

Els referents culturals i iconogràfics d'*El col·leccionista d'estampes*, de Marià Fortuny

Francesc M. Quílez i Corella
Museu Nacional d'Art de Catalunya
francesc.quilez@mnac.cat

RESUM

Entre les diferents temàtiques conreades per Fortuny, la pintura de gènere va ocupar un lloc molt destacat al ser molt ben valorada per la clientela de l'època. Amb la realització de les tres versions del col·leccionista d'estampes, una de les seves produccions més emblemàtiques, el pintor es va consagrar com a un reconegut especialista en aquest tipus de composicions. Amb una factura refinada i una tècnica preciosista, el col·leccionista d'estampes inclou referències a la cultura visual i a l'entorn cultural en el qual alimenta la devoció per la pràctica col·leccionista. L'obra s'emmarca en el context de l'interès temàtic, que la figura del col·leccionista va desvetllar entre els pintors europeus de la segona meitat del segle XIX. Autors com per exemple Meissonier o Daumier també van sentir una especial atracció per la representació d'un fenomen social que reflectia el gust i els interessos de la burgesia.

Paraules clau:

pintura de gènere, Meissonier, col·leccionista d'estampes, col·lecció d'artista. Fortuny.

ABSTRACT

The cultural and iconographic references of *The stamps collector* by Marià Fortuny

Among the different thematic used by Fortuny, the genre painting was one of the most valued by his contemporary clientele. Producing three versions of *The stamps collector*, one of his most emblematic works, the artist was consecrated as a specialist in this kind of creations. This piece, with a refined making and a precious technique, includes references to the author's visual culture and to the cultural environment where the devotion to collecting is fed. The painting reveals the great interest the collector's figure aroused in between the European painters from the second half of the 19th century. Artists such as Meissonier or Daumier also felt the impulse to represent that social phenomenon which reflected the taste and interests of the bourgeoisie.

Key words

genre painting; Meissonier; stamps collector; artist's collection; Fortuny.

1. Tot i el caràcter divulgatiu evident, resulta molt útil la consulta del llibre de L.M. LÉCHARNY, *L'art pompier*, París, 1998, i, en un registre més historicista, es pot consultar també *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle: Les pompiers*, París, 1987.

2. Per fer una aproximació conceptual a aquesta qüestió, vegeu els llibres de referència de G. DORFLES, *El Kitsch: antología del mal gusto*, Barcelona, 1973 i H. BROCH, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, 1970. En una aproximació menys teòrica, T. KULKA, *Kitsch and art*, Pennsylvania State University Press, 1996. Coincidim amb la lectura de Gimferrer, quan interpreta una part de la producció pictòrica de Fortuny en clau kitsch. Vegeu P. GIMFERRER, «Un sol traç pur», a: *Fortuny*, Barcelona, 2003-2004, p. 351-353.

Hi ha pocs autors a la història de l'art català, més enllà del reconeixement canònic de la crítica especialitzada, que hagin despertat un corrent de simpatia i d'admiració com el que va despertar, i segueix concitant encara, la figura i l'obra de Marià Fortuny (1838-1874). Tanmateix, i encara que no deixi de constituir una contradicció, no és menys cert que determinades produccions seves, actualment, poden desvetllar un sentiment d'ambivalència estètica. D'una banda, si jutgem determinades obres, amb un criteri de gust estrictament contemporani, hi ha temàtiques difícils d'acceptar, que més aviat ens provoquen una reacció espontània de rebuig. És comprensible que la nostra sensibilitat, molt condicionada per l'existència de prejudicis, no se senti atreta per unes propostes estètiques que se situen en el llinar del que podríem definir, de forma un xic pejorativa, com una pintura *pompier*¹ i, en alguns casos, amb derivacions acostades a l'eclecticisme visual que defineix l'estètica *kitsch*².

En aquest sentit, al llarg de la seva curta, però tanmateix intensa, vida artística, trobem un bon nombre d'exemples d'aquestes característiques. Produccions tan emblemàtiques, i tan representatives, com les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes*, *L'elecció de la model* (1868-1874), The Corcoran Art Gallery of Art, Washington, o, fins i tot, *La Vicaria* (1870), Museu Nacional d'Art de Catalunya, formarien part d'aquesta tipologia d'obres. De totes tres, la segona és la que reflecteix més bé els efectes controvertits d'una tendència que adopta una formulació excessiva, perquè és exagerada (figura 1). Si realitzem una mirada apressada sobre aquesta darrera producció, entre els aspectes que generen un desconcert visual més gran i una certa sensació de perplexitat, podem citar els següents: una *misse en scène*

Totes aquestes antiguitats tenen un valor moral.
Charles Baudelaire

completament grandiloqüent i teatral, amb una ambientació artificiosa i un desmesurat efecte d'*horror vacui*. Tots aquests aspectes compositius, tan desproporcionats, s'acompanyen amb l'elecció d'una paleta cromàtica decantada cap a l'ús d'uns pigments d'una intensitat enlluernadora. D'alguna manera, aquesta producció tardana constitueix una manifestació paradigmàtica d'un dels dos corrents que, al nostre entendre, convergeixen en la poètica de Fortuny. En concret, aquesta línia d'actuació s'emmaralla en els models de la tradició barroca i rococó europea i cristallitza en una iconografia que beu en les fonts d'una pintura narrativa, construïda sobre uns fonaments historicistes. Aquest substrat ideològic, basat en un sistema de valors determinat, ja és present, com tindrem ocasió d'analitzar en aquest estudi, en el conjunt programàtic de les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes*.

Tanmateix, sense menystenir aquests importants aspectes, volem fer algunes consideracions i valoracions sobre l'aspecte visual d'aquest repertori iconogràfic. La forma de les imatges, la factura figurativa i estilística configura un model determinat que arriba a un grau alt de paroxisme en l'obra i que culmina aquest trajecte creatiu: *L'elecció de la model*. Hem apuntat algunes de les característiques més destacades d'un llenguatge que arriba a assolir un grau de sublimació que no trobem en altres produccions anteriors. Semblaria com si el llarg i dilatat procés creatiu revelés els dubtes que va tenir Fortuny a l'hora d'encarar un encàrrec que l'incomodava. I per què es podria sentir incòmode un pintor que, al cap i a la fi, havia desenvolupat una carrera a l'ombra de l'èxit comercial, conreant el gènere que millor s'adaptava a la demanda d'una clientela àvida de produccions ostentoses i sumptuàries? Molt probablement, i evidentment ens movem en el



Figura 1.
M. Fortuny, *L'elecció de la model* (1868-1874). The Corcoran Art Gallery of Art, Washington. Col·lecció William A. Clark.

territori de les hipòtesis i de les conjectures, en un moment en el qual Fortuny obria la porta a noves experiències estètiques i actuava amb més llibertat, la realització d'una pintura tan allunyada dels nous interessos li deuria resultar una càrrega massa feixuga, un obstacle que li impedia avançar en la direcció anhelada³. Al nostre entendre, el resultat final evidencia aquesta situació d'indefinició i, fins i tot, d'una actitud de certa despreocupació —no es podria qualificar de negligència— que transmet l'obra. És tan gran el grau de perfeccionisme, de refinament i d'elegància, la factura és tan sofisticada i el virtuosisme és tan acusat que, visualment, la pintura transmet una sensació d'impostura. Igualment, la suposada recreació històrica no resulta gens convincent, perquè els gestos, les actituds dels protagonistes, són massa afectats, gens naturals, fins al punt que acaben neutralitzant l'objectiu de la versemblança històrica com un dels preceptes tradicionals de la poètica clàssica⁴.

És important puntualitzar que el present estudi neix de la necessitat de trobar respostes als interrogants que suscita la contemplació d'unes imatges que, en termes de recepció estètica, poden provocar un cert rebuig, atès l'anacronisme evident. No endebades, respecte d'aquest tema, convé tenir present que el caràcter extemporani, tal com aquestes són percebudes per l'espectador contemporani, és una propietat que podria fer-se extensiva al temps històric en el qual van ser rea-

litzades. El que volem expressar és que l'exercici retrospectiu que plantegen les pintures de Fortuny era el mateix que ja en el seu moment exigia als observadors estrictament contemporanis, atès que les obres, originàriament, ja presentaven una connotació històrica. Per ells, com per nosaltres, aquestes produccions eren percebudes com el que fonamentalment eren, o si més no pretenien ser, artefactes històrics. Ara bé, mentre que, per determinades elits culturals del segle XIX, la pintura permetia establir una empatia emocional, o més ben dit intel·lectual, atès que era portadora d'uns valors que, segons el seu judici, encara seguien tenint vigència; per a l'espectador actual, aquest missatge ja no té sentit: l'obra d'art no contribueix a realitzar l'edificació moral de la persona: en una paraula, la seva contemplació no ens fa ni millors ni pitjors persones⁵.

En qualsevol cas, i encara que pugui resultar contradictori, creiem que és precisament la lògica distància històrica la que pot ajudar-nos millor a comprendre la naturalesa d'un tipus de representacions que, com qualsevol altra manifestació artística, són deutores del seu temps, dels criteris de gust d'una època i que pertanyen al que alguns historiadors de l'art anglosaxons han definit, amb un criteri molt encertat, com a peces precieuses de la història de la cultura occidental⁶. Precisament, aquesta aproximació metodològica a l'objecte del nostre estudi és molt important, perquè, d'alguna manera, condiona la nostra mirada i

3. En un article recent, ja vam defensar la tesi de l'existència, en la producció de Fortuny, d'aquestes dues sensibilitats de vegades complementàries i de vegades antagòniques. Vegeu C. MENDOZA i F. QUÍLEZ i CORELLA, «Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, 2008, p. 113-133.

4. Respecte a aquesta qüestió, vegeu el nostre comentari de l'obra: C. MENDOZA i F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «L'elecció de la model», *Fortuny*, cit. supra, n. 2, cat. núm. 111, p. 302-305.

5. De fet, a la seva *Crítica del Judici*, Kant va ser el primer que va dinamitar el model de bellesa platònica basat en la creença que la contemplació de l'obra d'art contribueix a assolir l'enriquiment moral de la persona. A partir de la doctrina kantiana, el judici estètic ja no es pot sustentar en raons teleològiques o ètiques i deixa de tenir sentit la famosa triada neoplatònica: bé, bellesa i veritat.

6. Sens dubte, els estudis de Francis Haskell són l'expressió més paradigmàtica d'aquest enfocament metodològic de caràcter multidisciplinari. Com a exemple del que volem expressar, recomanem la lectura del text «El nacimiento de la historia de la cultura», *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, 1994, p. 191-205. En aquesta mateixa línia d'actuació, hi trobem P. BURKE, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, 2006.

7. Hi ha una aproximació als perfils intel·lectuals d'aquest fenomen decimonònic a W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Florència, 1977.

