

Una reivindicació de Marià Fortuny i Marsal per Alexandre de Riquer l'any 1915

Eliseu Trenc

Catedràtic emèrit Universitat de Reims i acadèmic corresponent per París. eliseotrenc@noos.fr

Resum

Es tracta de donar a conèixer un text inèdit sobre Fortuny, transcripció d'una conferència d'Alexandre de Riquer al Cercle Artístic de Barcelona l'any 1915, en un moment en què l'artista reusenc estava molt oblidat i desprestigiat. Aquest intent de reivindicació de Fortuny, Riquer, en realitat, ho manllevava del prestigiós crític francès Camille Mauclair, que ja l'any 1905 havia començat a revaloritzar Fortuny. Es pot dir que Riquer va encetar un canvi de recepció de Marià Fortuny a Catalunya que el Noucentisme confirmà.

Paraules clau: Recepció de Fortuny/Alexandre de Riquer /Camille Mauclair.

Resumen

Una reivindicación de Mariano Fortuny i Marsal por Alexandre de Riquer en 1915

Se trata de dar a conocer un texto inédito sobre Fortuny, transcripción de una conferencia de Alexandre de Riquer en el Círculo Artístico de Barcelona el año 1915, en un momento en que el artista de Reus estaba muy olvidado y desprestigiado. Este intento de reivindicación de Fortuny, Riquer, en realidad, lo copiaba del prestigioso crítico francés Camille Mauclair, que ya el año 1905, había empezado a revalorizar a Fortuny. Se puede decir que Riquer emprendió un cambio de recepción de Marià Fortuny en Cataluña que el Noucentisme confirmó.

Palabras clave: Recepción de Fortuny/Alexandre de Riquer /Camille Mauclair.

Abstract

Alexandre de Riquer's defence of Mariano Fortuny i Marsal in 1915

The aim of this article is to bring to light an unpublished text about Fortuny, which is the transcription of a lecture given by Alexandre de Riquer at the 'Cercle Artistic' in Barcelona in 1915, at a time when the artist from Reus was forgotten and had lost his former eminence. In fact, Riquer borrowed this attempt to boost Fortuny from the respected French critic Camille Mauclair, who had started trying to revive Fortuny back in 1905. We can say that Riquer triggered a change in the way Marià Fortuny was received in Catalonia, which was later confirmed by Noucentisme.

Keywords: Reception of Fortuny/Alexandre de Riquer/Camille Mauclair.

Fa gairebé quaranta anys Albert Oller em comunicà un imprès de la seva col·lecció en castellà de 23 pàgines, amb errors de compaginació, que tenia aquest títol: *Conferencia de A. de Riquer, MARIANO FORTUNY, Barcelona, 1915*. Ja més recentment, buidant *La Vanguardia*, vaig trobar en data del diumenge 18 de juliol de 1915 la informació següent:

El notable pintor y publicista don Alejandro de Riquer dará mañana en el Círculo Artístico una conferencia sobre la obra del exímio artista catalán Mariano Fortuny. Dicha conferencia, que será ilustrada con numerosas proyecciones de obras de Fortuny, y leídas por el celebrado actor don Joaquín Montero, promete ser muy interesante, tanto por el tema sobre que ha de versar como por la reconocida competencia del señor Riquer. A ruegos de la junta directiva, el eminente pianista don Alejandro Ribó, ha accedido a tomar parte en la velada, en la que después de la confe-

rencia y en obsequio a los socios del Círculo Artístico, interpretará las siguientes obras

- a) Prelude (de la suite *Chants d'Espagne*, Albeniz - b) *Berceuse*, Chopin - c) *Rapsodia húngara*, Liszt.

El acto será público y empezará a las diez de la noche.

La conferència, doncs, va tenir lloc el 19 de juliol, i en la ressenya de l'acte publicada a *La Vanguardia* el 20 de juliol ens assabentem que la concurrència va ser nombrosa, que «[...] fue proyectada una multitud de diapositivas facilitadas por la Escuela de Bellas Artes», i que a més a més amb el concert d'Alejandro Ribó la vetllada fou concebuda com a un vertader espectacle, amb un aspecte força inèdit per a nosaltres, la recitació del text no per l'autor, si no per un actor professional, Joaquín Montero, actor y autor dramàtic força popular aleshores a Barcelona. De la conferència també en va parlar *El Poble català*, en la seva edició del 21 de juliol, en un article que és gairebé la traducció catalana de l'article en castellà de *La Vanguardia*. El *Diario de Barcelona*, en l'edició del 21 de juliol, també dedicà una nota a la conferència que va tenir, doncs, una certa ressonància a Barcelona.

