

PRÓLOGO

A modo de declaración de intenciones

A lo largo de mi vida he tenido el privilegio de poder entrar en contacto con episodios creativos de un gran valor estético y patrimonial que me han ayudado a crecer tanto en el ámbito profesional, como, sobre todo, en el personal. Para empezar, muchas de estas creaciones me han obligado a cuestionarme un gran número de apriorismos y prejuicios que nublaban mi juicio y no me permitían entablar un diálogo franco, sincero y apasionado con ellas.

En cierto modo, el enriquecimiento de la cultura visual, a la que me ha obligado la práctica de contemplar todo tipo de producciones artísticas, ha contribuido a educar, de entrada, mi visión, y, en segundo lugar, a ser más objetivo y ponderado en mis juicios.

Por otro lado —y este bagaje es, sin duda, el más gratificante—, el paso del tiempo me ha permitido evolucionar y desarrollar la capacidad de contemplación, superando el estadio inicial del mero mirar. De este modo, he sido capaz de abstraerme, de disfrutar y gozar con la observación de un mundo nuevo que se descubría ante mis ojos y que me obligaba a replantearme cosas, a descabalgarme de ciertos principios dogmáticos que me impedían potenciar, ya fuera mi capacidad empática o la reflexión crítica.

A pesar de que han sido muchos los autores que me han permitido experimentar este tipo de sensaciones, sin lugar a dudas, la relación de camaradería que he podido establecer con la figura y la obra del pintor Mariano Fortuny (1838-1874) ha sobrepasado, con creces, la que he llegado a mantener con cualquier otro artista.

Con él he establecido una relación de complicidad, una familiaridad que ha traspasado las fronteras del estudio erudito, de los condicionamientos metodológicos, o de la dinámica, a veces, paradójicamente, desapasionada, que preside mi actividad profesional. Este vínculo estrecho me ha permitido descubrir en él un gran número de virtudes, como son las de una gran originalidad, un talento innato, una capacidad de poseer unas facultades incomparables para el ejercicio de la práctica artística, una sensibilidad fuera de lo común y, por último, aunque no menor, una imaginación desbordante, para adentrarse en terrenos insospechados e imprevisibles en los que obtuvo unos resultados estéticos muy brillantes.

Sin duda, al tratarse del más inesperado, este último aspecto es el que me ha resultado más estimulante, ya que me ha permitido adentrarme en territorios menos inexplorados y atreverme a realizar nuevas lecturas que, sin excluir las más conocidas, creo que pueden ayudar a complementar y enriquecer la visión tradicional, y más conocida, de la obra del pintor.

Ahora bien, sería injusto e incompleto, si únicamente me limitara a reconocer las, por otro lado, tan cacareadas y recurrentes —debido a ser constantemente enumeradas y repetidas— características que definen su poética y que acostumbra a ser condensadas, especialmente, en dos grandes virtudes: la del virtuosismo y la del preciosismo. Lo cierto es que, aunque pueda resultar paradójico, ambos adjetivos, en determinadas ocasiones, más que beneficiarle, le han perjudicado, ya que han reducido el alcance de una propuesta ambiciosa y muy singular.

Del mismo modo, sin entrar a cuestionar si las anteriores observaciones pueden considerarse apreciaciones correctas, lo que es innegable es que todas ellas han contribuido a mantener una actitud preventiva con buena parte de su actividad creativa, aquella que más ha cristalizado en la fijación del estereotipo del artista. A grandes rasgos, esta línea

interpretativa vendría a considerarlo como un pintor dotado de un incontestable talento, pero, como contraposición, su obra carecería de originalidad, ya que formaría parte de un grupo más numeroso de pintores, cuyo principal rasgo habría sido el de haberse sumado a las corrientes estéticas y temáticas dominantes en el siglo XIX: ya fuera la de la pintura de género, la representación histórica o el escapismo orientalista, sin que su aportación hubiera representado un salto cualitativo en el horizonte estético de la época. A pesar de su buen hacer, de su brillantez perfeccionista, su contribución habría quedado ensombrecida por el peso de la inercia gregaria, constituyendo, la suya, una aportación importante, pero que, en cualquier caso, no se separaría de una tendencia dominante, a la que él acabó sumándose y acomodándose, sin pretender distanciarse de ella, sino, todo lo contrario, la suya fue una posición conformista y, por supuesto, nada rupturista.

De todo lo dicho anteriormente, se infiere una conclusión, a nuestro juicio muy injusta con los méritos por él atesorados. Esta corriente crítica vendría a considerar que la adscripción de Fortuny a estos géneros fue una de las causas que, en último término, pudo conducirle a desdibujarse entre la maraña de pintores que como él también se dejaron seducir por el cultivo de estas temáticas hegemónicas y sintieron un idéntico efecto de imantación. Del mismo modo, en esta corriente dominante, fueron muchos los autores que, como él, supieron utilizar los recursos visuales y técnicos, con la misma brillantez e igual eficacia. Así pues, su aportación habría quedado empalidecida porque acabó adoptando una posición acomodaticia, sin plantearse los límites ni la necesidad de romper con un modelo que, bien entrado el siglo XIX, él siguió practicando, y más en un momento en que parecía haber quedado superado e incluso obsoleto.

De una manera indirecta, a Fortuny también se le hizo responsable, sin que en su horizonte existiera una pretensión de crear escuela, de un movimiento pictórico, plagado de se-

guidores, que, tras su fallecimiento, con el paso del tiempo fue derivando en la formulación de un lenguaje y unas prácticas adocenadas y con escaso, por no decir nulo, interés y valor añadido.¹

El hecho es que este elenco de pretendidos discípulos, con su decisión de repetir *ad nauseam* unas fórmulas en desuso, ayudó a desprestigiar, aún más si cabe, la mala imagen de un tipo de pintura que, dadas sus características anacrónicas y arcaicas —que no primitivas, es importante el matiz—, suscitaba el reparo de cierta crítica moderna.

Precisamente, lo que pretendemos al presentar este trabajo es, por un lado, contribuir a revertir una imagen que ha quedado fijada como un cliché, y, por otro, ahondar en el descubrimiento de nuevas facetas, algunas de ellas, hasta ahora, ignoradas o que han pasado inadvertidas. También deseamos reivindicar la obra de uno de los autores más brillantes de toda una generación, el cual, a nuestro juicio, no ha recibido el trato que merecería y que ha sido ignorado por la historiografía internacional. La prueba es que la fortuna del pintor, en el ámbito de los estudios europeos y americanos, ha sido más bien escasa y, a diferencia de otros colegas suyos, dotados de un talento inferior, han sido pocos los estudiosos y especialistas extranjeros, del siglo XIX, que han sabido reconocer sus méritos.²

¹ C. González López y M. Martí Ayxelà: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, 1987; «Els hereus del fortunisme», en F. Fontbona (dir.): *El Modernisme. En paral·lel al Modernisme*, Barcelona, 2004, V, pp. 101-120; C. González López: «Fortuny e i fortuniani di Via Margutta», *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Turín, 2012, pp. 76-81.