8. En els darrers anys, la historiografia ha mostrat un interès creixent per aquesta branca dels estudis de la història de l'art. En aquest sentit, el terme *anticomannie* és molt il·lustratiu de l'abast social que va adquirir la pràctica del col·leccionisme durant el segle XIX. Com a exemple del que volem dir, vegeu K. POMIAN (ed.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18 et 19 siècles*, París, 1990.

9. Es poden trobar referències a aquesta mitologia escapista a Ch. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, París, 1972.

10. J.I. VELÁZQUEZ, «El Voyage autour de ma chambre como desafío: Narciso frente a *ennui*», *Théleme: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 13, Madrid, 1998, p. 87-102.

11. La paraula anglesa *spleen*, que podem traduir per *tedi* o *fastic existencial*, equival al terme francès *ennui* i expressa un estat d'ànim d'insatisfacció que, en tot cas, no obeeix mai a causes físiques, sinó metafísiques. Respecte a aquesta qüestió, vegeu Ch. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*, París, 1972.

determina l'abast de les nostres respostes. Únicament si contextualitzem les produccions de Fortuny en l'espai cultural de la seva època, podrem trobar les claus que ens ajudaran a entendre les motivacions del pintor. Entre d'altres aspectes, en el cas concret d'*El col·leccionista d'estampes*, podrem comprendre l'aparent i desconcertant arbitrarietat que obliga l'artista a disfressar els protagonistes de l'obra pictòrica amb una indumentària aparentment ridícula. O entendre per quina estranya raó mostra una absurda inclinació per una escenificació pomposa, per recrear un escenari bigarrat d'atuell inverssemblants i innecessaris que adquireixen tant de protagonisme o més que la pròpia narració pictòrica. Fins i tot podem intuir l'aparent extravagància de les accions que realitzen els protagonistes de la composició, els uns ocupats, més ben dit capficats, en la contemplació d'aquest univers tan extravagant, que adquireix l'aparença d'un inquietant malson esteticista, a la manera de l'emblemàtica novel·la de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *À rebours* (1884), autèntic manifest programàtic de la cultura decadentista⁷; i els altres concentrats a classificar papers vells, estampes, que observen amb una curiosa avarícia i fruïció intel·lectual, esperant aconseguir, en l'exercici d'aquest distret passatemps, una satisfacció intangible, una compensació més moral que no pas material.

I no obstant això, aquest desmanegat i sorprenent univers inconnex, incomprensible per a un espectador desconexor de l'entrellat cultural i ideològic, ignorant de les implicacions i els criteris de gust decimonònics, cobra un sentit, una transcendència, des del moment en què Fortuny fa una projecció de les seves obsessions, inquietuds i, fins i tot, anhels personals. D'alguna manera, el cicle pictòric adquireix una dimensió cosmogònica, d'epifania d'un món molt personal, però, al mateix temps, únicament cobra sentit si supera l'inicial aïllament i es converteix en un espai diferent en el qual s'identifiquen i es reflecteixen uns interessos comuns, compartits per persones que mostren unes mateixes afinitats electives.

Sens dubte, el culte i el gust antiquari constitueixen alguns d'aquests valors que, d'una forma molt explícita, trobem en les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes*. De fet, la pintura, amb una veneració pel col·leccionisme d'antiguitats, es converteix en una autèntica composició declarativa. Contràriament al que podia semblar, el seu autor no es limita a realitzar una pràctica mimètica seguint els models compositius o temàtics de la pintura del seu temps i, més concretament, entre les seves intencions no figura, únicament, el desig d'arrelar en la tradició que encapçala el pintor francès Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891), considerat el representant més conspicu

d'aquest gènere pictòric i un dels autors que més van contribuir a popularitzar la denominada pintura de *taubletin*. Sense negar una incontestable influència, no podem reduir l'abast de la proposta de Fortuny a una mera operació comercial, a un desig d'adaptar-se a la demanda d'un mercat artístic, format per una clientela àvida de posseir aquests productes sumptuaris. Com altres vegades, Fortuny mostra la seva versatilitat i el seu talent extraordinaris, al ser capaç de repensar aquesta tradició realitzant una aportació original i singular. El resultat és molt positiu, perquè si bé la seva pintura evoca els referents i els convencionalismes característics del gènere, no és menys cert que és capaç de realitzar un salt qualitatiu i recrear un univers propi en el qual reconeixem tant un incontestable virtuosisme pictòric com el seu propi microcosmos autoreferencial.

En certa manera, i salvant les evidents diferències de llenguatge, la pintura d'*El col·leccionista d'estampes* adopta un caire autobiogràfic. Sense arribar a ser, ni de bon tros, un autoretrat del pintor, l'obra conté aspectes de la identitat del propi artista que s'hi reflecteixen de dues maneres diferents. En primer lloc, d'una forma overta, perquè el repertori d'objectes que hi surten representats configura un testimoni visual de les seves vivències, dels seus afectes, de la seva afició pel col·leccionisme d'objectes; en una paraula: d'una passió que forma part del seu esdevenidor existencial. A la relació sentimental, amb la presència objectual, s'hi superposa una segona forma d'expressió, molt més subtil, menys evident, que apareix encoberta en la persona del protagonista de la composició. El personatge que apareix assegut en una cadira, mentre fa un cop d'ull, amb aspecte distret, a un grup d'estampes, pot identificar-se amb una personificació del propi artista: una projecció de la coneguda *anticomannie*⁸ que va caracteritzar bona part de l'itinerari personal de Fortuny i en la qual va arribar a ser considerat, com ja tindrem oportunitat de demostrar, un reconegut *amateur*.

En un altre sentit, podríem preguntar-nos quina estranya motivació va dur Fortuny a realitzar aquest tipus de composicions. Per començar, com ja hem apuntat, tenia el propòsit d'emular l'obra de Meissonier, identificat com el representant més cèlebre en la pintura d'aquest gènere. Així doncs, s'hi volia assemblar? O, simplement, hauríem de parlar d'un desig d'integrar-se en el corrent preciosista que dominava la pintura internacional de l'època, a la qual va decidir unir-se per un esperit gregari, seguint el corrent dominant d'una tendència pictòrica determinada? Sense desestimar cap de les dues possibilitats, creiem que les primeres incursions, en aquest camp temàtic, van estar presidides per l'íntim convenciment que aquest tipus de produccions

compaginaven les necessitats formals amb les discursives. És a dir, l'embolcall preciosista i historicista s'adaptava perfectament a l'objectiu de transmetre uns valors socials, culturals i ideològics absolutament immutables i representatius d'una cosmovisió determinada d'època.

I què en podem dir, del lloc on es desenvolupa l'acció? Es tracta d'un espai comú, d'un escenari real o imaginat? Com sempre, no és gens senzill trobar una resposta convincent a aquesta pregunta que pugui resoldre els nostres dubtes. Sí que podem, però, recordar l'interès que va desvetllar el motiu de l'habitació en la literatura del segle XIX, fins al punt de convertir-se en una important font d'inspiració creativa. Van ser molts els escriptors que van centrar el seu relat en la descripció d'interiors mal il·luminats, d'espais reduïts, que adquirien les dimensions pròpies d'un microcosmos; un lloc propici per viure diferents tipus d'experiències, potenciades pel consum de tot tipus de substàncies estimulants⁹. Amb el pas del segle, aquest lloc tancat, i fins i tot claustrofòbic, es transforma en una metàfora del posicionament social de l'artista, que prefereix adoptar un paper de distanciament amb el seu entorn històric, sense comprometre's políticament i tancant-se en un autocomplaent i pensatós malestar metafísic. Com un precedent notable de la fortuna que va experimentar aquest gènere en la literatura francesa de l'època, podem esmentar el text de Xavier de Maistre (1763-1852) *Voyage autotur de ma chambre* (1794)¹⁰, una obra que sublima les fèrtils possibilitats de la imaginació, com un recurs fugisser, davant la sensació del tedi i l'*ennui*¹¹ que embarga l'esperit de l'home sensible i que acabarà per convertir-se en un aspecte característic i estereotipat de la condició de l'artista modern.

És evident que l'obra de Fortuny no transita per aquests camins ni, menys encara, ret tribut a la imaginació o a la fantasia com a facultats capaces de provocar emmirallaments estètics. Tampoc no adquireix aquesta dimensió de fugida escapista que trobem en algunes narracions literàries. Lluny de respondre a aquest model, la seva intenció és molt més prosaica i programàtica: vol retre tribut d'homenatge a un tipus d'intel·lectual que busca, en l'entorn material, els estímuls necessaris per satisfer el desig de coneixement. Tanmateix, sí que mostra certa complicitat poètica a l'hora de compartir, amb aquests productes literaris, el gust per la decoració sobrecarregada, per la descripció detallada dels interiors plens d'objectes, que potencien una estètica artificiosa i antinaturalista. L'habitant d'aquests espais construeix el seu propi ordre i no dubta a envoltar-se de curiositats, de signes d'una certa extravagància, que l'ajuden a sentir-se anímicament reconfortat. En definitiva, en el marc de



Figura 2.

M. Fortuny, *El col·leccionista d'estampes*, Museum of Fine Arts de Boston (1863-1865); Museu Nacional d'Art de Catalunya (1866); Museu Pushkin de Moscou (1867).

12. Alguns d'aquests aspectes es poden trobar a H.R. JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, 1995 i, del mateix autor, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, 1986.

13. F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Consideracions iconogràfiques i culturals a l'entorn de l'obra de Fortuny, el col·leccionista d'estampes», *El col·leccionista d'estampes*. Conferència a càrrec de Cristina Mendoza, Mercè Doñate i Francesc M. Quílez, comissaris de l'exposició *Fortuny*, i Carmina Admella i Núria Pedragosa, restauradores del MNAC, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 10 de desembre de 2003.

14. Per fer una anàlisi formal, iconogràfica i històrica de les tres pintures, remetem el lector a la lectura de M. DOÑATE i F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «El col·leccionista d'estampes», cit. supra, n. 2, cat. núm. 42 a 44, p. 152-159.

15. La primera de les versions, que forma part de la col·lecció del Museum of Fine Arts de Boston (col·lecció S.A. Denio, 24.17), té les característiques tècniques següents: oli sobre tela; 47,1 x 66,3 cm. La del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAM 14560) també va ser realitzada en el mateix suport, oli sobre tela, i les mides són 52 x 66,5 cm. Finalment, la del Museu Pushkin de Moscou és també un oli sobre suport de fusta i les mides són de 53 x 71 cm. No deixa de resultar paradoxal que la primera de les tres versions, la més reduïda quant a dimensions, sigui la que presenta un nombre més elevat d'elements ornamentals.