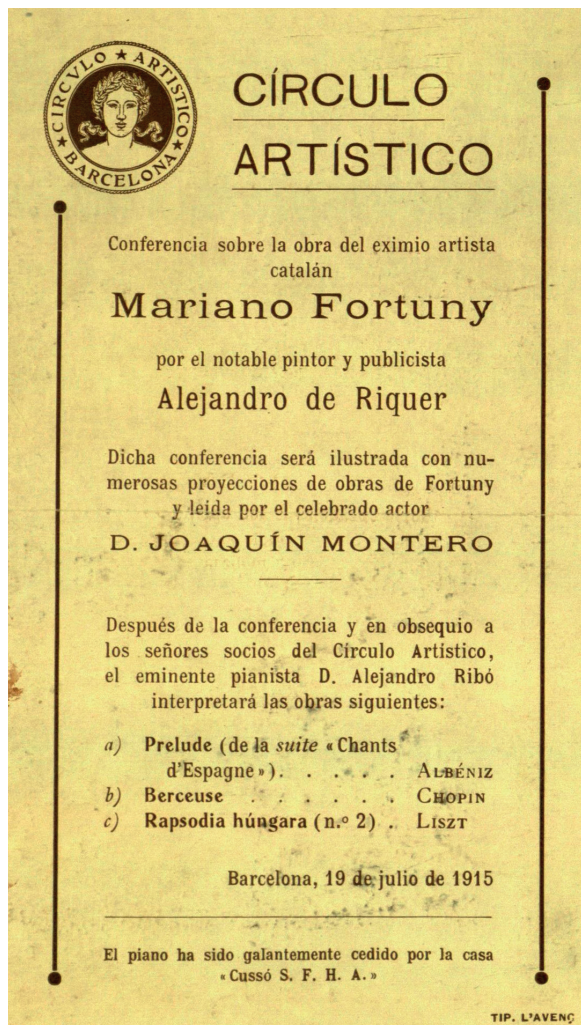


Fig. 1. Targeta d'invitació de la conferència, impresa per L'Avenç. Biblioteca de Catalunya.

Podem pensar que tant Riquer com el Cercle Artístic volien donar un caràcter de certa solemnitat a l'acte, ja que es tractava per a ells de recuperar una figura de primera importància de l'art català que s'havia relegat d'ençà el començament del segle XX (fig. 1).

El context: la recepció de Fortuny els anys 1910

En el seu documentat article *La fortuna de Fortuny*,¹ Joan Ainaud de Lasarte ens diu que a partir dels darrers anys del segle XIX, per la força dels moviments pendulars, es produeix una extensa llacuna en la bibliografia sobre Fortuny, a la qual va contribuir, sens dubte, la rebotada de gran part de la crítica internacional. Mercè Doñate fa referència a un fet que es pot comprovar fàcilment². Quan a finals del segle XIX es van anar subhastant a Estats Units la majoria de les col·leccions americanes que contenien sobretot obres dels artistes acadèmics més valorats de l'època, com Meissonier, Gérôme i Bouguereau, aquestes obres havien perdut bona part del seu valor comercial, ja que els nous marxants, com Paul Durand-Ruel o Vollard, havien imposat els pintors impressionistes, i la pintura de gènere convencional, en

la qual Fortuny era inclòs, va ser poc a poc oblidada o rebutjada. Recordem només que Durand-Ruel va organitzar dues grans exposicions de pintura impressionista a Nova York el 1886 i que va obrir una galeria l'any següent, el 1887³. I l'any 1905, es pot dir que l'impressionisme va triomfar a nivell internacional amb l'excel·lent exposició que Durand-Ruel organitzà a Londres, a les “Crafton Galleries”. Edward J. Sullivan⁴ afegeix que l'any 1913 el moviment de l'art modern va arribar als Estats Units amb el terrible impacte que va tenir el cèlebre “Armory Show” i, per consegüent, l'interès per artistes més tradicionals com Fortuny, amb les seves escenes marroquines o les fantasies del segle XVIII, va decaure considerablement. Joan Ainaud de Lasarte que no coneixia evidentment la conferència de Riquer de l'any 1915, escriu que la llacuna fortuniana s'acaba a Catalunya el 1917 amb el llibre de Joan Sacs, *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, on l'autor valora i reivindica la personalitat de Fortuny com a un precursor de la pintura a l'aire lliure i de l'impressionisme. Una altra prova de la valoració de Fortuny pel Noucentisme és el fet que l'Exposició d'Art organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1919 s'obria amb una Sala Fortuny, amb dotze obres de l'artista (fig. 2). Així, doncs, veiem que són del tot justificades les primeres línies de la conferència de Riquer quan l'any 1915 parla del desconeixement gairebé total de l'artista reusenc per part de la generació actual i de la necessitat d'una reivindicació d'un artista que s'ha de tornar a posar al lloc adequat.