² Sigue siendo un hecho probado que la mayoría de historiadores europeos dedicados al estudio del arte europeo han soslayado, cuando no ignorado, la contribución de Fortuny al arte de su tiempo. Son muy escasos los manuales en los que podemos encontrar alguna referencia a su poética, que supere la de ser considerado un mero apéndice o un fenómeno irrelevante, casi un epígono de los movimientos y géneros pictóricos occidentales. El tema de la fortuna del pintor fue abordado por J. Ainaud de Lasarte: «La

Sin ir más lejos, como un ejemplo muy ilustrativo de esta carencia que estamos señalando, a pesar de sus reconocidas virtudes, ha sido muy escaso el eco que ha obtenido su voz en las monografías, o en las exposiciones, dedicadas al estudio del género orientalista. Casi siempre se le ha considerado un epígono del género, un artista que, según esta línea interpretativa, se habría limitado a nadar a favor de corriente, a seguir la estela de una serie de precursores que habrían realizado una aportación novedosa. Tal vez, esta actitud de menosprecio también sea un indicador de la debilidad estructural de una historiografía hispánica que no ha sabido, o no ha podido, reducir la enorme brecha que la separa de la historiografía anglosajona.³

fortuna de Fortuny», *Fortuny. 1838-1874*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 65-97.

³ A diferencia de otros pintores orientalistas, representantes de diferentes escuelas europeas, con méritos más que discutibles, la historiografía anglosajona sigue sin concederle el protagonismo y el peso que, a nuestro juicio, merecerían tanto su talento como su obra. Sin ir más lejos, sirva como ejemplo el diccionario dirigido por C. Peltre: *Dictionnaire Culturel de l'Orientalisme*, París, 2003. Por el contrario, en clave divulgativa, debemos reseñar el esfuerzo realizado por Thornton que sí incluyó el nombre de Fortuny entre los pintores orientalistas canónicos. L. Thornton: *The Orientalists Painter-Travellers*, París, 1994. Es cierto que esta vertiente orientalista, debido al componente colonialista y exótico que la acompaña, ha marcado la diferencia, ya que, aunque escasas, ha habido alguna ocasión en la que su aportación a la construcción del género y del imaginario ha despertado el interés de la historiografía occidental. Sin embargo, en el caso de la temática de género, no ha merecido ningún tipo de concesión y siempre se le ha tratado con displicencia, cuando, en realidad, su obra tiene poco que envidiar a la de algunos conspicuos representantes, que siempre han sido sobrevalorados. Al respecto, no podemos dejar de pensar en el trato de favor que, a nuestro juicio, siempre ha recibido la producción de Ernest Meissonier, si la comparamos con el trato que ha merecido la de Fortuny. La contribución más reciente es la de Sarah Tabbal, *Das Gelb Marokkos. Auf den Spuren der Orientaler Fortuny and Regnault*, Berlín, 2023.

Sin duda, debemos reconocer la ímproba labor realizada por el profesor Jordi À. Carbonell que, con sus meritorias aportaciones, ha contribuido a difundir la labor llevada a cabo por el artista en este campo temático. En concreto, véase J. À. Carbonell: *Orientalisme. L'Al-Maghrib i els pintors del*

En este sentido, para alcanzar los objetivos que nos hemos planteado, hemos realizado un proceso de acercamiento analítico a su andamiaje creativo, contemplando el mayor número de obras suyas, con el fin de observar y aprehender los entresijos de un sistema constructivo muy singular, casi único. Para ello, sin renunciar al imprescindible rigor, a lo que cabe añadir la tarea de documentar y estudiar sus obras, creemos que la principal aportación del trabajo realizado ha sido la de expresar, con libertad, sin tapujos, las impresiones más personales, recurriendo a las herramientas visuales, aquellas que hemos ido adquiriendo a lo largo de nuestra carrera profesional.

En estas páginas encontrará el lector, pues, un indisimulado sesgo subjetivo, un reflejo de largos años de conocimiento, estudio y reflexión nacidos del contacto directo con la obra de Fortuny y que ha cristalizado en un importante corpus de trabajos, artículos y estudios, en los que hemos profundizado en algunas de las diversas facetas que conforman una de las personalidades más sugerentes, poliédricas y atractivas del panorama artístico del XIX.⁴ En el caso que nos ocupa, toda esta experiencia ha sedimentado y se ha traducido en una lectura interpretativa muy particular, la que nace de una relación que surgió de un modo casual y que el paso del tiempo ha contribuido a convertirla en una experiencia intensa, pasional, que ha acabado por dejar una huella muy profunda.⁵

segle XIX, Reus, 2005 y «Fortuny i Tapiró. La pintura de tema magribí en el context orientalista internacional», J. À. Carbonell (ed.), *Camins del sud. El marroc i l'orientalisme peninsular*, Barcelona, 2015, pp. 166-187. Debemos a Dizy Caso el primer intento de reparar una deuda pendiente. Véase E. Dizy Caso: *Los Orientalistas de la Escuela Española*, París, 1997.

⁴ Para no resultar excesivamente prolijos, a lo largo de las páginas siguientes, el lector irá encontrándose con algunos de estos episodios historiográficos que han ido jalonando nuestra vida académica y que iremos desgranando.

⁵ La admiración por la obra del pintor se acrecentó durante el año en el que tuve la suerte de poder desarrollar mi actividad, como conservador, en

Ante todo, el libro refleja un sentimiento de profunda admiración por su obra e indirectamente, por un efecto de ósmosis, también da a conocer aspectos íntimos, como son mis pasiones, sentimientos, obsesiones y querencias. En este sentido puede ser considerado un ejercicio mimético de desnudez intelectual, una experiencia catártica, ya que el narrador habla desde la sinceridad, sin imposturas.

En cualquier caso, tampoco se trata de incurrir en el defecto del tono panegírico, o excesivamente sentimental, que pudiera transmitir una visión apologética y que pudiera derivar en una especie de adulación e idolatría del personaje. A pesar de lo que pudiera parecer, ya que la obra que presentamos es el resultado de una serie de reflexiones acumulativas sobre diferentes aspectos de la obra del pintor, sin que entre ellas exista un hilo conductor o un nexo que las ordene, tampoco hemos querido convertir la experiencia en un peregrinaje, un deambular errático, sin otra motivación que alimentar la necesidad de caminar sin parar, creando una adicción enfermiza. Lo único cierto e incontestable es el hecho de que, ya antes de su muerte, la figura de Fortuny despertó un movimiento de veneración que después de su traspaso se convirtió en una santificación del personaje, que derivó en la construcción de relatos hagiográficos y un culto a la personalidad sin parangón.