16. El lector pot trobar una ampliació d'aquestes qüestions a C. MENDOZA i F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Platja de Portici...», cit. supra, n. 3.

la literatura de l'època, ens trobem davant d'un model, el de la modernitat artística, que contraposa la bellesa artificial a la bellesa natural, com un principi, aquest darrer, característic del moviment romàntic¹².

«El col·leccionista d'estampes»: reflexions preliminars

Aquest estudi desenvolupa i aprofundeix algunes de les idees que ja vam tenir ocasió d'apuntar en el marc de la conferència pronunciada, el dia 10 de desembre de 2003, a la sala d'exposicions temporals del Museu Nacional d'Art de Catalunya¹³.

Organitzada pel MNAC, la celebració de la mostra Fortuny va permetre la possibilitat de veure reunides, per primer cop en un mateix àmbit expositiu, les tres versions que l'artista va pintar d'aquesta emblemàtica obra¹⁴. Conservades al Museum of Fine Arts de Boston, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu Pushkin de Moscou (figures 2a, 2b i 2c), totes tres obres presenten unes analogies evidents entre elles, però també notables diferències compositives i conceptuals que permeten aventurar una hipotètica evolució estilística del seu autor, atès que cadascuna pertany a un moment cronològic diferent i presenten unes dimensions distintes. Fins i tot van ser realitzades sobre suports diferents¹⁵. Tanmateix, de la constatació empírica d'aquests aspectes diferencials no s'infereix, ni de bon tros, que les pintures reflecteixin un procés de transformació, de maduració, del llenguatge de Fortuny. En aquest sentit, creiem que no es pot aplicar una interpretació tan mecanicista, com per deduir una línia de progressió evolutiva i seqüencial que partiria d'una primera versió i culminaria, seguint un discurs finalista, en la producció més tardana, la conservada a Moscou. En el cas del reusenc, no sempre es pot aplicar un criteri d'interpretació tan reduccionista ni se'n pot analitzar la trajectòria sota el prisma unívoc del model de creixement biològic, amb les fases o etapes evolutives corresponents (infantesa, joventut i maduresa) que són presents a les famoses vides d'artistes del pintor i teòric de l'art Giorgio Vasari (1511-1574). D'altra banda, com ja hem assenyalat en un article anterior, la curta durada de la seva vida professional dificulta l'intent de segmentar-la, o dividir-la, en compartiments estancs estilístics massa rígids¹⁶.

Ara bé, les consideracions teòriques anteriors no poden negar l'evidència que produeix la contemplació visual de totes tres versions. L'exercici de comparació permet observar l'existència de determinades diferències: unes primeres de molt explícites i unes altres de molt més encobertes. Si ens centrem en les segones, podem apuntar, com un aspecte molt subtil, l'efecte atmosfèric que produeix l'ús de la llum amb unes intencions plàstiques,

i com aquest recurs compositiu presenta característiques molt contrastades que podrien interpretar-se en clau evolutiva. Mentre que, en la primera versió, l'escena apareix banyada per una llum natural que penetra per la finestra, situada en el costat esquerre de la composició; en la darrera, l'efecte de clarobscur, present en les dues primeres, pràcticament ha desaparegut o, si més no, hi és molt més atenuat. La composició de Moscou és la més lluminosa i també, a diferència de les anteriors, presenta una aspecte menys acurat, com si l'autor ja no estigués tan preocupat per demostrar la dimensió erudita del tema. Fa la sensació que l'aparença descuidada de l'obra —poc descriptiva i més despullada— constitueix un indicador d'un canvi en l'orientació de les preocupacions de Fortuny, que han passat d'estar dominades per una pulsio preciosista, seguint els criteris de gust de la pintura de l'època, a voler convertir el motiu narratiu, representat, en un pretext per poder experimentar més lliurement, sense sentir-se tan condicionat pels detalls accessoris, per la banalitat temàtica que sembla pesar massa en la primera de les versions.

Les reflexions anteriors ens obliguen a acostar-nos al nostre objecte d'estudi amb la reserva metodològica natural i a actuar sense cap mena d'apriorisme intel·lectual. Per tant, d'entrada, volem deixar constància que el nostre relat no intenta menystenir la importància ni la decisiva contribució de Fortuny a la pintura del seu temps. Ni tan sols es pot interpretar com un intent de limitar l'abast de les seves extraordinàries facultats creatives, ni menys encara reduir la poètica del pintor a una suma heterogènia o eclecticista, que sigui el resultat de l'agregació de diferents fonts artístiques i literàries, sense tenir presents ni el talent ni la imaginació i, sobretot, els valors plàstics inherents a l'obra d'art. Seria un error imperdonable fer una lectura esbiaixada i unívoca d'un univers creatiu complex i que presenta un gran nombre d'aspectes diversos, en el qual intervenen factors emocionals i intel·lectuals. Precisament, la capacitat d'amalgamar, d'articular, un llenguatge singular que va més enllà de la citació epidèrmica i que supera la mera referència erudita és el factor determinant que permet valorar i diferenciar la realitat artística materialitzada en les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes*.

En definitiva, una interpretació de les circumstàncies historicoartístiques que convergeixen no tant en les, d'altra banda, ocultes intencions d'unes produccions, que malauradament mai no podrem desvetllar, sinó més aviat en el context en què van aparèixer i de la tradició artística a la qual pertanyen i de la qual són hereves. Des d'aquesta perspectiva, la pintura transmet un univers de valors culturals, ideològics i socials, i també ens transmet informació addicional sobre la història del gust d'una classe social determinada.

Absència d'una voluntat de representar un cicle unitari

Encara que resulti una hipòtesi suggerent, i sobretot una proposta molt temptadora, de la contemplació de les tres obres no es pot inferir que fossin pensades per formar part d'un mateix cicle programàtic. Som davant de tres episodis creatius que corresponen a tres moments temporals diferents, cap a 1863-1865, 1866 i 1867, respectivament, i en cap cas no existeix, per part del seu autor, una intenció d'articular un discurs unitari, ni tan sols complementari. En definitiva, es tracta d'un exercici força habitual, en la tradició pictòrica occidental, consistent en la realització de diverses versions d'un mateix tema, un exercici del qual existeixen altres exemples en el mateix període creatiu de Fortuny¹⁷. Tanmateix, les variants introduïdes, especialment perceptibles en els aspectes més anecdòtics i sobretot en la figura del col·leccionista, veritable protagonista de la composició, físicament caracteritzat de tres maneres diferents qui sap si apuntant tres moments o etapes de la vida d'una persona, obren les portes a plantejar hipòtesis interpretatives que, malauradament, no deixen de constituir un exercici merament especulatiu. El que intentarem demostrar és com la fortuna d'una primera composició va determinar l'aparició de dues versions posteriors i més tardanes. En aquesta mateixa direcció, sembla evident que les versions de Barcelona i Moscou són deutores de la de Boston i no s'entenen sense tenir present aquest precedent.

De tota manera, malgrat que el mateix procés creatiu no permet fer aquest tipus de lectures, ni tampoc se'n poden fer construccions interpretatives ideals, ni fonamentades en hipòtesis sòlides, no deixa de ser una realitat que les tres obres no són pròpiament rèpliques idèntiques. L'existència de determinades diferències entre elles, no tan sols epidèrmiques o escenogràfiques, sinó també molt més profundes, ens informa sobre una voluntat de l'autor de voler créixer pictòricament tenint en compte els precedents anteriors. En altres paraules, lluny de limitar-se a copiar mimèticament el model inicial, com hauria estat previsible, Fortuny va decidir utilitzar aquesta font primigènia per investigar i experimentar. Segons el nostre criteri, sembla com si, en la primera aproximació al tema, el pintor, mediatitzat per la necessitat de satisfer un estereotip visual determinat, volgués demostrar la seva solvència en la representació d'escenes de gènere, seguint un model preexistent que li va servir de pauta d'actuació. És indubtable que, en la gènesi del primer episodi, es troba la referència de l'obra del pintor francès Ernest Meissonier, a qui Fortuny va emular (figura 3). Per fer-ho, es va veure obligat a satisfer determinades servituds temàtiques que, honestament, pensem que malmeten els

resultats estètics. En certa manera, fa la impressió que, en la pintura de Boston, Fortuny actua massa condicionat pel desig d'adaptar-se als convencionalismes del gènere. No hi falten, doncs, alguns dels components que formen part de la retòrica visual més característica d'aquest tipus d'imatges.

El pintor es mostra deutor d'una iconografia que reflecteix una cosmovisió determinada. Es tracta, doncs, d'una pintura que, més enllà de ser portadora de sensacions sensibles o estètiques, o de seguir l'estela d'una moda, és, abans que res, un vehicle transmissor de valors formatius. La poètica visual, el llenguatge pròpiament pictòric, hi apareix molt subordinat a la transmissió d'un missatge. També és cert que determinants elements estilístics que nodreixen la poètica de Fortuny, com ara, per exemple, el virtuosisme, la riquesa i la diversitat, tant cromàtica com objectual, es manifesten en tota la seva esplendor, malgrat que formen part del que podrien dir-ne els recursos instrumentals del pintor. Ara bé, no deixen de ser recursos instrumentals al servei d'una concepció ideològica determinada de l'obra pictòrica com a reflex dels principis clàssics del *delectare et prodesse*, que segueixen tenint vigència¹⁸. D'acord amb aquests preceptes, la pintura ha de provocar un gaudi, una satisfacció visual, però també ha de contribuir a edificar la persona des del punt de vista moral, a formar-la humanísticament. De fet, tots dos pilars són indisociables l'un de l'altre, i només cobren sentit si es complementen mútuament.

De tota manera, ateses les característiques estilístiques i les diferències cromàtiques i lumíniques evidents que hi ha entre totes tres composicions, sembla del tot plausible efectuar una lectura seqüencial que seguiria un ordre cronològic. En la mateixa direcció, la presència de les tres obres i l'oportunitat de poder-les contemplar l'una al costat de l'altra esdevé una manifestació paradigmàtica del gran magnetisme que exerceixen unes composicions que constitueixen un repte per a l'intel·lecte i un estímul molt fèrtil per a la nostra capacitat d'imaginar i de gaudir estèticament.

A quina temàtica pertanyen les tres versions pintades per Fortuny?

Sense pretendre entrar en precisions de tipus terminològic, o en debats nominalistes, podem afirmar que el tema desenvolupat pel pintor ha estat tradicionalment etiquetat o reconegut amb el convencionalisme de pintura de gènere¹⁹. És aquesta una categoria classificatòria, molt genèrica, derivada del sistema de classificació implantat per la tractadística classicista, vigent des del segle XVII i utilitzada per referir-se, amb una intenció pejorativa o discri-

17. Respecte a aquesta qüestió, vegeu el suggerent estudi de S. ALCOLEA BLANCH, «Les repeticions de Fortuny», *Fortuny*, cit. supra, n. 2, p. 363-375.