Fonts i esquema de la conferència

Al començament de la seva conferència Riquer ens dona les seves fonts:

Yo, con la ayuda de Mauclair principalmente, de quien transcribo una parte de esta conferencia y de los datos biográficos de nuestro Yxart, procuraré poner de relieve ante vosotros la distinguida figura del artista catalán que deslumbró el mundo del arte [...].

Riquer, col·laborador gràfic de la “Biblioteca Arte y Letras”, tenia evidentment a la seva biblioteca el llibre de José Yxart, *Fortuny. Noticia biográfica crítica*, publicat en aquesta col·lecció l'any 1881, amb fotogravats de la casa Goupil. El volum figura en la llista dels llibres de la biblioteca de Riquer adquirida el 22 d'abril 1921 per la Junta de Museus de Barcelona, amb el número d'ordre 16. Es tracta de la segona edició de l'any 1882. Com escriu Joan Ainaud de Lasarte: «L'obra és interessant i ha estat sovint objecte d'utilització». L'any 1915 la biografia d'Yxart encara no s'havia superat, raó per la qual Riquer l'utilitza en la primera part de la seva conferència, la biogràfica. En la segona part, dedicada a l'obra –així tenim un esquema clàssic en les monografies d'artistes, la vida i l'obra–, a més de les seves opinions personals, Riquer es basa en Camille Mauclair. Cal recordar que Mauclair, avui dia molt oblidat, va ésser un dels més influents crítics d'art dels anys 1890, col·laborador de les més importants revistes parisenques de l'època, gran defensor del Simbolisme, ell mateix poeta i un dels millors historiadors del moviment. Nogensmenys, a partir de 1930 va explicitar opcions nacionalistes i reaccionàries contra l'art modern, que van prendre la forma d'un antisemitisme agressiu que el va portar a ser un col·laborador del govern de Vichy. No hi ha cap llibre o article de Mauclair dedicat exclusivament a Fortuny, raó per la qual no figura en la completíssima bibliografia publicada al final del catàleg de l'exposició *Fortuny* del MNAC de 2003. No obstant això, la lectura del llibre de Mauclair, *De Watteau à Whistler*⁵, em va fer descobrir, en el capítol “Temperaments d'artistes”, entre les pàgines 158-170, un apartat dedicat a Fortuny, amb el títol “Un vibrant Fortuny”, text del qual s'inspira directament Riquer. Aquest tenia el llibre a la seva biblioteca com ho

prova l'inventari dels llibres de la biblioteca d'A. de Riquer comprats per la Biblioteca de Catalunya l'any 1924 per quatre mil pessetes. A més de *De Watteau à Whistler*, Riquer també tenia del crític francès les obres *Fragonard* (París, 1904), *Trois crises de l'art actuel* (París, 1906) i *La Beauté des Formes* (París, 1909), la qual cosa prova l'admiració del català pel prestigiós crític. Quan vaig llegir el text de Mauclair –cosa fàcil ja que està en línia–⁶ em vaig adonar que la part de la conferència de Riquer dedicada a l'obra de Fortuny era en un 80% una transcripció o més aviat una traducció del capítol de Mauclair i que l'artista català només havia afegit consideracions sobre la recepció de l'artista reusenc a Catalunya. D'una banda, si aquest fet és una mica decebedor respecte a la visió crítica de Riquer sobre Fortuny, d'altra banda però, la conferència de Riquer, que no estava destinada a ser publicada, ens permet conèixer aquest intent de revaloració de Fortuny per Camille Mauclair, ja l'any 1905, en un context francès, revaloració que A. de Riquer fa seva deu anys més tard, l'any 1915, en un context català. La meva hipòtesi respecte a aquest interval de deu anys és que segurament Riquer, que es va casar l'any 1911 amb la francesa Marguerite Laborde, Andrée Béarn en literatura, i va viure algunes temporades a Oloron Sainte Marie, a la ciutat de la seva segona muller, va haver d'adquirir el llibre de Mauclair aquests anys, i va decidir poc després emprendre, reprenent l'argumentació de Mauclair, la revaloració de Fortuny que aquest havia fet l'any 1905, la qual, no cal dir-ho, Riquer compartia totalment.

Les estratègies de valoració de Fortuny

L'anàlisi del text de la conferència ens fa veure que hi ha tres grans estratègies de valoració de Fortuny. La primera consisteix en marcar una distinció clara i neta entre Fortuny i els pintors “pompiers” i de “tableautins”, dels quals el paradigma és Meissonier. La segona insisteix en diferenciar Fortuny dels seus imitadors, una escola que Mauclair qualifica de degenerada i que no té res a veure amb un mestre que no va tenir deixebles, i la tercera és la valoració de Fortuny com a un gran gravador, especialment amb l'aiguafort. I, insisteixo, aquestes estratègies no són de Riquer, sinó que les manlleva a Mauclair.

