

«Escribo para que me lea usted (¡sí, usted, el de la tercera fila!)». Esa es una de las justificaciones que da Javier Cercas a una curiosidad tantas veces planteada a los escritores: «Por qué escribir» (*El País*, II-III-2007). Es raro, en cambio, dirigir esa pregunta a los investigadores. Ni siquiera suelen planteárselo ellos mismos. De hecho, a la mayoría les importa poco que los lean. Se preocupan mucho más por ser citados.

Francesc Quílez tiene distintas razones para haber escrito este libro, y no es una de ellas, desde luego, el deseo de ser reconocido entre los grandes expertos en Fortuny, porque ya lo es. Solo tras una larga dedicación profesional, es posible abordar la revisión de su universo creativo sobre el que abre nuevos puntos de vista. Hay, sin duda, otras motivaciones que el lector intuirá a lo largo de su lectura. Le podrán parecer justificadas o no. A algunas personas la escritura les resulta reparadora y hasta reivindicativa. En todo caso, ni el consuelo ni el reproche sirven para respaldar ni para desestimar un libro. Forman parte de la trastienda del escritor. Aquí, la única que interesa es la de Fortuny, que el autor se propone abrir a propios y extraños. A un prologuista —a un lector deseoso de saber más acerca del artista— lo que de verdad le importa es el resultado. Igual que cuando se saborea un plato, un invitado educado jamás pregunta por los secretos de su elaboración. En todo trabajo intelectual hay una tensión nunca del todo resuelta entre el ensimismamiento placentero —o masoquista— que provoca la tarea de contar algo y el deseo de encontrar un interlocutor que aprecie su sentido. En todo caso, como también recuerda Cercas, resulta inútil escribir para que a uno le quieran más:

«las personas que me quieren —dice, con toda la razón— me querrían igual si no escribiera, y las personas que no me quieren no me querrían ni aunque dejase de escribir».

Por supuesto, vale la pena reconocer la pasión que se pone para alcanzar un resultado como este, en la medida que afecta al modo de presentarlo. Solo lo que uno siente puede hacerse sentir a los demás. La autenticidad constituye un valor en sí mismo, también cuando se abordan asuntos de carácter académico. Los historiadores del arte, que escriben como parte de su ejercicio profesional, suelen apoyarse en la objetividad de las fuentes para fortalecer sus argumentos. Aquí, sin descuidar estas, hay una reivindicación de la subjetividad interpretativa, que no debe confundirse con la arbitrariedad. Supone, cuando menos, una sincera toma de conciencia de la posición elegida para mirar. Las emociones también constituyen un motor del conocimiento.

Toda biografía implica una cierta compenetración entre biógrafo y biografiado. Invita a complacerse en sus hallazgos y a disculpar los errores. Con los artistas ocurre como con las personas: a fuerza de tratarlas, uno acaba por conocerlas. Surge, así, una complicidad de la que emana una mirada contemporánea argumentada, independiente de la cronología de los hechos. Fortuny también fue un hombre apasionado, que respondió a numerosos estímulos. Como todas las personas inquietas, se revela como un hombre insatisfecho.

Al humanizar al personaje, se ponen de relieve sus preocupaciones más inmediatas. La vida de los seres humanos nunca es lineal ni controlada. Hay idas y vueltas. Gran parte de nuestras decisiones o sus consecuencias tienen resultados azarosos o imprevistos. En el caso de los artistas provocan contradicciones. Las dudas resultan incómodas, pero estimulantes. Por eso, Quílez dirige su atención hacia aquellos aspectos menos explorados del artista, que le permiten trazar una figura alejada del canon. El principal objetivo de este libro es cambiar la imagen que tenemos de Fortuny.