18. Per fer una aproximació a l'aparell conceptual que va recuperar la doctrina humanística, vegeu R.W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria humanística de la pintura*, Madrid, 1982 (1a ed. 1974), i A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Madrid, 1979.

19. Sobre aquesta qüestió, resulta molt instructiva la lectura de N. SPINOSA, «La pittura con scene di genere», *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, XI, Turí, 1982, p. 33-80.

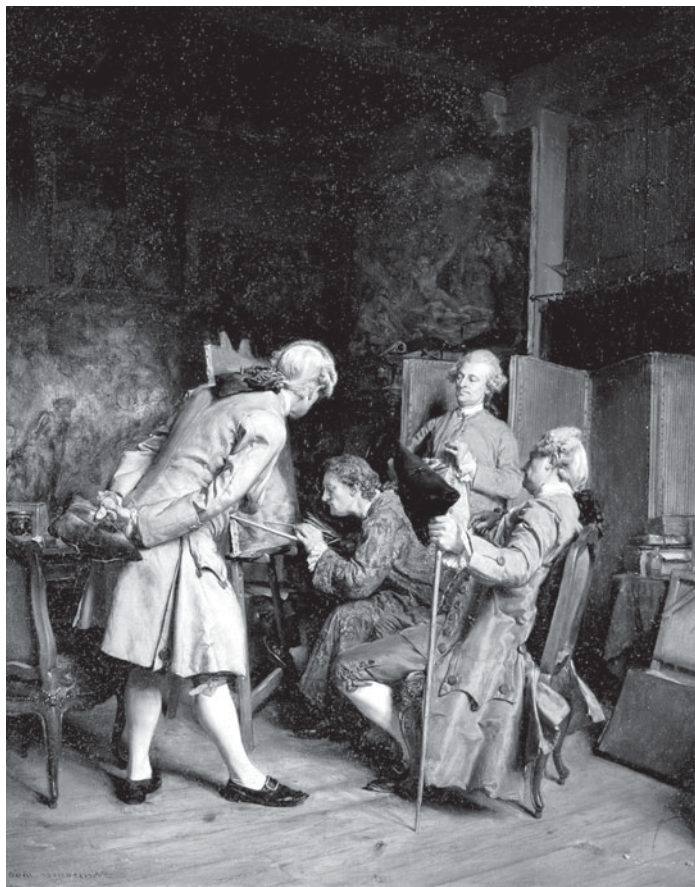


Figura 3.
E. Meissonier, *Els «amateurs» de pintura*. 1860. Musée du Louvre.



Figura 4.
M. Fortuny, Detall de *La Vicaria*, 1870. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

20. Vegeu G.B. WASHBURN, *Pictures of everyday life. Genre painting in Europe, 1500-1900*, Pittsburgh, 1954, i, més recentment, C. BROWN, *Scenes of everyday life: dutch genre painting of the seventeenth century*, Londres, 1984.

21. Resulta molt recomanable la lectura de l'assaig escrit per F. HASKELL, «La elaboración del pasado en la pintura del siglo XIX», *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, p. 117-135, i, com a eina de consulta, E. FERNIE (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, Londres, 1995.

22. MARC TUL·LI, CICERÓ, *De oratore*, II, 9, 36.

23. Respecte a aquesta qüestió, resulten molt erudites les aportacions de M. LACLOTTE, «El ojo del experto: Algunos comentarios sobre el *connoisseurship*», Ph. DE MONTEBELLO (ed.), *El Museo: hoy y mañana*, Madrid, 2010, p. 35-71.

minatòria, a tot aquell tipus de produccions que, en el sistema de jerarquització dels gèneres, ocupaven un lloc menor. Aquestes pintures eren contemplades amb un actitud de menysteniment, atès que es consideraven un *divertimento*, sense que hi hagués cap mena de contingut formatiu o moralment edificant, que, d'altra banda, era un dels valors inherents a la pintura d'història, que ocupava, com és sabut, el primer lloc en aquest sistema jerarquitzat.

En el moment que va aparèixer, el terme *pintura de gènere* feia referència fonamentalment a les pintures de bodegons o natures mortes, coincidint històricament amb l'eclosió definitiva d'aquesta tipologia pictòrica i l'adquisició corresponent de carta de naturalesa autònoma en la història de la pintura occidental.

A partir del segle XVIII, l'accepció del terme *pintura de gènere*, tal com és formulada pels enciclopedistes francesos, ja presenta una significació gairebé idèntica a la que trobem en el tema representat per Fortuny. El vocable es fa servir per referir-se a tot aquell grup de produccions el leitmotiv de les quals és la representació d'escenes o accions de la vida quotidiana. En resum: inclou les escenes que els anglesos identifiquen amb l'expressió *everyday life*²⁰.

Tanmateix, a la dècada de 1860, aquestes obres presenten un component historicista evident. Per tant, des d'aquest angle visual, es podrien considerar escenes de gènere amb una voluntat historicista ben clara; en definitiva, ens trobaríem davant d'un producte temàtic híbrid. El caràcter recreatiu i evocatiu de totes tres imatges, així com l'ambientació setcentista, són aspectes prou reveladors de l'interès que mostra l'autor en proporcionar versemblança i credibilitat a les escenes representades. No podem oblidar la important fortuna que va adquirir la pintura d'història en aquesta època, com un dels gèneres més representatius i més característics de la ideologia del segle XIX²¹. A grans trets, la concepció ciceroniana de la història hi continuava tenint plena vigència. Per a Cicero, la història, considerada *lux veritatis, magistra vitae* o *vita memoriae*²², ha de ser, per damunt de tot, exemplar i edificant.

Ara bé, com ja tindrem oportunitat d'explicar més endavant, sota aquesta aparença historicista, s'hi entreveu la voluntat de reivindicar la dimensió formativa i moralitzadora que genera el contacte amb els objectes artístics. Aquest ideari o sistema de valors és liderat pel *connoisseur*²³, una figura cultural que, si bé té uns orígens que es poden situar en el període renaixentista, és a partir

de la segona meitat del segle XIX quan assoleix la dimensió més plena i més expansiva. En termes generals, el seu perfil és el d'una persona amb inquietuds i curiositat²⁴ històrica, dotat d'una gran experiència i uns alts coneixements empírics, que passa a gaudir d'un gran reconeixement social. En realitat, el *conoscitore*²⁵, tal com, per exemple, el defineix, Giovanni Morelli²⁶ (1816-1891), esdevé una persona dotada d'unes facultats incomparables; un subjecte històric que gaudeix d'una intuïció i d'unes propietats intel·lectuals que el fan especial i diferent. Precisament, el caire elitista d'aquesta definició, el fet que aquestes propietats intel·lectuals semblin estar reservades a una minoria, és un dels aspectes més discutibles de les teories formulades per l'historiador italià. El saber del coneixedor no és, únicament, el fruit de l'aprenentatge, sinó que també és el resultat d'una experiència, d'una pràctica fonamentada en l'antic principi vasarià del *giudizio dell'occhio*²⁷, un judici visual que, en qualsevol cas, no supera el marc de l'amateurisme i que, cap a finals del segle XIX i principis del XX, amb l'aparició dels estudis d'història de l'art, farà un salt qualitatiu i donarà lloc a una professionalitat i a una especialització més grans. De la mateixa manera, el canvi de model suposarà la desaparició d'un coneixement, de tipus elitista, que fins llavors semblava que estava reservat a una minoria social.

La iconografia representada per Fortuny

Es tracta d'un lloc comú, d'un tema freqüent en la tradició pictòrica occidental: el de la representació de l'activitat desenvolupada per una persona, en aquest cas, un amateur o *connaissanceur*, que mostra un interès per les manifestacions artístiques gravades. En termes generals, la imatge combina, de forma eclèctica, dues fonts iconogràfiques principals. D'una banda, l'ambientació general de la primera versió, pel que fa al tractament de la llum, evoca l'atmosfera de les

pintures flamenques del segle XVII. En aquest sentit, la solució narrativa adoptada recorda o mostra punts de contacte evidents i analogies visuals amb algunes de les pintures pertanyents a aquesta cultura figurativa. En segon lloc, Fortuny palesa el coneixement de la temàtica de la pintura de gabinet, una temàtica que fa la seva aparició en el context de la pintura flamenca i holandesa del segle XVII, destinada a recrear el cèlebre *topos* del quadre dintre del quadre²⁸ com a manifestació d'un estatus social determinat. En el segle XVIII, aquesta iconografia tindrà una gran fortuna entre les elits aristocràtiques, constituirà un signe de distinció social i serà una manifestació del *bon goût*²⁹. No podem obviar el fet que la presència de la galeria de pintures, com una pràctica cultural orientada a fer visible l'ostentació del gust pel col·leccionisme d'objectes d'art, es troba present en *L'elecció de la model*³⁰.

En un registre diferent, *La Vicaria* també inclou una citació visual: una pintura ubicada al costat dret de la composició, en la qual hem pogut identificar la representació del Baptisme de Crist com una expressió d'aquest culte al model d'erudició visual que caracteritza una bona part de la producció de Fortuny (figura 4). De la tendència anterior, se'n desprenen dues conseqüències molt importants per al desenvolupament posterior de la història de la cultura occidental. D'una banda, s'obre la porta —convé no oblidar que el gènere del gabinet de pintures³¹ eclosiona en el context de les grans revolucions científiques del segle XVII— a la sensibilitat com una via legítima d'accedir al coneixement, tot superant el prejudici platònic segons el qual les manifestacions artístiques no contribueixen a formar l'home. En segon lloc, la pintura flamenca preludia l'aparició, en l'escena cultural europea, de la figura del col·leccionista, en l'esperit de la qual participa el protagonista de la composició de Fortuny, presentat en la seva condició d'àlter ego del mateix autor. El col·leccionista dibuixa el perfil d'una persona culta, refinada i que mostra una clara inclinació a satisfer el desig de conèixer.

24. La variada casuística d'aquestes categories històriques, que van des de la més primària curiositat fins al rigor del *connaissanceur*, han estat analitzades per K. POMMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIIe-XVIIIe siècle*, París, 1987.

25. Sobre aquesta qüestió, en particular, recomanem al lector la lectura de l'article de N. LLEWELLYN, «Une science du regard. Les connaissances»; E. POMMIER (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIIIe et XIXe siècles*, II, París, 1997, p. 293-325; així mateix, el text de F. HASKELL, «El diàleg

entre anticuarios e historiadores», *La historia y sus...*, cit. supra, n. 6, p. 152-190.