La crítica que fa Mauclair de Meissonier és molt dura i total, per demostrar que, malgrat les aparences, Fortuny no té res a veure amb el pintor francès, que fou una gloria falsa, un fenomen de moda que no s'aguantava, ja que, segons Mauclair, Meissonier no era altra cosa que un copista de vestits, amb



Fig. 2. Marià Fortuny, *El comte Ramon Berenguer III clavant l'ensena de Barcelona a la torre del castell de Fòs, 1856-1857* (RACBASJ, inv. 18). Pintura exposada a la sala que es dedicà a l'artista a l'Exposició d'Art de l'Ajuntament de Barcelona de 1919. Foto RACBASJ.

un realisme fotogràfic, exacte, sense gràcia, sense humor, sempre vulgar i mai suggestiu. Mentre que Fortuny, tot el contrari, és un visionari del color, un mestre de les mitges tintes, un pintor de jerarquies. Mauclair distingeix entre els miracles de veritat que atrauen la mirada quan hom estudia les figures de Fortuny, i els ninots de Meissonier que no sostenen l'examen ni la comparació. Mauclair tracta de salvar Fortuny del menyspreu en què, al principi del segle XX, ha caigut la pintura de gènere, el "tableautin" i la falsa pintura de "casacón". De la mateixa manera, la degeneració que va representar respecte a Fortuny la infinitat d'imitadors del mestre català, fascinats pel seu èxit en vida, tant a Espanya i Itàlia com a França, que es va anomenar aviat "fortunysme", és condemnada per Mauclair, ja que aquests artistes es van convertir aviat, segons ell, en fabricants de cromos i aquarel·listes de calendaris. Segons Mauclair, Fortuny no té la culpa d'haver tingut tants imitadors que, a més, imitaven més aviat a Lamí i Meissonier, creadors d'aquest gènere de pintura. És, doncs, primordial, per salvar Fortuny separar-lo de l'amanerament de la majoria dels seus imitadors, que Mauclair no dubta de qualificar pejorativament, en una generalització segurament poc objectiva, de "petits peintres" que Riquer tradueix per "pintorcillos". La tercera valoració que Mauclair fa de Fortuny és la d'un gran gravador que domina totalment la tècnica de l'aiguafort i que només es pot comparar amb Rembrandt i Goya, és a dir, a dos dels grans mestres de tots els temps de l'aiguafort. Per a Mauclair, *L'Anacoreta* (fig. 3), es pot situar entre les Obres Mestres de la història del gravat. No cal dir que Alexandre de Riquer, ell mateix gravador i un dels responsables de la revifalla de l'aiguafort a Catalunya a finals del segle XIX, compartia plenament el judici de Mauclair sobre Fortuny gravador, no gensmenys no afegeix res als elogis de Mauclair que tradueix literalment.

Motius de la reivindicació de Fortuny, queixes i premonicions

A de Riquer, que havia nascut l'any 1856 pertany a una generació que, en la seva joventut, fou molt marcada per l'èxit internacional de Fortuny. Ell mateix passà els dos mesos de l'estiu de 1879 a Roma, on encara era molt viu el record de l'artista reusenc, mort l'any 1874. En una carta de Roma estant (apèndix 1), no datada però que és segurament del juliol de 1879 (escriu que fa quinze dies que ha arribat a Roma), dirigida al seu germà Pepe i a Apelles Mestres, Riquer explica que ha visitat l'estudi de Fortuny, que està per llogar, i parla de la tristesa de l'estudi buit, abandonat, i com a contrast descriu poèticament la proliferació vegetal del jardinet de l'estudi. L'admiració de Riquer per Fortuny era, doncs, sincera, i el va portar a col·leccionar obres de Fortuny, una col·lecció d'aiguaforts que havia adquirit a la vídua de l'artista, la Sra. Madrazo, dos esbossos pintats i una aquarel·la, estudi molt acabat del grup d'àrabs a cavall pel quadre *Correr la pólvora*. Això ho sabem per una carta que Riquer va escriure a Miquel Utrillo el 12 d'octubre de 1914 (apèndix 2), en la qual, assabentat que Utrillo estava arreglant una sala d'art català, segurament per a la col·lecció de Charles Deering, li proposava d'adquirir la seva col·lecció d'obres de Fortuny. Si probablement Utrillo no es va interessar per aquesta oferta, un any després, l'any 1915, Riquer a més del deure moral que podia sentir per revaluar un Fortuny molt oblidat aleshores, també podia tenir un interès financer en la qüestió, ja que el reconeixement artístic de Fortuny aniria automàticament acompanyat d'un augment del valor comercial de les seves obres.