La prueba es que las primeras exposiciones retrospectivas que le fueron dedicadas no dudaron en incluir, entre el material expositivo, una gran cantidad de fetiches personales; objetos de uso privado que intensificaron tanto un fenómeno de creciente sentimentalismo, como un extraño gusto por

el desaparecido Museo de Arte Moderno de Cataluña, sito en el barcelonés parque de la Ciudadela, en los primeros años de la década de 1990. Allí pude disfrutar de uno de los períodos más gratificantes, tal vez el que más, de todos cuantos han configurado mi carrera profesional. Sería injusto no reconocer que esta etapa de crecimiento le debe mucho a la que fuera la directora de la institución, Cristina Mendoza, que, además de compartir el entusiasmo por la obra de Fortuny, contribuyó a mi formación profesional.

convertir su memoria en un inmenso relicario en el que se fueron almacenando todas aquellas reliquias que habían formado parte de su vida.⁶ Lo que hemos pretendido ha sido alejarnos de esta imagen de veneración y evitar, en lo posible, recurrir a ella. Precisamente, además de esta corriente de idolatría que ha actuado como un lastre, que ha revertido en perjuicio de sus aportaciones, también ha pesado, en demasía, la circunstancia de una muerte repentina, inesperada, y el hecho de que esta hubiera tenido lugar en el período más álgido de su plenitud creativa.

De este modo, nuestro planteamiento ha consistido en huir del olor a incienso y despojar al artista de sus ropajes

⁶ Esta aureola de santidad marcó el tono de las primeras exposiciones antológicas. Tanto la del año 1940 —*Exposición Fortuny. Catálogo*, Barcelona, Palacio de la Virreina, 1940—, como la dedicada a celebrar el primer centenario de su muerte —*Mariano Fortuny*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, Parque de la Ciudadela, 1974—. Incluso, en una fecha muy reciente, nosotros mismos contribuimos a acrecentar este tipo de ritual litúrgico, aceptando, de una manera acrítica, el título de una exposición celebrada en Reus. J. À. Carbonell y F. M. Quílez Corella, *Fortuny, el mite*, Reus, 2013. Esta especie de idolatría, muchas veces convertida en veneración fetichista e incluso con tintes necrófilos, puede seguirse en la narración del profesor Arnavat. Véase A. Arnavat: «Fortuny i Reus. La construcció d'un mite», I y II, *Locus Amoenus*, II, 2011-2012 y 12, 2013-2014, pp. 257-282 y 177-207. Recientemente, el autor ha transformado el contenido de estos dos artículos en una publicación. Véase A. Arnavat: *Fortuny i Reus. La construcció d'un mite*, Barcelona, 2021. Sin ir más lejos, la exposición del año 1940 incluyó un gran número de pertenencias del pintor que fueron elevadas a la categoría de objetos sacralizados, auténticas reliquias. Entre los objetos expuestos, en uno de los espacios expositivos, en concreto en la sala XV, podemos mencionar, a título de curiosidad, los siguientes: mascarilla de Fortuny; fragmento de paño mortuorio del entierro de Fortuny; ramita de laurel de la corona mortuoria; guantes; chaquetón o batín; prendas personales (sombrero, escapulario, calcetines, botas, levita, chaleco, pantalón, etc.); útiles de aseo... Todos estos objetos, transformados en fetiches, dan buena idea del culto reverencial y el sentimentalismo que rodeó su figura. Como suele ser habitual, compartimos muchas de las reflexiones, especialmente las dedicadas a la construcción de mitologías simbólicas, que ha realizado el profesor Junco en su último libro. Véase J. Álvarez Junco: *Qué hacer con un pasado sucio*, Madrid, 2022.

habituales, aquellos que lo han convertido en un personaje mitificado.

Para ello, no hemos dudado en abordar los aspectos más polémicos y controvertidos de su producción artística, sin pretender, con ello, establecer ningún tipo de corolario final. Creemos que, como todo hijo de vecino, en su caso también acusó los golpes de la vida, vivió inmerso en una duda constante, muchas veces estuvo apesadumbrado al tener que convivir con algunas contradicciones y tuvo que renunciar a muchas de sus aspiraciones personales, en perjuicio de un anhelo de mayor libertad, tanto personal como creativa.

Todo lo contrario, la lectura de las páginas siguientes permitirá observar que en ellas convergen dos corrientes de pensamiento, en las que se descubre un permanente espíritu de contradicción que domina tanto la actitud del pintor, sometido a continuos vaivenes, a itinerarios de ida y vuelta, a vagar muchas veces en la infinidad de una obra abierta e inacabada, como la de la mía propia, que tampoco duda en vacilar, en mostrar una actitud ambivalente, en descubrir la existencia de fallos sistémicos que ayudarán a resquebrajar la imagen granítica del personaje. Diríamos que ambas posturas son complementarias y se retroalimentan.⁷

A grandes rasgos podemos decir que las dudas, inquietudes e insatisfacciones de Fortuny son también las nuestras, porque, como él, compartimos un deambular que dibuja una trayectoria creativa llena de pliegues, repliegues, de regresiones, de búsqueda permanente de soluciones, de estímulos y retos creativos. La narración también se estructura de acuerdo con este sentido errático, sin que existan atajos que ayuden a ordenar el caos, ni tampoco deseamos mantener un modelo

⁷ El posicionamiento ambivalente, o la dualidad del personaje, se convirtió en el principal argumento de un artículo que escribí conjuntamente con Cristina Mendoza. C. Mendoza y F. M. Quílez 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, Barcelona, 2008, pp. 113-134.

convencional que siga una estructura rígida y sistemática. A nuestro juicio, adoptar un método de sucesión por capítulos, siguiendo un criterio de ordenación cronológico, o por etapas creativas, sería un error y no reflejaría el espíritu de la obra que quiere plantearse como un recorrido plagado de rizomas.

En términos generales, podemos decir que nuestro propósito es el de realizar incursiones, sin solución de continuidad, que no estén condicionadas por aspectos cronológicos ni por una concepción lineal del tiempo histórico.⁸ En este sentido, la idea es la de avanzar y retroceder a nuestro antojo, hacer saltos en el tiempo con el objetivo de buscar la relación que pudiera existir entre diferentes momentos creativos, sin que la forma de la estructura narrativa condicione el fondo de la materia estudiada.

También pretendemos jugar con el azar, la casualidad del encuentro furtivo e inesperado, aquel que permite entender la condición humana como un devenir existencial, entendida como una metáfora del propio acto creativo, en el que la analogía, la relación y la correspondencia son factores combinatorios que no responden a la forma de proceder del pensamiento lógico.⁹

⁸ Compartimos muchas de las ideas expresadas por George Didi-Huberman, porque vienen a cuestionar muchos de los principios epistemológicos sobre los que se ha sustentado, tradicionalmente, la historia del arte. Véase G. Didi-Huberman: *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, 2013; y del mismo autor, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, 2006. G. Kubler: *La configuración del tiempo*, San Sebastián, 1988. Del mismo modo, también resultan sumamente reveladoras e inspiradoras las aportaciones, sobre el concepto del tiempo histórico, realizadas por A. Nagel y S. C. Wood: «La temporalidad plural de la obra de arte», *Renacimiento anacronista*, Madrid, 2017, pp. 5-19.