26. VEGETI J. ANDERSON, *Della pittura italiana: Studi storico-critici di Giovanni Morelli*, Milà, 1991.

27. En el context de la tradicional rivalitat o *paragone* de les arts, en aquest cas entre poesia i pintura, Vasari afirma el següent: «venghiano a tempi nostri, dove abbiamo l'occhio, assai miglior guida e giudice che non l'orecchio» (G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed archi-*

tetti, G. Milanesi (ed.), Florència, 1906, I, p. 144).

28. Manllevem aquesta afortunada expressió de J. GÁLLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978.

29. Les implicacions d'aquests criteris estètics en el segle XVIII han estat estudiades per C.B. BAILEY, «Conventions of the eighteenth-century cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité», *The Art Bulletin*, setembre de 1987, LXIX, 3, p. 431-447.

30. El nostre comentari raonat de la pintura inclou una anàlisi descripti-

va d'algunes de les obres canòniques que integren la galeria ideal, representada per Fortuny. Vegeu C. MENDOZA i F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «L'elecció de la...», cit. supra, n. 2, p. 302 i 304.

31. Vegeu M. DÍAZ PADRÓN i M. ROYO-VILLANOVA, «La pintura de gabinetes», *David Teniers, Jan Bruegel y los gabinetes de pintura*, Madrid, 1992, p. 14-27. Una projecció del tema, als segles XVIII i XIX, es troba en l'obra de S. SONINO, *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX*, Roma, 1992.

32. Respecte a aquesta qüestió, vegeu el nostre estudi. F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil», *Fortuny*, cit. supra, n. 2, p. 419-431, i també C. GRACIA, «Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano», *Fragmentos*, Madrid, 1986, p. 56-65; C. GONZÁLEZ LÓPEZ i M. MARTÍ AYXELÀ, «Fortuny coleccionista», *Mariano Fortuny Marsal. 1838-1874*, Barcelona, 1989, I, p. 146-156. Darre-rament, l'aportació documental de Navarro, qui ha publicat l'inventari dels béns de l'artista, ha estat molt enriquidora. Vegeu C.G. NAVARRO, «Testamentaria e inventario de bienes de Fortuny en Roma», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 319-349.

33. Sobre la inclinació col·leccionista de Davillier, és útil la lectura de M. BELAN, «Portrait d'un grand collectionneur du XIX^e siècle: le baron Jean-Charles Davillier», *Sevres*, 2002, 11, p. 52-58.

34. Per a una aproximació, detallada, sobre les circumstàncies concretes d'aquest encàrrec, vegeu F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Dibuix preparatori per al gravat Retrat de Velázquez», *Fortuny...*, cit. supra, n. 2, cat. núm. 105, p. 294-295.

35. Trobareu un estat de la qüestió sobre la fortuna historiogràfica d'aquest text a B. BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002.

36. CHAMPFLEURY, *Le baron Charles Davillier et ses collections céramiques*, París, 1884.

37. Conservades al Gabinet de Dibuixos i Gravats, del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 8720, 8722 i 8723), les cartes han estat estudiades per nosaltres. Vegeu F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Carta a Goyena con un dibujo de un jarrón», *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y Poder*, Granada, 2006, cat. núm. 49 a 51, p. 230-233.

38. Vegeu M. RICO, *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906, p. 66-68.

39. B. FERRÁNDIZ, «Apuntes sobre Mariano Fortuny», a: B. PEÑA HINOJOSA, *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Màlaga, 1969, p. 27-60.

40. Vegeu P. VERLET, *La maison du dix-huitième siècle en France*, París, 1966, i el clàssic estudi de P. THORNTON, *Seventeenth-Century interior decoration in England, France and Holland*, New Haven i Londres, 1978, i del mateix autor, *L'époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920*, París, 1984.

41. Nosaltres hem pogut consultar una edició recent de l'obra, és la següent: E. DE GON-



Figura 5.
M. Fortuny, *Autoretrat de Velázquez*. 1873. Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC.

Ja és prou coneguda l'afició de Fortuny pel col·leccionisme d'antiguitats³² i com aquest interès no es va reduir a un coneixement superficial i enciclopèdic. El pintor va arribar a ser un reconegut especialista i una veu autoritzada i competent en determinades disciplines. Aquest coneixement li va permetre desplegar una erudició brillant i, al mateix temps, formar part d'un cercle selecte d'experts, d'entesos, amb els quals va arribar a compartir experiències, coneixements i diferents troballes. En aquest marc de relacions, hem d'esmentar el nom de Jean-Charles Davillier (1823-1883), amic i un dels primers biògrafs del pintor, com una de les personalitats amb les quals Fortuny va establir uns vincles intel·lectuals molt estrets. De fet, moltes de les obsessions i fixacions que van ocupar l'intel·lecte del pintor no es poden entendre sense tenir present la figura del baró Davillier. Podem dir que Fortuny es va emmirallar en aquest acreditat hispanista del segle XIX i, en gran mesura, el seu gust pel col·leccionisme o la voluntat d'historiar les arts decoratives són actituds deutores d'un tipus de pràctiques que es troben molt presents en l'erudit francès³³. Al respecte, cal indicar l'intercanvi constant d'experiències, de descobriments, per la via epistolar, i com Davillier no va dubtar a incorporar, en alguns dels seus estudis, les opinions del seu amic. Sense pretendre ser exhaustius, sí que

podem esmentar un dels títols més representatius d'aquesta manera d'actuar. En primer lloc, a l'obra *Recherches sur l'orfèbrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* (1879), l'hispanista va recollir el testimoni del català i va decidir il·lustrar el llibre amb dibuixos seus.

En aquest context de col·laboració mútua, no podem oblidar que Davillier va sol·licitar a l'artista la realització d'una estampa³⁴, un aiguafort de traducció, que reproduïa la imatge d'un autorretrat de Velázquez conservat al Museu de Belles Arts de València. El gravat va servir per il·lustrar l'obra *Mémoire de Velázquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escorial* (1874)³⁵ (figura 5). També hem de considerar com un reflex d'un comportament mimètic l'important presència de la ceràmica hispanomusulmana a la col·lecció de Fortuny. Aquesta sensibilitat palesa la influència de Davillier, reputat col·leccionista d'aquesta mena de manifestació artística³⁶ i autor d'una monografia dedicada a estudiar-la. Publicada l'any 1841, l'*Histoire des faïences hispano-moresques a reflets métalliques* servirà de pauta orientativa pel conreu d'un tipus de col·leccionisme que esclatarà, d'una manera més acusada, al llarg de l'estada de la família Fortuny a Granada, entre 1870 i 1872. Durant aquest període cronològic, el pintor va enriquir la seva col·lecció amb alguns gerros d'una gran categoria artística, mostres molt valuoses i altament qualificades que van palesar un alt refinament estètic. En aquest sentit, hem de destacar la importància documental i artística d'algunes de les cartes que el pintor va enviar al seu amic Goyena i en les quals, a més de referir-se a les circumstàncies concretes d'algunes d'aquestes magnífiques troballes, va decidir reproduir-ne la forma amb un dibuix fet a la mateixa carta³⁷. L'actitud de recerca incansable, i sovint obsessiva, per aconseguir tota mena d'objectes, apareix perfectament descrita en alguns passatges de les memòries del pintor Martín Rico³⁸ (1833-1908) i també se'n poden trobar referències en els apunts memorialístics³⁹ d'un altre pintor, amic seu, Bernardo Ferrándiz (1835-1885), quan evoca els records de la seva estada a Portici l'estiu de 1874.

En termes formals, l'espai que es descriu a la pintura d'*El col·leccionista d'estampes* es presenta segons la disposició tradicional dels gabinets francesos setcentistes⁴⁰ i se'n mostra decorat segons el gust i la moda francesa de la segona meitat del segle XIX, d'acord amb els preceptes i les prescripcions dictades per la literatura de l'època, recollits i codificats, de forma modelica, en el llibre *La maison d'un artiste*⁴¹, escrit per Edmond de Goncourt⁴² l'any 1881. També presenta analogies evidents amb la iconografia del taller de l'artista, com un emplaçament amb una finalitat dual: d'una banda, com a espai funcional, un lloc destinat a treballar i, de l'altra, amb un sentit de representació social i publici-

tària, com un aparador públic de les pulsions col·leccionistes. No cal dir que aquesta doble funció, en el cas de les obres estudiades, resta molt oculta i no deixa de ser una lectura molt subliminal de la iconografia representada. No obstant això, molts dels elements que componen el repertori visual de la pintura emmascaren aquest ús privat i social del taller de l'artista i palesen la necessitat d'autoafirmació que acompanya la pràctica artística del segle XIX. En aquest sentit, l'espai físic on s'emmarca aquesta activitat adquirirà un gran protagonisme i tindrà una gran fortuna iconogràfica, com a indicador, entre d'altres aspectes, del triomf social i econòmic assolit. Al marge de la pintura, com a recurs instrumental més tradicional, serà la fotografia⁴³, com una disciplina nova, la que adquirirà un rol molt reivindicatiu, i seran molt habituals les imatges dedicades a mostrar els estudis vivendes⁴⁴ dels pintors, decorats segons la seva especialitat.

Tot i tractar-se d'un model literari posterior en el temps, l'obra de Goncourt constitueix una manifestació cultural destacada de la importància i el protagonisme que, en el decurs del vuit-cents, assolirà, en el context de la literatura francesa, el motiu de l'espai interior com a expressió d'un estat d'ànim determinat, caracteritzat per un profund pessimisme metafísic, el *mal de siècle*, que ja té un precedent en l'obra de Baudelaire, qui, en l'assaig titulat *La filosofia de l'amoblament*, de l'any 1852, dedicat a presentar la traducció al francès de les obres d'Edgar Allan Poe, fa l'oportuna reflexió següent: «Qui és aquell de nosaltres que, en les llargues hores d'esbarjo, no ha sentit mai el deliciós plaer de construir un apartament model, un domicili ideal, un somni». L'any 1884, aquesta tendència culminarà amb l'aparició de l'obra de Huysmans, *À rebours*, representació paradigmàtica del moviment artístic del decadentisme finisecular i de la seva fixació malaltissa per projectar, com a metàfora del malestar de l'artista maleït, la necessitat de buscar refugi en l'espai de seguretat i confortabilitat íntima, una torre d'ivori que serà decorada de forma excessiva fins arribar a extrems exageradament ridículs.

No és gaire coneguda l'admiració que Huysmans va sentir per l'obra de Fortuny, una producció que el literat va descobrir després de la mort del pintor, amb motiu de l'exposició pública, el 1875, a l'Hotel Drouot de París, de les obres que havien restat sense vendre al seu taller⁴⁵. Tres anys més tard, en el marc de l'exposició universal celebrada a París, va tenir l'oportunitat de contemplar un ventall més ampli del seu treball, i no deixa de ser indicatiu que Huysmans mostrés la seva predilecció per una de les pintures més representatives de l'esteticisme de l'artista: *L'elecció de la model*, de la qual va destacar les qualitats coloristes i el gust barroquitzant⁴⁶. En aquest context expositiu, l'escriptor també va poder contemplar una altra

pintura de Fortuny: «une femme nue, étendue sur le ventre»⁴⁷, que, malauradament, no hem estat capaçs de poder identificar.