Com ja hem vist, Riquer en la conferència fa al·lusió a la queixa de Mauclair, qui troba inadmissible que no hi hagi cap gravat de Fortuny als museus francesos, i ell també, respecte a Barcelona, es demana què fa la Junta de Museus de la ciutat comtal que no ha organitzat mai cap exposició de



Fig. 3. Marià Fortuny, *Anacoreta o Sant Jeroni en el desert*, 1869 (Musée Goya-Castres, inv. 97-4-8). Aiguafort i aiguatinta sobre paper, 2n tiratge, 1878. Foto © Castres, Musée Goya–musée d'art hispanique–Cliché P. Bru.

conjunt dels aiguaforts de Fortuny. Quant a la pintura, Riquer afirma que l'any 1915, només es pot veure una petita mostra al Museu de Barcelona, i com que no són quadres del període de l'apogeu de l'artista, no donen una idea de la seva gran categoria artística. I Riquer té aquesta frase premonitòria: «Quizás *La Vicaría* vuelva, algún día a España; quizás sea destinada al Louvre por una generosa donación.» Com ho sabem avui, Joaquim Folch i Torres, director dels Museus de Barcelona, va completar brillantment la Sala Fortuny inaugurada el 1922 al Museu de Belles Arts amb l'adquisició d'obres tan destacades com *La Vicaria* i *La morta*, comprades a París al comte de Predere. I si bé és veritat que va ser el Noucentisme qui va recuperar Fortuny, com un dels grans avantpassats de la pintura catalana moderna, crec que és interessant fer conèixer l'intent de reivindicació de Riquer, una mica abans, l'any 1915, ja en plena època noucentista, malgrat que ell no ho era. Potser el fet més premonitori d'aquesta conferència és el fet que Riquer estava convençut que, en tot cas a Catalunya, Fortuny no tardaria en sortir del purgatori en què encara estava immers, i això va tenir lloc molt poc temps després, els primers anys de la dècada de 1920.

APÉNDIX DOCUMENTAL

1

Carta d'Alexandre de Riquer a J. Riquer i Apel.les Mestres, s/d.

J. Riquer i Apeles Mestres

Fa quinze días que soc aquí y com aquell qui diu, encara no he vist res (relativament al Papa) per que ho vaig veient de poc a poc per que no em causi una indigestió. Fins ara he vist Sant Pere i Sta Maria la Major, coses que realment no es poden imaginar fins que s'han vist. Y tot passejant vaig anar a veure l'estudi d'en Fortuny que està per llogar. Encara hi han alguns gerros de flors naturals es diu que eran d'ell. No us podeu imaginar l'impressió trista que fa aquell immens local amb las parets sense res y una cortina que tapa una immensa vidriera embadurnada de blau i que dona una llum estranya amb un tros de taller. Al mig del local hi ha una claraboia tan gran com la meitat del pis de casa teva (Mestres) i per una escala es baixa al jardinet del seu taller, un vertader "cuento de hadas": hi ha un misteri, una quietud ! Comences per baixar per una escala tan coberta d'heura que no deixa passar ni el més petit raig de llum i que des de baix sembla una gruta. Per sobre les parets del jardí surten els pins de la villa Borguese hi a dintre hi ha cada racó per fer poesia interior que canta un misteri. Tot es heura que penja i que cargola per els troncs d'arbre, grans mates de malva reial, una herba tendra que creix i que fins i tot creix en mig de la sorra. Tot aixó amb una llum recollida, misteriosa, llum que passa entre les fulles d'arbre. Y el jardinet és petit. El jardí de casa seva que també vaig veure és una altra cosa, és una gran villa, tan gran o més que la meitat del parc.

En Sanmarti em tracta de vosté i no em dóna la mà.

Escrivume. Pep passa a can Guardiola a preguntar si els cuartos estàn en camí.

Saludeu a la familia Radenez y demás amics. Als Radenez i Roché els escriuiré dintre poc.

M Flore vous me devez une lire

A Riquer

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, AM-C 3879.

2

Carta d'Alexandre de Riquer a Miquel Utrillo

Amic Utrillo,

Em diuen que estàs arreglant a Sitges una sala d'art català. No t'espantis, no vinc a proposar-me jo, és una cosa que no sabré fer mai, però si vinc a proposar-te la col.lecció d'aiguaforts de Fortuny, proves adquirides a la viuda Sra Madrazo, totes elles firmades i en estat inmillorable. Les proves de la Serenata, l'Anacoreta i Cabila mort, cent francs cada una. Totes les altres a 50 fr peça. Además dos bocetos pintats per Fortuny i una esplèndida aquarel.la del mestre, estudi molt acabat del grup de arabs a cavall per lo seu cuadro Correr la polvora. Aquesta aquarel.la, 6 000 ptes. Dels dos estudis anteriorment citats, un d'ells: Tirant les cartes 500 ptes i l'altre, Dona nua, 1 600 ptes. Un boceto de Benet Mercader 600 ptes.

12 Oct 1914

En cas de no convenir-te fesme'l favor de avisarme desseguida. No he vingut jo mateix per no destorbar. Freneria, 5.

Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges – Arxiu Miquel Utrillo, s/n.

