FORTUNY

Seguí 20

M. SEGÚI SC

ESTUDIO.



LA LECTURA



GRABADO POR M. SEGUI.

CÓPIA DE FORTUNY.

EL MORIBUNDO.



ESTUDIO.



CUADRO AL OILEO

M. SEGUI. SC.

AIRCABUCERO



UNA CALLE DE TANGER



EL MENDIGO



DIBUJO A LA PLUMA DE FORTUNY

CRABADO POR SERRA

EL INVALIDO



RETRATO A LA PLUMA



DIBUJO A LA PLUMA, DE FORTUNY.

GRABADO POR M. SEGUI.

EL TOCADOR DE BANDURRIA



FORTUNY INVEN

M. SEGUI SC

SOLDADOS MARROQUIES



DIBUJO A LA PLUMA DE FORTUNY.

GRABADO POR M. SEGUI.

EL GUITARRISTA



DIBUJO A LA PLUMA DE FORTUNY

GRABADO POR M. SEGUI

EN ACECHO.



DIBUJO A LA PLUMA POR FORTUNY

GRABADO POR M. SECUT

EL ARRIERO



EL VASO CHINO.



AQUARELA POR FORTUNY

M. 25011 04

CONTADINA



AGUA-PUERT DE FORTUNY

COPIA POR M. SEGUI

EL PIOJOSO



ACUARELA DE FORTUNY

AGUA-FUERTE POR M. SEQUI.

CAMPESINA ITALIANA



FORTNY PINTO.

M. SEGUI SC.

LA MARIPOSA



LA ELECCION DE MODELO



MORO DE TANGER



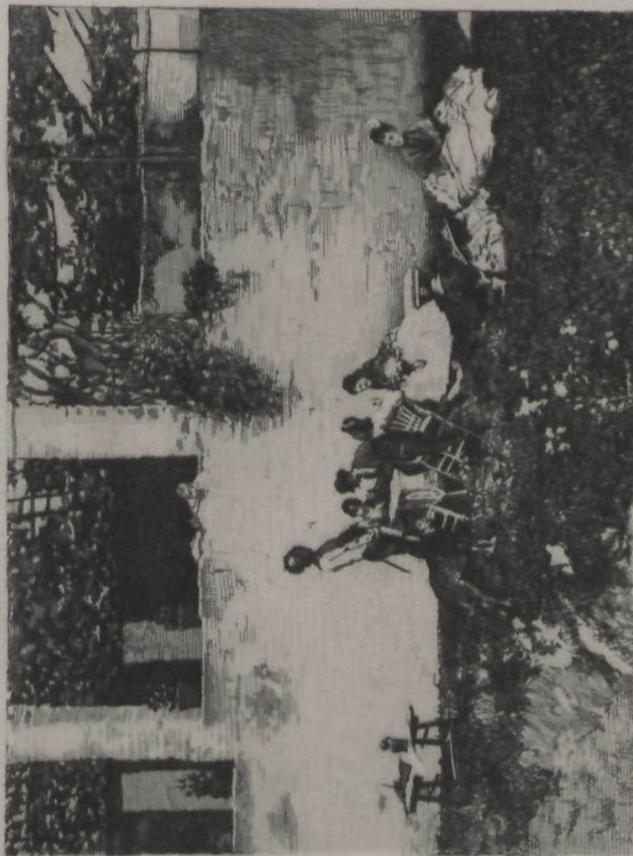
L.A. ADIVINADORA



LA HIJA DE FORTUNY CONTEMPLANDO UN PAJARO MUERTO



UNA MENDIGA



UN ALMUERZO EN LA ALHAMBRA



LOS BIBLIÓFILOS



ROBERTO DE FORTUNY

SEGUIE

EL VIEJO



LA ODALISCA



EL BOTANICO

Reserva 4-469  
75 (46.71) (FOR)

UAB  
Biblioteca General d'Història de l'Art  
Universitat Autònoma de Barcelona  
1200028249