⁹ P. Valéry: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, 1997. A nuestro juicio, las reflexiones del poeta, en su aproximación al conocimiento de la obra de Leonardo siguen resultando sumamente iluminadoras y ofrecen un enfoque metodológico muy innovador que se aleja de los relatos biográficos convencionales. El suyo es un acercamiento, desde la sensibilidad y sin

De hecho, lo que nos ha permitido conocer en profundidad la obra del pintor ha sido la que podemos calificar como una constante tendencia a trabajar en un sentido dinámico, sin estar mediatizado, ni condicionado, por la idea de la novedad, sino que en muchas de sus composiciones encontramos elementos, aspectos que remiten a obras anteriores. Podemos afirmar que en su dinámica creativa anida una dialéctica permanente en la que convive lo viejo con lo nuevo, en la que la tradición y la modernidad se dan la mano, sin que se produzcan transiciones abruptas o cesuras disruptivas muy marcadas y que delimiten etapas estilísticas diferenciadas. Incluso el concepto de estilo está sometido a tensiones, a vacilaciones que dificultan la posibilidad de encontrar un asidero que nos proporcione la satisfacción de alcanzar la anhelada seguridad.

Estos remedos compositivos, consistentes en acarrear sin complejos, soluciones o fórmulas anteriores, forman parte de su forma de entender el proceso creativo y definen la naturaleza de la obra de arte.

Sus respuestas artísticas nacen de un gran número de estímulos y permiten comprobar el uso de una metodología basada en el permanente intercambio de piezas visuales que completan un rico y variado repertorio de herramientas que él utiliza indistintamente en cada una de las disciplinas (dibujo, pintura y grabado). Por lo tanto, no parece demasiado inteligente entender su obra en clave evolutiva, ya que muchas de las propuestas que eclosionan al final de su vida ya se encuentran capsuladas y ya están prefiguradas en sus inicios artísticos.

estar condicionado por una erudición prolija que enmascara la condición realizativa del artista. Al respecto, deseamos citar un párrafo de su obra que resulta muy ilustrativo: «Un autor que compone una biografía puede intentar, o bien vivir su personaje, o bien construirlo. Y ambas elecciones se oponen. Vivir es transformarse en lo incompleto. La vida, en este sentido, es toda anécdotas, detalles, instantes. La construcción, al contrario, implica las condiciones a priori de una existencia que podría ser cualquier otra» (p. 18).

En consonancia con lo que hemos apuntado anteriormente, hemos optado por hilvanar un discurso diferente, utilizando, como un motivo recurrente, el trabajo sobre papel del artista, que será evocado, con frecuencia, como el principal hilo conductor del relato. A nuestro juicio, este recurso no es gratuito, ya que se trata, sin duda, de su vertiente creativa más original y la más estimulante, al ser la de su condición de dibujante la menos conocida e incluso, por qué no decirlo, la menos valorada. De este modo, también intentamos darle un enfoque diferente a la propuesta, dando a conocer un buen número de trabajos que, a pesar de su calidad y excelencia, han pasado inadvertidos e incluso han permanecido ocultos.

Tampoco hemos pretendido realizar un catálogo razonado de una obra que sigue siendo difícil de aprehender en toda su totalidad, ya que una buena parte de la misma permanece oculta, en manos de coleccionistas privados; un dato, el de su intermitente crecimiento, que contribuye a generar una sensación de imprevisibilidad e inestabilidad, porque tiende a expandirse y replegarse. Por otro lado, el hecho de que su obra siga despertando la lujuria mercantilista, siga despertando el voraz apetito de los comerciantes y haya sido víctima de la usura comercial, ha contribuido a ensombrecer la autoría de una buena parte de los trabajos que le han sido atribuidos, generando una gran sombra de sospecha. En este sentido, creemos que la realización de un catálogo de su obra, que reuniera los imprescindibles requisitos de rigor y solvencia, requeriría de un trabajo de criba y de discernimiento que debería ir acompañado de la creación de un equipo de trabajo multidisciplinar que incluyera un grupo plural de especialistas que debería reunir desde historiadores, conservadores de museos, anticuarios, *connaisseurs*, restauradores, hasta, incluso, expertos en falsificaciones. En resumen, alcanzar este objetivo no deja de constituir una tarea titánica y difícil que entraña una gran dificultad, pero estamos convencidos de que, a pesar de todas estas dificultades, es del todo muy necesaria.

A grandes rasgos, abundando en lo que hemos venido señalando, lo que hemos hecho ha sido desplazarnos, de manera desordenada y realizando continuos saltos, tanto en el tiempo como en su espacio creativo, con el fin de poner el acento en aquellos aspectos por los que siempre nos hemos sentido atraídos y que consideramos que son los más interesantes.

Por lo tanto, que nadie espere una monografía al uso, dividida en las tradicionales y previsibles dos partes: biografía y obra. Hemos querido acabar con esta división artificial, porque creemos que ambos aspectos están imbricados y son indisociables el uno del otro.¹⁰ De hecho, de la lectura y el análisis de su producción se infieren un gran número de aspectos vivenciales que salen a la superficie y dejan de estar soterrados. Del mismo modo, la experiencia existencial de Fortuny es inseparable de su forma artística de percibir la realidad. Sin que pueda ser considerada una hipérbole, estamos convencidos de que la condición que define su personalidad es la de ser un ser que piensa, siente y expresa sus afectos en clave artística. Toda su vida está condicionada y mediatizada por el fenómeno estético.

Otro de los propósitos del presente ensayo es el de sacar a la luz, de desenmascarar el rostro de un autor que se esconde bajo el disfraz de una producción culta y erudita. Bajo esta superficie, muchas veces arcaica y anacrónica, se esconde una

¹⁰ Entre los últimos acercamientos a la reconstrucción de la personalidad artística de nuestro protagonista, deseamos remarcar el realizado por C. Reyero: *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid: Cátedra, 2017. A nuestro juicio, se trata de un planteamiento que presenta elementos de coincidencia con nuestra forma de entender el personaje y la historia del arte. En una situación más alejada a la de nuestro enfoque metodológico, se sitúa la aportación realizada por Javier Barón. A pesar de las distancias que nos puedan separar, no podemos desdeñar el interés y la importancia, debido al rigor y la erudición que lo acompañan, de una contribución muy significativa para el estudio y el conocimiento de la obra del pintor. J. Barón: «La personalidad artística de Mariano Fortuny», en J. Barón (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 15-59.

obra en clave autobiográfica que es necesario redescubrir y poner en valor. Ante el escaparate pictórico se nos descubre la presencia de un escenario fastuoso, barroco, repleto de objetos placenteros, que son percibidos como símbolos de un cosmos ordenado, equilibrado y armónico. En este mundo perfecto, planteado como un lugar destinado a satisfacer el goce de los sentidos, en el que se rinde culto al hedonismo visual, no tiene cabida ni un solo aspecto disonante que venga a perturbar esta visión mágica e idílica.

Como contrapartida, debajo de esta corteza superficial, en el interior de la trastienda, se esconden sus producciones más íntimas, ya sean las relacionadas con encargos importantes o las que no superan la naturaleza de la necesidad autoexpresiva, aquellas que simplemente deberíamos calificar como meras diversiones. Son estas las que ayudan a definir las características del género de la pintura del yo, aquellas que nos permiten adentrarnos en el conocimiento de los intereses, obsesiones y preocupaciones de un pintor que acostumbra a desdoblarse en dos personalidades.