3

Conferència de Riquer el 19 de juliol de 1915 al Cercle Artístic

Mariano Fortuny

Hay hechos que reclaman justicia, reivindicaciones que se imponen como una necesidad, olvidos imperdonables que no deben subsistir. La presente generación desconoce casi en absoluto la poderosa obra del insigne artista catalán que se llamó Fortuny.

Por ser lo que en realidad es esta obra; por tratarse de la más personal, de la más fuerte de las personalidades con que puede envanecerse nuestro suelo, lanzo este ensayo de reivindicación, tratando de colocar al artista en el justo lugar que le corresponde, tratando de soplar la leve ceniza que encubre el fuego ardiente de su gloria, adelantando si es posible la lenta marcha del tiempo que forzosamente ha de aureolar de nuevo la frente serena de nuestro compatriota.

Watteau, con la aristocrática pléyade de artistas franceses del siglo XVIII, durmieron el penoso sueño del olvido hasta que los hermanos Goncourt, Cohen o Portalis les presentaron de nuevo al público olvidadizo, ligero, distraído. Yo, con la ayuda de Mauclair principalmente, de quien transcribo una parte de esta conferencia y de los datos biográficos de nuestro Yxart, procuraré poner de relieve ante vosotros la distinguida figura del artista catalán que deslumbró al mundo del arte con la claridad de una centella, para desvanecerse pronto, desacreditado por ineptos imitadores que escarnecieron su obra, pretendiendo convertir en escuela lo que fue el fruto de una personalidad única, saciando al público con infantiles nimiedades de arte comercial convertido en moda y, que, como moda, tuvo tan sólo la vida de un momento.

No así la obra del maestro, que vivirá eternamente la gloriosa vida que Fortuny le impuso, glorificándose a sí mismo, con las excepcionales cualidades que la avaloran.

En la actualidad, nunca encontraréis el nombre de Fortuny en las revistas de arte, y no creo haberlo leído jamás en los escritos de los hombres de la última generación. ¿Será, quizás, porque en la gloriosa época de su vida, este nombre hizo gastar un mar de tinta, y sus obras fueron divulgadas una por una en cuantas revistas, magazines e ilustraciones se publicaban en aquel entonces? De Fortuny queda el nombre glorioso y dulce, un recuerdo parecido a él, pero fugitivo, una irradiación que se borra en la memoria. Muchos artistas le recuerdan, saben que fue admirable, pero arrastrados por las múltiples corrientes de estos últimos tiempos, tan inquietos como indagadores, olvidaron su obra, y los críticos no nos dicen nada de él. Mauclair se lamenta de que el Louvre o el Luxemburgo no posean nada de Fortuny; Barcelona, Cataluña, su patria, tampoco posee ninguna de las produc-

ciones que le caracterizaron; la generación que sube, no sabría donde estudiarle, ni sueña en ello. No obstante, Fortuny fue un grande, un delicioso maestro.

Nacido en Reus, dibujó y pintó desde su infancia; huérfano, siguió a su abuelo, carpintero como su padre, enseñando un belén de figuritas de cera por los alrededores de Tarragona y de Lérida. En 1852, Fortuny y su abuelo hicieron a pie los 100 kilómetros que separan Reus de Barcelona, y el viejo obtuvo para el nieto una pensión mensual de 42 pesetas, sobre los fondos legados por una Sociedad de beneficencia.

Fortuny siguió, hasta 1856, los cursos de la Academia de Bellas Artes; fuera de ella, pintó asuntos de religión, iluminó fotografías, ayudó como delineante a los arquitectos, grabó ilustraciones en boj y en talla dulce y pintó, al temple, una tela para la iglesia de San Agustín. El joven artista trabajaba al mismo tiempo en el taller de don Claudio Lorenzale, catedrático de la Escuela, y en la misma Escuela de Bellas Artes. Dibujaba y pintaba incesantemente, como poseído por la fiebre del arte, del natural, en la calle, en el campo; emplea en su labor los días de asueto, no existen las horas de ocio; su actividad, la lucha por la vida, hacen que abarque los diversos ramos de las artes del dibujo; es artista y artesano, todo de una pieza. Sus rápidos progresos atraen sobre él la atención, así en la Escuela como fuera de ella; le convierten en digno rival de Ramisa, el más brillante de los jóvenes que despuntan con cualidades reales y que debía morir antes de resplandecer. En 1858, Talarn, protector de Fortuny, quien había recibido el encargo de presidir la decoración de una iglesia, le invita y anima a que tome parte en aquella obra, y Fortuny ejecutaba al temple una gran pintura decorativa que cubría el altar mayor, representando al Padre Eterno y la corte celestial. Este fue su primer éxito público. Más tarde, en la Escuela, su profesor de Estética, don Pablo Milà, con ocasión de haber realizado su discípulo el pensamiento de una composición que aquél había descrito, profetiza su gloria y declara que ha de ser el asombro de sus contemporáneos. Esto le dio a conocer fuera de la cátedra.