De forma unas veces más explícita que otras, la modificación obliga a confrontar distintos puntos de vista. Aunque asume el discurso de la modernidad como gran aval de su posición en la historia del arte, dista de aceptar sus axiomas sin tomar conciencia de las incertidumbres que supone alcanzarla. La visión al aire libre, por ejemplo, se contrapone con el trabajo en el taller, aspecto muy elocuente en el caso del orientalismo, ya que practicó el género como consecuencia de una vivencia, convertida en memoria, que le permitió reproducir los más asombrosos detalles.

El aparente anacronismo de algunos de sus temas nunca es historicismo, sino una especie de presente arropado de historia vivida. Se presenta como si acabara de ocurrir. Tales pinturas son modernas porque no son deudoras de ninguna tradición. Tampoco tratan de copiar o recrear un modelo. Fortuny es intuitivo, visual, desea recuperar el lenguaje específico de la pintura en relación con su propia experiencia. Aunque sus testimonios escritos sobre el arte y los artistas son escasos, hay que reconocerle un extraordinario conocimiento de los maestros, que le permitió tomar conciencia de su posición y de sus posibilidades de dialogar con ellos desde una actitud no mimética. Eso viene a demostrar que, tras la aparente rigidez del sistema del arte, existieron fallas que permitieron abrir nuevos caminos.

La modernidad implica asumir la fugacidad del tiempo. El arte se dirige hacia el ahora, al ya, al instante. Muchas obras de Fortuny son, en cambio, fruto de una cuidada elaboración. Algunas de ellas requirieron una larga ejecución. Una nueva paradoja, que sitúa al pintor entre la inmediatez y el perfeccionismo. Tanto que, a veces, sus pinturas quedaron inacabadas. Surge así la poética de la imposibilidad creativa, de no alcanzar aquello que se desea, ligada a la autoexigencia. Eso lleva a preguntarse por el verdadero alcance del virtuosismo. Por aquello que se esconde tras el deslumbramiento técnico que nos produce la contemplación de sus cuadros: cuál es

el auténtico significado del conjunto y qué valor debemos conceder a los detalles.

Hay otras dinámicas que nos hablan de una personalidad menos monolítica de lo que viene siendo considerado. Por ejemplo, en su atención hacia los desheredados, que ocuparon entonces el centro del debate estético. Él, que en principio fue un pintor de gente distinguida, se fijó en los pobres, en los marginados, no tan pintorescos como parecen a primera vista. O en esa costumbre de versionar sus propias obras, que no impide reconocer su originalidad. La cuestión se relaciona con otro imaginario moderno: pintar por placer. La pintura de Fortuny es gozosa y, sin embargo, sabemos de sus dificultades para encontrar el camino de la libertad.

El libro no descuida aspectos eruditos, como el coleccionismo, el análisis del proceso creativo —con especial atención al *ensamblaje* de acuarelas, por ejemplo— o las incursiones en cuestiones de género. Particular relevancia se otorga a su obra sobre papel, donde aflora la vertiente más personal del artista, la ironía y la burla, el yo más íntimo, la articulación de su pensamiento y el modo de colocarse en el mundo. Para Quílez se trata de una labor inseparable de la pintura, cantera de ideas y planteamiento de problemas. Pero va mucho más allá: constituye un lenguaje específico que ofrece sus propias posibilidades estéticas, prueba de su extraordinaria versatilidad.

En definitiva, Quílez nos presenta un Fortuny «dubitativo, contradictorio, ambivalente», según sus propias palabras; diferente, en suma, de los coetáneos con los que suele compararse —en el sentido de que escapa mucho más de lo que se ha dicho a los códigos a los que suele adscribirse su pintura— y, sobre todo, diferente de la imagen más divulgada que tenemos de él. En esa diferencia sitúa su originalidad y su atractivo. Es un Fortuny fascinante y desconcertante a la vez. Como el éxito que tan afanosamente buscó y del que, al propio tiempo, huyó.

También el escritor de arte huye del mito y lo persigue. Todo el mundo sabe que el secreto más profundo del arte —de la belleza, de la vida— es inaprensible. Por eso seguimos en busca de respuestas.

CARLOS REYERO

Madrid, septiembre de 2022