D'altra banda, com ja hem repetit insistentment, *El col·leccionista d'estampes* reflecteix el coneixement de l'obra de Meissonier⁴⁸, considerat el representant principal d'un tipus de creacions que tant van agradar a la clientela de l'època, fins al punt de configurar un model estètic que la professora Carme Gràcia va caracteritzar amb l'afortunada expressió de *high-class painting*⁴⁹. La clientela burgesa que adquireix aquestes pintures valora molt positivament tant els valors estètics de les composicions, com uns temes que, a més de satisfer el seu gust, consoliden el seu imaginari col·lectiu com a classe social dirigent. La pintura de petit format, popularment coneguda amb el nom francès de *tableautin*, en fer referència a l'ús de la fusta com a suport de l'obra pictòrica, així com també a la mida reduïda de les obres, esdevé l'expressió més paradigmàtica d'una fórmula que assolirà una gran fortuna. Es tracta d'un fenomen internacional que adoptarà un llenguatge molt eclectista, que sublimarà els efectes visuals esteticistes i defensarà un tipus de factura detallista, colorista i, sobretot, molt virtuosista. Tampoc no podem menystenir la importància que, seguint els preceptes classicistes, seguirà conservant el principi de la varietat. A grans trets, segons aquest criteri de gust, l'obra pictòrica haurà de recollir, entre altres aspectes, l'ideal estètic de la diversitat cromàtica, de la presència d'un gran nombre de personatges, de la riquesa de la indumentària i de la diversitat d'objectes decoratius. Tot aquest repertori figuratiu també contribuirà a definir una tipologia de pintor erudit, molt apreciat per la crítica i la clientela de l'època, i Fortuny en serà un dels representants més conspicus.

La influència i el coneixement dels models i de les fórmules compositives gestades per Meissonier palesen el gust de la burgesia europea per la recuperació historicista de la tradició pictòrica del set-cents francès⁵⁰, exemplificada, entre d'altres, per l'obra de Watteau i Fragonard, però sobretot per Chardin, pintor que, en les seves obres, ha sabut copsar, amb la incorporació de les figures pensadores, una ambientació molt similar a la que una centúria més tard va incorporar Fortuny en els seus col·leccionistes. Abans, el pintor ja havia prefigurat, a la seva aquarel·la *Il Contino* (1861), del Museu Nacional d'Art de Catalunya, un model protagonista de característiques idèntiques.

tòric sobre la fortuna d'aquest motiu temàtic en l'àmbit del gravat. Vegeu V. FURIÓ, *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*, Girona, 2008.

44. Per a una aproximació a la història, els models, les tipologies i la fortuna d'aquests espais com a centres de representació social, vegeu E. HÜTINGER (ed.), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Turí, 1992. Per a una visió més particular del tema, vegeu els nostres estudis: F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «El temple-taller Masriera: un model singular d'atelier vuitcentista», *Els Masriera*, Barcelona, 1996, p. 162-171, i «Fortuny col·leccionista, antiquari...», cit. supra, n. 2. Més recentment, són molt suggerents les reflexions de P. BURKE, *Història social i cultural de la casa: lliçó inaugural del curs 2006-2007*, Barcelona, Eina, Escola de Disseny, 2006, i en una dimensió més genèrica i miscel·lània, R.M. CREIXELL, Teresa M. SALA i E. CASTAÑER (ed.), *Espais interiors: casa i art des del segle XVIII al XXI. Jornades internacionals espais interiors, casa i art des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, 2007.

45. *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité*, París, 1875.

46. L'autor proclama, sense cap reserva, l'entusiasme i la fascinació que sent per la pintura de Fortuny. Vegeu J.K. HUYSMANS, «Les écoles espagnole, portugaise, américaine et grecque à l'Exposition universelle de 1878», a: P. LOCMAINT (ed.), *Écrits sur l'art. 1867-1905*, París, 2006, p. 106-109.

47. L'escriptor descriu la pintura en aquests termes: «Mais, plus que toutes ces toiles je signale, dans cette exposition unique, une femme nue, étendue sur le ventre, dans un fond sardiné, brouillé d'argent et de bleu». Per a Huysmans, es tracta de la millor obra de l'exposició, perquè: «c'est l'oeuvre la plus étonnante peut-être de toute l'exposition. Les charnuers jeunes et fermes, comme Fortuny les fait, sont là, plus palpitantes, plus admirables que jamais, on croit voir le corps se soulever, la tête fremir». Vegeu J.K. HUYSMANS, «Les écoles espagnoles...», cit. supra, n. 46, p. 109.

48. Per a una aproximació a la poètica del pintor, vegeu *Ernest Meissonier: rétrospective*, Lió, 1993.

49. C. GRACIA, «Francisco Domingo y el mercado de la "High class painting"», *Fragmentos*, Madrid, 1989, 15-16, p. 130-139.

50. Sobre aquest particular, vegeu R. BIGORNE, «Mémoires du XVIIIe siècle: des cenacles artistiques au phénomène sociale», *Mémoires du XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1998, p. 17-45.

COURT, *La maison d'un artiste*, Dijon, 2003.

42. La faceta col·leccionista dels germans Goncourt ha estat estudiada per D. PETY, «Les Goncourt collectionneurs: l'art de vivre et l'art d'écrire», a: E. DE

GONCOURT, *La Maison d'un...*, cit. supra, n. 41, p. I-XIII.

43. Vegeu *Portrait de l'Artiste. Images des peintres 1600-1890*, París, 1991-1992. També cal esmentar l'aportació del professor Furió, que fa un recorregut his-



Figura 6.
Col·lecció d'Albert Goupil. 1888. Biblioteca del MNAC.



Figura 7.
H. Daumier, «L'amateur» d'estampes. cap a 1860-1862. Paris, Musée du Petit Palais.

51. La carta de Fortuny es va publicar uns quants anys més tard. Vegeu *La Il·lustración Artística*, Barcelona, 2 de gener de 1888, 314, s/p.

52. *Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident. Tableaux, dessins composant la collection de feu M. Albert Goupil*, Paris, 1888. H. LAVOIX, «La collection Albert Goupil», *Gazette des Beaux-Arts*, 32, 1885, p. 287-307.

53. La relació de les quatre pintures de Fortuny era la següent: *Arabe* (cat. núm. 326), *L'Élévation* (cat. núm. 327), *Le Collectionneur* (cat. núm. 328) i *Étude* (cat. núm. 329), *Catalogue des objets...*, cit. supra, n. 52, p. 58-59.

Malauradament, més enllà de les pròpies pintures conservades, no disposem de més notícies que ens permetin documentar i explicar el perquè de l'interès de Fortuny per aquest tipus de produccions. En aquest sentit, la correspondència del pintor, que a vegades ha estat un recurs instrumental molt útil per poder historiar el naixement de determinades tendències, aquesta vegada únicament ens ajuda a emmarcar cronològicament el període en el qual aquest motiu pictòric cobra un cert protagonisme. A partir de l'any 1866, en la seva relació epistolar, hi constatem alguns petits indicis documentals que reflecteixen l'aparició d'aquest centre d'interès. Igualment, de la lectura d'algunes d'aquestes cartes, s'infereix la influència que l'aparició del marxant Adolphe Goupil (1806-1893) tindrà en el decantament vers una producció marcadament comercial. En una carta, datada cap als mesos d'abril o maig de 1866⁵¹ i adreçada al pintor Tomàs Moragas (1837-1906), Fortuny parla obertament dels inicis —encara informals— de la relació comercial que establirà amb Goupil. En aquesta carta, també hi expressa el seu interès per l'obra dels pintors Meissonier i Gérôme, dos dels màxims representants de

la denominada *high-class painting* i que, en aquesta època, es convertiran en els models en els quals Fortuny acabarà emmirallant-se.

Sens dubte, el contacte de Fortuny amb aquest *entourage* comercial, format per una elit social amb indissimulades vel·litats col·leccionistes, contribuirà a orientar la carrera professional del pintor en una direcció determinada. També hem de suposar que la relació amb aquest cercle d'amistats va incrementar el seu interès pel conreu del col·leccionisme d'objectes i deuria desvetllar la necessitat d'aprofundir en el coneixement i la seva història. No hem d'oblidar que el mateix Goupil va arribar a reunir una important col·lecció d'antiguitats, algunes de les quals van ser adquirides en la venda del taller Fortuny, l'any 1875. El 1888, en el tradicional escenari de l'Hotel Drouot de París, va tenir lloc la venda de la col·lecció⁵² d'Albert Goupil, fill del marxant (figura 6). Entre els objectes que es van posar a la venda, hi havia un important conjunt de pintures i dibuixos, algunes de les primeres realitzacions del mestre reusenc. Es tractava d'un grup format per un total de quatre obres⁵³ de dimensions petites, tres de les quals estaven dedicades al col·leccionista,

amic del pintor. Tanmateix, la més significativa de totes quatre era l'obra titulada *El col·leccionista*⁵⁴, signada i datada a Roma el 1867, i que, per la descripció de la fitxa del catàleg, es pot identificar amb una de les figures representades a les tres versions d'*El col·leccionista d'estampes*, més concretament, amb el personatge que du una carpeta de gravats sota el braç i es troba situat en el darrer terme, a la dreta de la composició. A grans trets, es pot afirmar que va existir un fenomen de contagi, d'osmosi entre artistes i clients, que va donar lloc a l'aparició de grans col·leccions reeixides per uns mateixos interessos i uns mateixos criteris de gust⁵⁵.

De fet, el tema representat per Fortuny va obtenir un notable ressò, va fer fortuna, tal com, d'altra banda, testimonien les obres pintades per Honoré Daumier (1808-1879) (figura 7), gairebé coetànies en el temps a les realitzades pel nostre pintor, en aquest cas amb una intenció més aviat caricaturesca, destinada a criticar les actituds extravagants i vanitoses de les persones que compartien la dèria del col·leccionisme. La sèrie dels *amateurs* d'estampes, i els de pintura⁵⁶, realitzada en la dècada de 1860, palesa la irradiació d'un fenomen d'època, que va assolir una dimensió incomparable a la que, per exemple, va tenir en etapes anteriors. En el marc de la literatura francesa, s'hi troben exemples prou il·lustratius de com aquesta moda impregna el comportament social de determinades classes que transformen el culte al col·leccionisme, en una mena de litúrgia social, de nova religió⁵⁷. Tanmateix, hi ha autors, crítics d'art com Champfleury⁵⁸ (1820-1889), que, lluny de fer un panegíric o un elogi d'aquestes pràctiques socials, el que fan és observar-les amb un alt grau d'escepticisme, en considerar-les exagerades i ridícules, i adopten un to satíric que palesa una sensibilitat molt propera a la que trobem en les produccions pictòriques de Daumier. Pocs anys més tard, aquesta percepció caricaturesca del tema cristal·litzarà en l'obra teatral d'Ernest d'Hervilly, *Le Bibelot*⁵⁹ (1877), protagonitzada per un col·leccionista que actua mogut per impulsos arbitraris, capriciosos i extravagants.