Fortuny trabajaba subyugado por ardiente vocación, no abandonaba el lápiz o el pincel, sus carteras o albums de apuntes. Trabajó ardentemente en sus viajes a Berga y a Queralt, trabajó en los de su regreso a Reus. Los muchos amigos que le había ganado su carácter humilde y bondadoso, compraronle alguna de sus obras, otros le encargaron su retrato; así, puede calcularse que son numerosos los ejemplares de su primer estilo, desprovistos de aquella fuerte vibración que avalora sus obras posteriores, de aquel maravilloso color que llegó a revolucionar toda su época, abriendo nuevos horizontes, los horizontes de aire libre, de sol, de llena luz que hoy se practican. Tanto esperaba Barcelona del joven artista, que se concibió el proyecto de crear una pensión para que continuara sus estudios en Roma.

En la Ciudad Eterna, Fortuny divaga, no ve aún claramente lo que constituye su personalidad, no sabe si la belleza que él ambiciona radica en las logias, en la Sixtina o en los maravillosos jardines del Pinccio y Vila Borguese; estudia con amor enviando a Barcelona academias que asombran y entusiasman a sus antiguos profesores, y en 1859, tres años después, la Diputación, accediendo a sus ruegos, le subvenciona para que siga la expedición de Africa, donde trabajó poseído del entusiasmo que en él despertaron el ardiente sol y las pintorescas costumbres de los árabes.

Al regresar a Roma, trabajó ardentemente y obtuvo de la Diputación provincial un segundo viaje. Barcelona le pasaba 132 pesetas mensuales, y al expirar esta pensión, el duque de Rianzares se

la continuó hasta el año 1867. Fortuny regresó de Marruecos el 23 de Abril de 1860, y llegó a Madrid el mismo día de la entrada del Estado Mayor del Ejército. Fue presentado a don Federico Madrazo y visitó el Museo del Prado. De regreso a Barcelona, la Diputación concibió el proyecto de pensionarlo para un nuevo viaje por Europa, y para que visitase los Museos de París, Munich, Berlín, Bruselas, Milán y Florencia; en su celo por su joven protegido se ocupó de las condiciones de este segundo viaje (todo sentimiento e idealismo), decía el dictamen. Pero este proyecto no se realizó y quedó reducido a que Fortuny, de regreso a Roma, pasara rápidamente por París, con el objeto de que viese los cuadros de batallas de Horacio Vernet y muy particularmente el “Smalah” del Museo de Versalles. Pocos días estuvo en París; los suficientes para que conociera y entablara relaciones con Hebert y Enrique Regnault, visitando aprisa sus museos. Desde Roma, Fortuny había enviado en 1861 y 62 su «Odalisca», «El Contino» y «El Florentino», una copia de Rafael y otra de Guido Gagnacci, 17 figuras del natural que posee la Academia de Bellas Artes. Compuso por aquel entonces varias cabezas de negros y jefes kabilas; tipos marroquíes ampliamente ejecutados, de una nobleza toda árabe que viene a ser como el resumen de todo lo que encierra de noblemente bello el carácter oriental. Pintó una escuela de bateleros kabilas y algunos cuadros al óleo. Copió a Ribera, Bassano y Rubens. Llevado de su entusiasmo aprendió el árabe, vistiéndose de moro, durante su estancia en Marruecos, para no ser molestado en sus correrías artísticas.

En Reus, dejó como prenda de amistad varios cuadros, de los cuales es sin duda el más notable la «Fantasía de la pólvora», que regaló a su protector don Buenaventura Palau. - ¿Por qué en punto de composiciones no pasó de la «Fantasía de la pólvora»?- pregunta uno de sus panegiristas, compatriota de Fortuny. - ¿Por qué no pone sus figuras en acción? Y deduce que lo que no está con nosotros, no se puede sentir. - Opinamos nosotros, que Fortuny, con su gusto refinado, no quiso exhibirnos momentos teatrales de acciones fantásticas, descoyuntadas, horriblemente convencionales, tan en boga en aquellos momentos, porque esta convención repugna altamente a sus miras realistas, y sus mejores composiciones de gran atrevimiento y armonía, nos vinieron vestidas con el traje de la verdad, hasta tal punto que los que sufrieron la educación amanerada de la época, no distinguieron la composición que desaparecía descomponiéndose en lo real, ni supieron apreciar la extraordinaria ciencia de su armónica belleza. Para ellos, tan sólo existía la composición en las complicadas elucubraciones de Kasilbak, Semiradsky o Hans Makart; no en la franca naturalidad de «La Vicaría», «La puerta de la Justicia en la Alhambra» o «La playa de Portici». «La puerta de la Justicia en la Alhambra» le da motivo para resucitar más que para componer una escena. La vida, la verdad, son tan reales bajo aquel sol abrasador, que adquieren la fuerza de una escena sorprendida, ejecutada en un solo empuje, sin darle tiempo a la luz de que cambie, a los sentimientos de que se muevan. Es imposible imaginar que la escena no fuera tal como nos la presenta Fortuny; si la composición no era así, así debiera haber sido.