De algún modo, esta parte más oculta nos situaría ante un escenario diferente, el de una práctica confesional, un ejercicio destinado a ahondar en las pulsiones e intereses más personales del artista, aquellos que han permanecido escondidos y que, para ser descubiertos, requieren de una tarea de profundización que nos permita penetrar en la capa profunda en la que se encuentran encerrados.

Incluso su conocida pasión por el coleccionismo de antigüedades cobra sentido, se entiende, como un aspecto que forma parte de su cosmovisión. Por lo tanto, no puede ser reducida a un mero gesto de adhesión a una corriente cultural de época, ni tampoco debería de ser interpretada como una respuesta impostada a una moda efímera. Toda esta polifonía de voces, las diferentes vertientes de una personalidad rica y compleja, encuentran su razón de ser en la profunda y enraizada dimensión sensible que lo caracteriza.

Como es obvio, el ensayo no prescinde del fecundo imaginario que nos ha legado el pintor. Precisamente, este extraordinario repositorio de imágenes, formado por una iconografía variada, al igual que el trabajo sobre papel, nos permite hilvanar historias, construir relatos, basados en un método de selección que busca la existencia de una corriente subterránea, en la que las imágenes se pueden aislar de sus contextos generales, en los que se enmarcan, para, una vez aisladas, puedan establecerse relaciones, analogías y conexiones inesperadas, pero, al mismo tiempo, luminosas.

La fuerza de este repertorio visual es la que se convierte en un permanente hilo conductor de una nueva manera de valorar el talento y la originalidad del artista. Este banco de imágenes se transforma en un recurso instrumental imprescindible si lo que se desea es neutralizar el peso de la visión histórica tradicional.¹¹

Sin embargo, esta forma de penetrar en los entresijos del sistema artístico creado por el reusense, no persigue, como objetivo principal, un análisis formalista de su lenguaje. Lo que intentamos es posicionarnos y apostar por una lectura abierta de su obra, en la que intervienen una multiplicidad de factores que basculan desde la configuración de un estilo, formado por herramientas visuales, por la elección de un vocabulario; en definitiva, por la construcción de un lenguaje propio, hasta la existencia de un metalenguaje que permite ordenar las cosas de una manera diferente, sin seguir una pauta de ordenación cronológica ni evolutiva. Evidentemente, para realizar una práctica de estas características, es necesario estar muy familiarizados con la producción del autor. Sin este profundo conocimiento hubiera resultado inútil transitar por un territorio de una gran vastedad y complejidad.

¹¹ Recurrimos, nuevamente, a Didi-Huberman para reforzar la legitimidad de nuestros argumentos y señalar, como una lectura imprescindible, su lúcida interpretación del método de análisis visual implantado por Aby Warburg. G. Didi-Huberman: *La imagen superviviente*, cit. *supra*, núm. 8.

Las anteriores consideraciones nos conducen a una nueva reflexión que tiene que ver con las fuentes que pudieron haber alimentado la creatividad de Fortuny. En las páginas posteriores tendremos la oportunidad de referirnos y analizar, con más profundidad, un aspecto, el de la realización de copias de las obras de los grandes maestros, que además de mostrar una más que evidente dependencia de esta tradición, también contiene el germen de la polémica, ya que plantea dudas sobre el concepto de la originalidad de la obra de arte. Sin embargo, en el caso de la primera circunstancia, a pesar de que lo hemos intentado, no hemos conseguido satisfacer nuestro deseo de establecer una cadena casual que pudiera vincularlo a otros autores de su tiempo, con los que pudo haber establecido relaciones y que nos permitiera visualizar la deuda contraída con ellos. Es curioso, a diferencia de otros autores, la obra de Fortuny no permite entablar, con tanta claridad, un diálogo con la de sus coetáneos. Sin embargo, no es menos cierto que en muchos de los considerados epígonos, es el caso de aquellos pintores, que, sin reconocerse abiertamente seguidores, más allá de mostrar su admiración por la obra del reusense, sí que descubrimos la continuidad de unas fórmulas pictóricas que además de acabar desprestigiando la cultura visual, de la que fueron deudores, exteriorizan la dependencia de los modelos, la tipología y el lenguaje creados por Fortuny. A ellos cabe atribuir el demérito de haber persistido en la perpetuación de unas fórmulas y propuestas superadas que lo único que consiguieron, con su obstinación, fue banalizar y desdibujar el contenido original.

En cualquier caso, en su producción no observamos, o no hemos sabido encontrar, la existencia de un marco compartido de referencias visuales, de afinidades, ya fueran electivas o selectivas. En definitiva, en contra de lo que hubiera sido previsible, no existe una sintonía visual común. Tampoco encontramos, si nos adentramos en el género de la cultura fi-

gurativa comparada, muy presente en otras disciplinas, como puede ser el caso de la literatura, un modelo que funcione y nos permita arrojar luz sobre esta cuestión. Lejos de ofrecer posibilidades, no estamos en disposición de realizar este tipo de lecturas formado por citas encubiertas o préstamos figurativos, si exceptuamos la aparición de lo que podríamos denominar subtextos visuales; citas alusivas que remiten al permanente homenaje que Fortuny suele tributar a la tradición visual clásica, siendo muy escasas, por no decir inexistentes, las menciones a creadores contemporáneos, a colegas con los que sí llegó a compartir una misma cosmovisión, o una mentalidad de época.

La realización del trabajo ha presentado una dimensión catártica, ya que me ha permitido liberarme de viejos fantasmas, de expresarme con total libertad, sin cortapisas, de acercarme a la obra del pintor sin ningún tipo de prevención intelectual, guiado por el deseo de disfrutar de cada uno de sus gestos expresivos. Para poder gozar de esta experiencia, hemos decidido mirar las cosas con la suficiente perspectiva, tomar la necesaria distancia para no sentirnos mediatizados por el fuerte peso de una amplísima bibliografía, que muchas veces no nos hubiera permitido avanzar, porque hubiéramos estado demasiado preocupados en mirar por el espejo retrovisor y hubiéramos avanzado a hurtadillas, con el miedo que conlleva poder defraudar el principio de autoridad y el querer respetar el gran bagaje intelectual e historiográfico que se ha ido acumulando, a lo largo de décadas y más décadas de un trabajo ingente, gracias a las meritorias aportaciones realizadas por un sinfín de especialistas que han venido a demostrar la existencia de un filón inagotable.

Sin querer menospreciar este gran caudal de conocimiento, ni infravalorar el esfuerzo realizado por tantos y tantos historiadores y amantes de su obra, tanto diletantes, como profesionales, que han contribuido a arrojar luz sobre diferentes aspectos relacionados con la figura y el trabajo del artista, hemos

optado por romper amarras, desechando sentirnos atados a un tipo de metodología que hubiera terminado por colapsarnos, ya que la permanente necesidad de ir alimentando el aparato crítico no nos habría permitido desarrollar las principales ideas que nos han movido a llevar a cabo esta tarea. Hemos optado, pues, por realizar un enfoque más heterodoxo, menos constreñido, que no estuviera sometido a los dogmas historicistas y en el que pesaran más los juicios personales, liberados de prejuicios e intentando evitar —desde el respeto y sin dejar de tenerlas presentes— sentirnos condicionados por el peso de las opiniones ajenas.