Fins i tot en l'àmbit català trobem un reflex d'aquesta dinàmica en la persona de Francesc Miquel i Badia (1840-1899), el crític artístic i literari⁶⁰ més important de l'època de la Restauració. L'aparició d'aquest tipus de literatura artística incidirà sobre els comportaments estètics de la societat barcelonina de la dècada de 1880 i també tindrà una repercussió immediata en la gestació del moviment pictòric anecdotista, que en les seves composicions reflectirà el decorativisme i l'interiorisme que traspuen els escrits de Miquel i Badia. En aquest sentit, podem qualificar l'actitud de Miquel i Badia d'ambivalent: d'una banda, va mostrar un indissimulat entusiasme i va compartir aquests mateixos criteris de gust. Respecte a aquesta qüestió, no podem oblidar que el crític és l'autor de l'obra literària *La*

habitación: cartas a una señorita (1879). Es tracta d'un manual d'educació estètica, adreçat al públic femení, que intenta formar el gust de les noves generacions, instruint-les en la història de la decoració de la llar. L'autor fa un recorregut evolutiu per la història de les arts decoratives (ceràmica, vidre, tapissos, mobles, etc.) i la seva transformació en objecte sumptuari, destinat a embellir els espais dels habitatges. En definitiva, ens trobem davant d'una forma encoberta de sublimar l'espai burgès, com un lloc que reuneix una doble condició: espai simbòlic de representació d'un estatus social determinat i expressió de la idea del confort. Podem afirmar que el llibre, il·lustrat amb un gran nombre de gravats, sintetitza l'ideari i l'educació estètica de la burgesia catalana de l'època de la Restauració. Tanmateix, al costat d'aquesta actitud còmplice i complaent, Miquel i Badia també adoptarà una actitud més crítica, més refractària, amb la proliferació d'aquest esnobisme que culmina en un fetixisme estètic⁶¹. En realitat, les teories de Badia són deutores del pensament de l'arquitecte i tractadista de l'art francès Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), qui va recopilar algunes de les seves tesis històriques en sengles llibres o tractats: *Histoire de l'habitation humaine* (cap al 1875) i *Histoire d'une maison* (cap al 1873). Totes dues obres són hereves de la tradició enciclopedista i tenen la voluntat d'ordenar i sistematitzar, amb una metodologia erudita, les notícies localitzades en diferents fonts històriques. Si tornem a Miquel i Badia, no podem menystenir algunes de les ressenyes crítiques, publicades al *Diari de Barcelona*, en les quals es fa ressò d'aquesta tendència convertida en moda. Articles com ara, per exemple, el dedicat a glossar la publicació del llibre de Romualdo Nogués *Ropaviejeros, anticuarios y coleccionistas*⁶² (1890) constitueixen una mostra molt paradigmàtica d'aquest tipus d'actuació. En la seva crítica, fa una revisió d'algun dels tòpics que configuren el model de l'antiquari. Tanmateix, d'acord amb el seu comportament pendular habitual, l'escriptor confessa obertament, i amb gran naturalitat, la seva inclinació per la pràctica col·leccionista.

Com un aspecte complementari de l'anterior, també esdevé molt instructiva la lectura dels articles que el mateix crític va dedicar a abordar la qüestió de l'exportació d'antiguitats⁶³, atès que polemitzava amb col·leccionistes com Pablo Bosch⁶⁴ (1862-1915) o José Lázaro Galdiano⁶⁵ (1862-1947)

luxoses, ostentoses i versemblants. D'aquí que el que podríem denominar, potser de forma excessiva, «espai expositiu», adquirirà unes dimensions gegantines i, en alguns casos, l'habitatge es transformarà en una autèntica casa museu. Respecte a aquesta qüestió, vegeu D.E. MACINTOSH, «Goupillet et triomphe américain de Jean-Léon Gérôme», *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Bordeus, 2000, p. 31-43. Sobre la fortuna de l'obra de Fortuny en les col·leccions americanes i europees, vegeu M. DOÑATE, «Fortuny en les col·leccions del segle XIX», *Fortuny*, cit. supra, n. 2, p. 407-415.

56. Daumier: 1808-1879, París, 1999, cat. núm. 254, p. 405.

57. Resulta molt recomanable la lectura de l'article de D. PETY, «Le personnage du collectionneur au XIXe siècle: de l'excentrique à l' amateur distingué», *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, París, 2001, 112, p. 71-81.

58. CHAMPFLEURY, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, París, 1867 (recull d'articles de *La Vie parisienne*).

59. Manllevem la citació bibliogràfica de D. PETY, «Le personnage du...», cit. supra, n. 57, p. 75.

60. El perfil de Miquel i Badia com a crític literari ha estat reconstruït per E. CASSANY i A. TAYADELLA, *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona, 1866-1899*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. Malauradament, no disposem, encara, d'un estudi que abordi, amb rigor i exhaustivitat, la seva condició de crític artístic.

61. Sobre aquest particular, vegeu F. MIQUEL I BADIA, «La manía de las antigüallas», *Diario de Barcelona*, 1 de setembre de 1882, p. 10614-10616.

62. F. MIQUEL I BADIA, «Ropaviejeros, anticuarios y coleccionistas», *Diario de Barcelona*, 29 d'abril de 1890, p. 5087-5090.

63. F. MIQUEL I BADIA, «La exportación de antigüedades», *Diario de Barcelona*, 1 de novembre de 1897, p. 12642-12644; «La exportación de antigüedades», *Diario de Barcelona*, 16 de novembre de 1897, p. 13308-13311; «Carta abierta sobre la exportación de antigüedades a los señores D. José Lázaro, D. Pablo Bosch y Barrau, Rdo. Don Pedro Gascon de Gotor y D. Buenaventura Bassegoda», 20 de novembre de 1897, p. 13850-13852.

64. Algunes de les propostes i de les reflexions que va generar el debat van ser recollides pel mateix Pablo Bosch, autor de l'*Informe ante la comisión del Congreso de los Diputados sobre el proyecto de ley para la exportación de obras de arte*, Madrid, 1906.

65. Vegeu J.A. LOPERA, «Don José Lázaro y el arte: semblanza (aproximada) de un coleccionista», *Goya*, Madrid, novembre-desembre de 1997, 261, p. 563-578.

54. Segons González i Martí, la pintura es troba en una col·lecció particular de Nova York. Tanmateix, els autors, que transcriuen correctament les dades tècniques de l'obra, no van parar atenció en el fet que havia format part de la col·lecció d'Albert Goupil (cat. núm. 328). Vegeu C. GONZÁLEZ LÓPEZ i M. MARTÍ AYXELÀ, *Marià Fortuny Marsal*, cit. supra, n.

32, II, cat. núm. EP-0.02.67, p. 72.

55. A aquesta moda tampoc no van ser aliens els grans col·leccionistes americans, que van destinar importants recursos econòmics a «importar» d'Europa aquest criteri de gust sumptuós. En aquest sentit, els objectes col·leccionats eren un pretext per exhibir-los en contextos que recreaven ambientacions



Figura 8.
M. Fortuny, *El malandrí*, 1869. The Walters Art Museum, Baltimore.

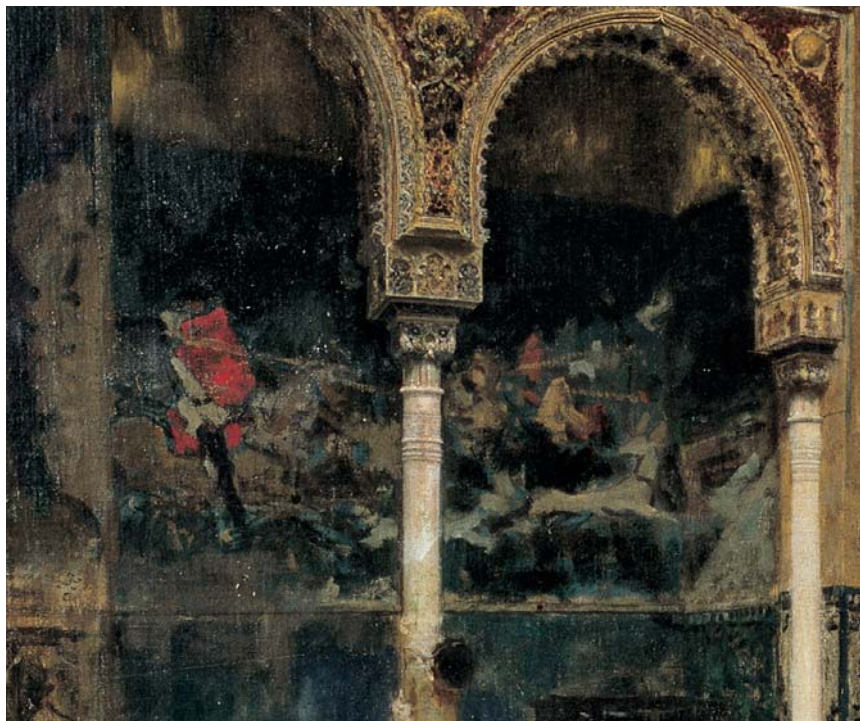


Figura 9.
M. Fortuny, Detall de *La Matança dels Abenserraigs*, cap a 1870. Museu Nacional d'Art de Catalunya

66. Per a una caracterització de les diferents tipologies de col·leccionistes, vegeu F. HAMON, «Collections: ce que disent les dictionnaires», *Romantisme...*, cit. supra, n. 57, p. 55-70.

67. K. POMIAN, «La culture de la curiosité», a: K. POMIAN (ed.), *Collectionneurs, amateurs...*, cit. supra, n. 25, p. 61-80.

68. MAUPASSANT, «Bibelots», *Le Galois*, 22 de març de 1883, citat per D. Pety, «Le personnage du...», cit. supra, n. 57, p. 78. Sobre la fortuna d'aquest motiu decoratiu en la cultura antiquària de l'època, vegeu R.D. SAISELIN, *Bricabracomanie. The bourgeois and the bibelot*, Londres, 1985.

sobre la inexistència d'una legislació dedicada a protegir els béns patrimonials espanyols. Contràriament al que hom podria esperar, Badia no adopta una posició proteccionista i no es mostra partidari de regular aquest tipus de pràctiques.