Por otro lado, también conviene recordar que la disciplina de la historia del arte se encuentra en una encrucijada y que, como ha demostrado, de una manera muy acertada, el profesor Didi-Huberman, durante el proceso de formación histórica, de su asentamiento como una ciencia humanista del conocimiento, estuvo muy presente la necesidad de legitimación filosófica, lo que acabó convirtiéndose en un pesado lastre que, a medio plazo, condicionó la naturaleza y el devenir de la misma.¹²

Si bien, no es menos cierto que demostraríamos una actitud de soberbia si no tuviéramos en cuenta el hecho de que cualquier pensamiento es el resultado de un proceso de acumulación y que las ideas se van sedimentando a partir de las apropiaciones intelectuales, de las lecturas inspiradoras, que realizamos a lo largo de nuestra vida y que, evidentemente, todo este amplio bagaje ha ido pergeñando nuestra sensibilidad y nuestra manera de concebir la historia del arte.

¹² En un magnífico ensayo, basado en una lectura erudita y profunda de las fuentes que cimentaron la disciplina, Didi-Huberman ha construido el relato histórico del proceso de formación de la historia del arte y ha analizado las debilidades de la supuesta fortaleza de un sistema de conocimiento en el que ha imperado la soberbia intelectual. Véase G. Didi-Huberman: «La historia del arte en los límites de su simple razón», *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, 2010, pp. 115-183.

De las anteriores reflexiones puede inferirse que el principio de la originalidad es, en algunos casos, un aspecto cuestionable e incluso problemático, ya que hace tiempo que algunos autores lo han cuestionado y, desde la irrupción de los nuevos movimientos artísticos, se encuentra en entredicho o, como mínimo, ha dejado de constituir una verdad totémica. En cualquier caso, se trata de una cuestión nuclear, controvertida, pero del mismo modo muy apasionante, con la cual volveremos a encontrarnos. Por lo tanto, ya tendremos ocasión de referirnos y abordar con una mayor profundidad, cuando entremos a analizar tanto los entresijos del proceso creativo del pintor, como una querencia, indisimulada, por la realización de copias y réplicas autógrafas que más allá de confirmar una enorme pericia técnica, constituyen un elemento de reflexión en torno a las implicaciones éticas del proceso creativo y su dimensión mecanizada.

En otro sentido, y como aspecto complementario, que viene a subrayar este tipo de implicaciones discursivas, conviene no olvidar que el propio Fortuny, sin ir más lejos y como tantos otros artistas, también, muchas veces, abusó de enriquecer su imaginario, de saciar su sed visual, bebiendo en las fuentes de una tradición a la que siempre dirigió su mirada, de manera consciente y sin ningún tipo de reparo. Esta actitud le ayudó a enriquecer su léxico creativo y a forjar una cultura visual caracterizada por una diversidad y excelencia incomparables. ¿Quiere ello decir que el hecho de que muchas veces se apropiara de imágenes ajenas pudo ir en detrimento del valor de sus aportaciones? A nuestro juicio, esta apreciación sería muy injusta y no reflejaría la complejidad de un sistema artístico mucho más diverso y matizado, en el que las fuentes visuales son más un estímulo que ayuda al crecimiento personal, que no una mera burda imitación.

Sin embargo, a pesar de tratarse de una obra muy personal, el ensayo no ha soslayado aquellos aspectos que forman parte del método de trabajo que definen la tarea de un his-

torizador. Así pues, en él el lector encontrará los resultados de un largo proceso de trabajo dedicado a la investigación y podrá satisfacer el anhelo de conocimiento, más positivista. A este respecto, se trata de dar a conocer unos frutos que han sido posibles porque hemos perseguido con ahínco, perseverancia y tesón aquellas fuentes que nos han permitido recopilar el mayor número de datos e información sobre algunas de sus obras.

En este sentido, una parte importante de nuestra labor de investigación se ha centrado en fondos documentales, en archivos digitales europeos y americanos, y en la búsqueda de obras suyas que, gracias al esfuerzo realizado, algunas han sido redescubiertas y otras, al ser inéditas o desconocidas, descubiertas. Particularmente satisfactorio ha resultado el trabajo de reconstrucción de la historia de las obras del pintor existentes en colecciones privadas, norteamericanas y europeas, que, entre otras cosas, nos ha permitido dibujar la trazabilidad histórica de la vida de las obras, sus avatares biográficos, y el constante trasiego que conllevó el proceso de cambio de propiedad al que se vieron sometidas. Al tratarse de una investigación ya publicada, simplemente nos limitaremos a citar la revista en la que publicamos todos estos hallazgos.¹³

Entre otros aspectos, no menos importantes, el resultado de estas pesquisas nos ha permitido ampliar la información sobre la repercusión que tuvo la obra de Fortuny entre los grandes coleccionistas de Estados Unidos y cómo su trabajo fue muy apreciado por todos ellos, ya que, al reunir un gran número de producciones suyas, vinieron a reconocer el mérito y la reputación de su autor.

Sin duda, una de las mayores satisfacciones que ha comportado el trabajo realizado ha sido la de haber podido localizar algunas obras muy importantes, de las cuales habíamos

¹³ M. Berenguer Amat y F. Quílez Corella: «Novedades en torno a obras de Fortuny desaparecidas», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 19, 2021, pp. 151-176.

perdido la pista, y de las que desconocíamos si se habían conservado y, en caso afirmativo, cuál era su actual paradero. Por suerte, hemos podido rescatar del desván del olvido, de los objetos perdidos, un número significativo de composiciones que se encuentran en manos de coleccionistas privados. Algunas de ellas, a lo largo de su vida, han sufrido un sinfín de vicisitudes, lo que ayuda a entender la gozosa experiencia que ha representado el haber conseguido localizarlas y también ejemplifican la recepción de su obra, así como la fortuna que llegó a alcanzar, entre los grandes oligarcas norteamericanos.

Sin embargo, como aspecto novedoso, sí que dedicamos un capítulo del libro a reconstruir el perfil biográfico de algunos de los coleccionistas, mayoritariamente catalanes, que gracias a su labor coleccionista desempeñaron un papel muy importante en el proceso de reconocimiento social del pintor.

Reflexiones y confesiones

Tras estos prolegómenos y puestos ya en harina, debemos empezar por confesar —como por otra parte hemos venido demostrando en un sinfín de ocasiones— abiertamente nuestra indisimulada pasión por la obra de Fortuny. Pocas cosas siguen resultándonos más atractivas y pocas de ellas despiertan una motivación especial, a pesar de nuestra natural inclinación a mirar el mundo con un cierto deje de distancia irónica y socarronería, que el hecho de contemplar creaciones suyas, y, más concretamente, sus dibujos. Su visión nos sigue provocando una respuesta emocional sincera y no impostada, despierta una reacción de admiración y genera una sensación de satisfacción imprevista y duradera. En cierto modo, estas obras sobre papel tienen la virtud de sacudirnos emocionalmente, ya que alteran, e incluso llegan a resquebrajar, muchas de las supuestas certidumbres en las que anclamos nuestro pensamiento lógico.