Com és el nostre col·leccionista? Quins interessos té? A quina tipologia pertany?

Evidentment, la pintura de Fortuny no dona resposta a aquests interrogants, però, tanmateix, a la literatura francesa de l'època, hi trobem alguns elements que ens ajuden a definir i a valorar la importància i la significació històrica d'una figura que, sense ser nova, irromp amb força en la història de la cultura durant la dècada de 1860, a redós d'una conjuntura econòmica favorable a l'acumulació de beneficis i la inversió consegüent d'aquest guany en l'adquisició de béns sumptuosos. Alguns autors han interpretat la proliferació de la pràctica col·leccionista, del predomini dels valors materials sobre els espirituals, com un exponent d'una societat, la del segle XIX, que ha estat incapaç d'inventar un estil propi i que, a falta d'una identitat característica, necessita emmirallar-se en el passat històric. En qualsevol cas, la tipologia del col·leccionista⁶⁶ oscil·la des de l'amateur, o diletant, sovint reco-

negut, seguint la tradició enciclopedista francesa, com aquella persona que mostra una actitud de curiositat⁶⁷, el curiós, fins a l'especialista, historiador de l'art, professional o cronista especialitzat, autor d'obres didàctiques que proporciona eines d'informació i d'interpretació als neòfits. En tots dos casos, el col·leccionista és, al mateix temps, un coneixedor i un diletant. Expressat en altres termes, la pulsio intel·lectual s'atempera o es neutralitza per l'impuls lúdic, pel sentiment de plaer que genera l'acte de col·leccionar.

Maupassant, en un article publicat en un diari francès l'any 1883, en referir-se a les condicions que, segons ell, havia de reunir la figura del col·leccionista, ho feia amb aquesta precisió analítica:

L'amateur d'antiquités aime tout: tout ce qui est vieux, tout ce qui est rare, tout ce qui est laid. Il s'extasie devant les ébauches informes des ouvriers primitifs, il pousse des cris en face des hideuses poteries de nos ancêtres naïfs; il sait, certes, il sait au juste à quelle époque fut fabriquée cette grossière statuette de faïence, et il en connaît le prix exact; et il la préfère à quelque ravissante ébauche en terre d'un artiste moderne⁶⁸.

En aquest sentit, no podem obviar o menystenir la coneguda i oberta inclinació de Fortuny per la pràctica del col·leccionisme, que les tres versions del seu quadre reflecteixen en registres



Figura 10.
Estudi de Fortuny a Roma. Cap a 1874.

diferents. D'entrada, l'activitat desplegada pel col·leccionista projecta l'interès de l'artista pel conreu del col·leccionisme d'estampes⁶⁹, un interès documentat en la relació de béns existents al seu taller i que es va posar a la venda a Roma⁷⁰ immediatament després de la seva mort, esdevinguda l'any 1874. Igualment, la projecció de l'univers sentimental de Fortuny es tradueix en la presència d'un gran nombre d'objectes pertanyents a la pròpia col·lecció del pintor, que es transformen en citacions, en referències cultes i que cristal·lizen en forma d'attrezzo, de *mise en scène*, en unes altres produccions seves. Un dels exemples més representatius i notables és el de la caixa italiana, un *cas-sone* adquirit per Fortuny, segons el relat inclòs a les memòries del seu amic Attilio Simonetti⁷¹, poc abans de fer la primera versió d'*El col·leccionista d'estampes* i que tornem a trobar en l'obra titulada *El malandrí* (The Walters Art Museum, Baltimore), realització romana de l'any 1869 (figura 8). Tampoc no hi falten, si centrem la nostra atenció en la versió del Museum of Fine Arts, de Boston, descrit com un espai molt bigarrat i amb tendència a l'*horror vacui*, uns altres elements, com ara, per exemple, l'armadura japonesa que li va regalar el col·leccionista americà Stewart o la generosa representació, expressada en diferents formes i tipologies, de la col·lecció de vitralls que uns quants anys més tard formaran part de la decoració del seu taller romà, coneguda a partir de les fotografies realitzades cap a l'any 1874⁷² i que esdevindrà

l'emblema publicitari principal de la seva afició pel col·leccionisme.

En el darrer terme de totes tres versions, podem constatar la presència d'un element decoratiu, un tapís, presentat a la manera d'un teló de fons de característiques escenogràfiques, amb la representació⁷³, en el cas de les versions de Boston i de Barcelona, d'una mateixa escena al·lusiva a la presentació, per part d'un personatge, d'una traça arquitectònica. El protagonista de la composició, acompanyat d'un important seguici, apareix posturat de genolls i mostra l'esmentada representació figurativa, en la qual es pot distingir el perfil d'un edifici, a una personalitat asseguda en un tron. Aquest darrer personatge, la identitat del qual desconeixem, es distingeix per una espectacular lligadura de plomes al cap. Per contra, en la versió del Museu Pushkin de Moscou, el tapís sembla que reproduïx una escena de cavalleria o una cacera. El tema que s'hi representa és molt similar al que trobem en el darrer terme de l'obra *Matança dels Abenserraigs* (Museu Nacional d'Art de Catalunya) (figura 9), pintada per Fortuny cap al 1870, durant el període d'activitat granadina, o en la inacabada *Músics àrabs* (Museu Fortuny de Venècia). En qualsevol cas, en termes formals, el tapís de la pintura de Moscou ja no és tan descriptiu, i el seu aspecte, com en general tota l'obra, és molt més sobri. El llenguatge de Fortuny és més contingut, ha sofert una metamorfosi evident que cristal·litza en una disminució del repertori anecdòtic com una característica predominant en les dues versions anteriors.

En qualsevol cas, la presència del tapís no sembla que es tracti d'un acte fortuït, atesa la coneguda inclinació del pintor per col·leccionar aquestes manifestacions artístiques. Sense anar més lluny, les fotografies del taller romà constaten la presència de tapisos d'una gran magnificència i d'una contrastada qualitat artística. Precisament, una de les imatges més icòniques del taller⁷⁴ és la protagonitzada per uns tapisos primitius amb la representació d'escenes relacionades amb el cicle dels set sagraments (figura 10). Es tracta d'una manufactura gòtica, del segle xv, que forma un conjunt notable dedicat a aquesta iconografia religiosa i que va formar part de la venda del taller Fortuny, realitzada a l'Hotel Drouot de París, l'any 1875⁷⁵. Adquirits pel marxant de Fortuny, Adolphe Goupil, per la quantitat de 2.220 francs⁷⁶, els tapisos els va heretar el fill, Albert Goupil, i van figurar en la subhasta de la venda de la col·lecció del darrer l'any 1888⁷⁷. Actualment, el conjunt es troba dispers i se'n conserven fragments a la Burrell Collection de Glasglow, al The Victorian and Albert Museum de Londres i, molt especialment, al Metropolitan Museum of Art de Nova York⁷⁸.

En la darrera versió del col·leccionista, també s'hi constata la presència d'una estàtua clàssica,

69. Diverses vegades, l'epistolari del pintor documenta aquest tipus de pràctica. Són freqüents les referències a l'adquisició d'estampes; per exemple: en una carta datada a Madrid el dia 15 de gener de 1868, informa el seu amic Attilio Simonetti de la compra de diferents gravats de Goya, Ribera i Rembrandt. Vegeu el manuscrit 2232/241 (carta) de la secció «Gràfics» de la Biblioteca de Catalunya.

70. La relació d'objectes que es van posar a la venda incloïa un gran nombre d'estampes que havien format part de la col·lecció del pintor (Goya, Ribera i Rembrandt, etc.). Vegeu *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'arte, antichità e studio appartenuti al celebre pittore spagnolo Mariano Fortuny*, Roma, 22 a 26 de febrer de 1875, Venècia, Biblioteca Nazionale Marciana, fons Mariutti-Fortuny.

71. Segons el relat de Simonetti, Fortuny va comprar: «una cassa molto rovinata per 15 scudi e ci laborò sopra circa un mese per restaurarla che poi gli servi per il quadro *L'Anticuario*», *Ricordi di Mariano Fortuny. Scritto da Attilio Simonetti*, segons la transcripció de G. Coffi Carboni, besnét de Simonetti (Arxiu Joan Ainaud de Lasarte). Encara que ja era una activitat coneguda, el testimoni de Simonetti documenta el treball de Fortuny com a restaurador.

72. Sobre la possible data de realització de les fotografies, de l'estudi taller del pintor, vegeu F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Fortuny col·leccionista...», *Fortuny*, cit. supra, n. 2, p. 427 i notes 96 a 100.

73. Malauradament, fins al moment actual, els intents d'identificar l'escena representada al tapís han esdevingut infructuosos. Entre les fonts bibliogràfiques que hem consultat, podem esmentar les següents: T. CAMPBELL (ed.), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, Yale University Press, 2007; *Lisses et délices: chefs-d'oeuvres de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, París, 1997. L'autor vol expressar el seu agraïment a Cecilia Paredes, *attachée* de la Direction de Monuments et Sites del Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, qui ens ha ajudat a intentar desvetllar el misteri del tema representat per Fortuny en el tapís pintat.

74. Les fotografies permeten contemplar, en un pany de paret de l'estudi, aquest magnífic conjunt de tapisos.

75. *Suite de trois tapisseries gothiques du xve siècle*, cat. núm. 139, p. 143. *Atelier de Fortuny*, cit. supra, n. 43.

76. *Vente Fortuny*, cat. núm. 139, p. 15. Expedient núm. 6630. Arxiu Hotel Drouot de París.

77. *Catalogue des objets...*, cit. supra, n. 52, cat. núm. 611-616.

78. Vegeu W. WELLS, «The Seven

Sacraments Tapestry. A New Discovery», *The Burlington Magazine*, 101, 672, març de 1959, p. 97-105 i, anteriorment, J.J. RORIMER, «A Fifteenth Century Tapestry of the Seven Sacraments», *Bulletin of the Metropolitan Museum*, XXXV, abril de 1940, p. 84-87. El lector pot consultar la història i les vicissituds dels tapissos, així com un estudi molt aprofundit a l'obra d'A.S. CAVALLLO, *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum*, Nova York, 1993, cat. núm. 7, p. 156-173.

que si bé podria tractar-se d'una representació de Melèagre, heroi de la mitologia grega, tampoc no podem descartar, però, que pugui tractar-se de la imatge d'un Kouros. De tota manera, més enllà de les fonts gràfiques utilitzades, o de la important cultura visual desplegada, la incorporació de tot aquest repertori objectual ens informa nova-

ment sobre la coneguda passió de Fortuny per un tipus de col·leccionisme, amb un perfil d'interessos força plurals i diversificats, que, tanmateix, malgrat aquest indubtable caire de versatilitat, mai no es va desvincular de les tendències, dels models ni dels gustos expressats pels seus contemporanis.