En este sentido, pues, las siguientes páginas son el resultado de un proceso de reflexión y maduración personal fruto del contacto que, durante un largo período de tiempo, hemos venido sosteniendo con la obra del admirado Fortuny, con el que hemos llegado a establecer un vínculo muy estrecho. Tienen pues, como es obvio, una evidente carga de subjetividad que no podemos negar, pero, como contrapartida, consideramos, honestamente, que constituyen nuestra mejor forma de aproximarnos al tema, la más honesta y sincera, ya que dan a conocer nuestra propia experiencia, sin trampa ni cartón, con el objetivo de intentar transmitir un entusiasmo que, lejos de disminuir, se ha ido acrecentando con el paso del tiempo.

No se trata, pues, de un trabajo académico en el sentido más estricto, ya que contiene un aspecto vivencial, incluso nos atreveríamos a afirmar que algunas de las reflexiones constituyen una respuesta sentimental. Se trata de unas observaciones personales que son el fruto de un proceso largo de contemplación de su repertorio visual, de una maduración que viene a recoger la experiencia de años dedicados al estudio de su obra; que intentan penetrar en el conocimiento de su sensibilidad, de aquellos principios que sustentan una cosmovisión tanto personal como de época. Todas estas consideraciones persiguen también situar en el centro del debate la necesidad de realizar nuevas aproximaciones al conocimiento de la figura de un creador original y único, que contribuyan a superar los enfoques metodológicos tradicionales y que puedan proporcionar herramientas de lectura diferentes, más acordes con la cultura visual y la sensibilidad contemporánea.

Por lo tanto, aunque no es descartable que, en una futura ocasión, podamos realizar aportaciones de otra naturaleza, mucho más ortodoxas y más en consonancia con los procedimientos y las formas que orientan la investigación, en un sentido más canónico, en este caso, queremos, ante todo, disfrutar, dejarnos llevar, sin sentirnos intimidados, ni

condicionados, por la estructura rígida y encorsetada de los estudios científicos.

Al respecto, es nuestra intención proponer un recorrido abierto, que brote de forma espontánea y que sea la propia identidad artística de Fortuny la que nos acompañe en un recorrido por un desfiladero abrupto, en el que iremos avanzando y retrocediendo, a semejanza de lo que, en buena medida, caracterizó una carrera artística que, lejos de dibujar una trayectoria convencional y lineal, estuvo marcada por una dinámica pendular, por configurar un viaje personal plagado de encrucijadas, de emboscadas existenciales, de dudas creativas y de trayectos erráticos, presididos por vacilaciones e itinerarios de idas y venidas.

Durante el recorrido encontraremos algunos islotes que nos permitirán realizar una pausa, un descanso, nos brindarán un sosiego necesario y nos permitirán profundizar en algunas de las obsesiones que marcaron un devenir existencial aparentemente tradicional y poco atractivo. Sin embargo, lejos de estas apariencias engañosas, intentaremos demostrar el hecho de que en su obra subyacen corrientes subterráneas, elementos perturbadores que vienen a resquebrajar la imagen plácida de una vida que puede dar la impresión de que transcurrió sin grandes sobresaltos, con escasos alicientes y que dibujó un modelo de vida rutinaria, anodina y sin apenas alicientes. Precisamente, a nosotros, lo que más nos interesa es bucear y adentrarnos en el análisis de estos intervalos de desasosiego, aquellos que, a nuestro juicio, contribuyeron a agrietar una imagen monolítica y, aparentemente, sin fisuras del personaje.

También deseamos conocer los aspectos contradictorios de su personalidad, sus dificultades para superar algunos retos compositivos, o la existencia de episodios artísticos que, como en el caso de las obras inacabadas, plantean algunas cuestiones muy interesantes, ya que cuestionan la fortaleza del modelo de perfección artística con el que se le ha solido identificar y que también pueden contribuir a modificar una foto fija,

un cliché inamovible suyo. Sin lugar a dudas, es este uno de los aspectos más atractivos de su personalidad y el que nos permite realizar un acercamiento a su producción bastante insólito, o, como mínimo, menos conocido e inesperado, ya que, lejos de constituir percances ocasionales, en determinados trayectos de su recorrido creativo se transformaron en escollos recurrentes.

Ahora bien, no es nuestra intención realizar una interpretación negativa de esta circunstancia, sino todo lo contrario, lo que pretendemos es revertir esta percepción, para enjuiciar estas supuestas frustraciones profesionales desde un prisma diferente. En contra de lo que pudiera resultar más obvio, que sería considerar las obras inacabadas como producciones fallidas, testimonios de un fracaso, creemos que deberían ser contempladas como hitos visuales de una voluntad de superación, en la que cada uno de estos supuestos fracasos constituiría un ejemplo de una personalidad inconformista que fue incapaz de resignarse a aceptar lo que supuestamente los otros esperaban de él. En este sentido, es una lástima que el protagonista no nos hiciera partícipes de sus pensamientos más íntimos, ni de las sensaciones ocasionadas por la contemplación de unas obras que se alejaban del esperado, por previsible, horizonte de expectativas. También resulta extraño que este incidente, en una trayectoria impoluta, fuera ignorado, o como mínimo soslayado, ni mereciera la atención de los críticos de la época, por otro lado, tan atentos a proclamar las bondades de su trabajo o a realizar grandes elogios ditirámicos sobre el talento y sus excepcionales facultades creativas.

A pesar de todo, el hilo conductor de este recorrido será el de su obra gráfica y, más concretamente, el de su producción como dibujante. A partir de esta prolífica actividad, trazaremos círculos concéntricos, procesos de interacción entre las diferentes disciplinas, e intentaremos demostrar la trascendencia del dibujo como fuente de inspiración, creación y cómo esta disciplina le sirvió para cimentar la base del proceso

creativo, con unos fundamentos muy sólidos. En este sentido, utilizaremos la obra de Fortuny para reivindicar una disciplina que no ha gozado de una gran popularidad y que ha sido contemplada con recelo. Su aportación a la historia del dibujo fue muy destacada y con su labor contribuyó, de una forma decisiva, a la dignificación de una actividad connotada de grandes prejuicios conceptuales. Puede afirmarse, sin ningún tipo de exageración, que su destreza con el trabajo sobre el papel es comparable a la que llegó a alcanzar Goya, y ambos autores pueden ser considerados como los mejores dibujantes españoles del siglo XIX.

A nuestro juicio, la visión de algunas de sus producciones, especialmente la parte que concierne a su obra gráfica, constituye una de las experiencias sensibles más gratificantes y estimulantes de todas cuantas se pueden realizar. Sin pretender resultar pedantes ni trascendentales, debemos decir que el talento de Fortuny tiene la extraña virtud de neutralizar el tradicional acercamiento que acostumbramos a realizar los observadores que estamos familiarizados con las prácticas artísticas.

En gran medida, el paso del tiempo ha ido abriendo la brecha que separa un rígido posicionamiento de distancia intelectual, presidido por la utilización de un aparato crítico nutrido de prejuicios y principios teóricos, y una actitud contemplativa destinada a potenciar otras facultades más intuitivas, menos racionales, pero tan válidas. Nos referimos a la posibilidad de descubrir sensaciones, emociones que habían permanecido aletargadas o incluso soterradas por la prevalencia de un sistema de pensamiento excesivamente lógico, racionalista y poco dado a descubrir el placer estético que comporta acercarse a la obra de arte, desprovisto de utensilios y herramientas preventivas. En este sentido, el bagaje intelectual, utilizado como uno de los pilares fundamentales que sostiene el edificio epistemológico, se resquebraja ante la fuerza que contienen algunas de sus composiciones y el efecto hipnótico que producen.

Precisamente, esta capacidad de imantación que contienen muchos de sus trabajos encierra el peligro de desembocar en una lectura estrictamente esteticista. A nuestro juicio, se trata de un riesgo porque esta impresión se transforma en un lastre, en un mal compañero de viaje, ya que limita el alcance de su poética y neutraliza la capacidad transformadora de la misma.

Es cierto que en algunas de estas imágenes se presenta ante nosotros un universo perfectamente ordenado, en el que cada detalle está cuidado con mimo, dedicación, sin que se abandone nada al azar ni a la improvisación. En representaciones como puede ser el caso de *El coleccionista de estampas* (Museu Nacional d'Art de Catalunya) o *La vicaría* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), emerge con ímpetu el modelo del pintor perfeccionista, del arquitecto que organiza las cosas con un orden, un equilibrio ejemplar que, además de despertar la natural admiración, también genera un sentimiento ambivalente.

Por un lado, este sentido organizativo nos produce una gran fascinación, nos cautiva y nos atrapa, como si estuviéramos ante el reflejo de una casa de muñecas, en la que la naturaleza se representa a pequeña escala e incluso el principio de la *imitatio* clásica llega a superar el modelo imitado, porque lo embellece y nos lo devuelve reflejado, sin taras ni defectos. Podría decirse que el reflejo que nos devuelve el espejo es superior a la imagen del objeto que ha servido de modelo.

Sin embargo, por otro lado, en demasiadas ocasiones, la visión de un mundo armónico se ve acompañada por una sensación de extrañeza, e incluso de extrañamiento, ya que asistimos a una escenificación, una representación teatral, en la que los personajes se comportan como actores que parecen interpretar una obra. A pesar de que no carecen de la imprescindible verosimilitud, la ficción no nos resulta convincente porque no transmite el aura del verismo naturalista. Encajonados en un microcosmos sensible, los personajes y las acciones representadas parecen estar sometidos a la rigidez de un guion demasiado encorsetado, en el que el guionista —en

este caso el autor de la representación— los somete a un anquilosamiento del que son incapaces de sustraerse.

Existe, pues, un abismo paradójico que acrecienta la distancia existente entre el presentismo del espectador, el aquí y ahora, y el trasfondo historicista, tanto en la ambientación como en la puesta en escena o en el decorado arqueológico, demasiado primoroso y abarrocado, que subyace en la narración. El nexos que permite reducir esta brecha mental es el de la pulsión estética, fundamentada en una hipersensibilidad, una querencia impulsiva por la apreciación de formas artísticas hechas con talento, profesionalidad y genio. A pesar de todo, existe un problema, una barrera física difícil de superar, ya que las historias, el relato que nos describen las imágenes nos resulta extraño, resuena como el eco lejano de un mundo perdido, de un escenario congelado y que ha permanecido anclado en el tiempo, con el que no nos sentimos identificados ni interpelados. Tenemos la sensación de que visionamos una realidad apolillada, demasiado fría, que nos envuelve en una nebulosa de belleza pictórica, pero a la que le falta la fuerza necesaria, la corriente vital, que nos ayude a creernos aquello que estamos contemplando y en la que encontremos los necesarios asideros para sentirla más cercana a nuestros intereses.

Sin minusvalorar el sentido de la belleza inherente y presente en estas composiciones, lo cierto es que para insuflar de vida y revitalizar esta especie de parque jurásico, es necesario realizar un ejercicio de deconstrucción, rehacer el camino emprendido por el pintor y reconstruir el largo proceso que le condujo hasta la cristalización de las formas artísticas, neutralizar las ficciones narrativas, los relatos fríos y nostálgicos de un tiempo pasado con el que no nos identificamos, porque nos resulta todo demasiado calculado, poco veraz y encubierto en una pátina arqueológica. Este microcosmos aparece envuelto en un rico envoltorio de celofán, que acaba impregnando la atmósfera de la obra, de un frío marmóreo, una feliz expresión que fue acuñada por Mario Praz para re-

ferirse al efecto que causaba la contemplación de las estatuas neoclásicas. Para sentir el latido de la autenticidad, para poder valorar en toda su plenitud la existencia de esta pulsión instintiva, es imprescindible penetrar en los entresijos de una tramoya en la que las formas visuales se enmascaran debajo de un entramado de relucientes apariencias, en el que los objetos embellecidos no dejan de tintinear mientras muestran su atractivo y reluciente esplendor.

Vamos, pues, a emprender una aventura, un viaje, en el que intentaremos revertir, o como mínimo complementar, este tipo de sensaciones y bucaremos en aquellos otros aspectos que nos ayuden a desmitificar una de las figuras más destacadas del arte europeo del siglo XIX. Por cierto, en este recorrido que ahora iniciamos también quedará más que patente, como un elemento muy destacado, la identidad europea del pintor, la condición de un artista nómada, universal y cosmopolita. En este sentido, merece ser reconocido como un verdadero pionero, que, con su vida itinerante, a pesar de su corta existencia, contribuyó decisivamente a forjar el modo de vida cultural europeo, ya que, a pesar de fijar su residencia en Roma, se transformó en un viajero impenitente, que residió en otras ciudades europeas como París, Granada, Madrid, Barcelona, Reus, Nápoles y que incluso no tuvo reparos en viajar al norte de África y vivir un tiempo, aunque breve, en las ciudades de Tánger y Tetuán. Un pintor que, desde su condición de apátrida —un término, por otro lado, controvertido—, no dudó en ejercer una especie de internacionalismo pictórico, convirtiéndose su residencia granadina en el lugar de acogida, en el hogar improvisado, de pintores llegados de todos los rincones del mundo. Sin abandonar una cierta decantación elitista, su obra también reflejó un fenómeno de variedad geográfica, de diversidad cultural que acabó impregnando su forma de representar la realidad.

Desde esta perspectiva, tanto su devenir existencial como su obra neutralizan todos aquellos intentos de someterlo al

estrecho corsé de un traje nacionalista hecho a medida. Lo bueno que tiene Fortuny es que se escabulle a este tipo de lecturas que intentan constreñirlo y reducirlo a una expresión castiza de la veta brava española. Tampoco compartimos los esfuerzos de algunos historiadores que pretenden convertirlo en un emblema de la quintaesencia de un pintor que enarbola la bandera de la causa nacionalista —ya sea la española o la catalana—. Sin embargo, sí que cabe atribuirle una identidad pictórica transfronteriza que se tradujo en un irrefrenable impulso creativo y en la que siempre subyace un trasfondo, un tiempo histórico, del que él es deudor y depositario de una tradición visual que emerge en muchas de sus obras, reconvertida en un sistema de valores y una mentalidad muy conservadora.