En 1866, Fortuny hizo un viaje a París, entrando en relaciones con la casa Goupil; conoció a los pintores Martín Rico, Zamacois y Gérôme; fue presentado a Meissonier, quien más tarde debía prestarle su estudio y envanecerse de haberle servido de modelo para la figura militar de «La Vicaría». El nombre de Fortuny empezó a divulgarse, evocando con él el de un artista concienzudo, brillante. - Enrique Regnault, en una de sus cartas, hablando de su obra, dice: «Pasé ayer el día en casa de Fortuny y quedé aniquilado. Este joven es sorprendente! ¡Tiene maravillas en su taller! ¡Es nuestro maestro, el maestro de todos! ¡Si vieras los dos o tres cuadros que termina en estos momentos y las acuarelas que acaba de hacer! ¡Esto es lo que me disgusta de las mías! -¡Ah, Fortuny, Fortuny, tú me privas de dormir!



Fig. 4. Marià Fortuny, *La Srenata*, circa 1863-1865 (Musée Goya-Castres, inv. C 2000-21-4). Aiguafort i aiguatinta sobre paper, 2n estat. Foto © Castres, Musée Goya–musée d’art hispanique–Cliché P. Bru.

encabezar escogida galería, porque es, sin duda alguna, el primer cuadro en que deja de admirarse al discípulo como una esperanza, para embelesarse delante de una realidad. Menos brillante y deslumbradora que otras posteriores, preside en aquella pintura unidad, gracia y delicadeza.

Contaba Fortuny 24 años cuando volvió a Roma, dispuesto a pintar la batalla de Wad-Rás. La composición demuestra claramente el poco caso que hizo de la visión de la «Smalha», de Horacio Vernet. En ella, sobresale una gran fuga, la fuga de un temperamento vibrante y enérgico, sin ninguna afectación. Más que algo compuesto, es algo visto, algo vivido. Este cuadro, que ejecutaba el artista por encargo de la Diputación, durmió largo tiempo, ocupando el testero de su rico estudio de Via Flaminia, llamado Studio di papa Julio, museo y estudio a la vez, en el que Fortuny amontonó maravillosos ejemplares de arte oriental. Esta tela vino a ser como una pesadilla para el artista, deseoso de cumplir ampliamente el compromiso que le ligaba con la Diputación, y del artista que siente su obra inferior a las cualidades adquiridas posteriormente, cualidades que van en aumento y le hacen superior al proyecto ejecutado en un primer empuje. A la muerte del artista, como dice Sampere y Miquel en el estudio que encabeza el Album de las obras de Fortuny, Barcelona redimió una falta, redimiendo un

Casado con la señorita Madrazo, don Federico, que en aquel entonces era director del Museo del Prado, le permitió explorar las reservas de nuestro Museo Nacional, donde descubrió los cuadros del Greco, que no gustaban en aquella época, de amanerado academismo. Su entusiasmo fue tal al descubrir aquellas telas, que don Federico, accediendo a los incansables ruegos de nuestro artista, colocó las obras de Teotocopoli en las salas del Museo, promoviendo con ello una inefable resurrección, la resurrección del Greco, que tan admirablemente trascendental había de resultar.

«La Odalisca» fue enviada a la Diputación de Barcelona a guisa de presente, rogándole que la admitiera como la primera obra ofrecida por un artista catalán para formar el Museo Provincial, entonces en proyecto; y en verdad, como dice Yxart, era digna de

cuadro que tenía una historia que no honraba Barcelona. Dos mil duros había devuelto Fortuny para librarse de esclavizaciones; diez mil duros pagó la Diputación el día de la venta.

En 1869, «La Vicaría» fue expuesta en París, en los salones de la casa Goupil, y la gloria revelaba a Fortuny al mundo entero. Theophile Gautier, en un folletín entusiasta, colocaba al artista a la altura de los maestros. La fortuna, la celebridad en un año, coronaron al autor de «La Vicaría». Tenía entonces 32 años, y de él decía Theophile Gautier : «Fortuny, como aguafuertista, iguala a Goya y se acerca a Rembrand. Como pintor, es un artista completo; todas las hadas de la pintura asistieron a su bautizo y le hicieron cada una su don; sólo la hada del mal estuvo ausente». Si Gautier pudiera ratificarse hoy, seguro que lo haría, pues el hada del mal estuvo presente, y muy presente, bajo la forma de imitadores, parodistas mejor dicho, del insigne maestro catalán, al que escarnecieron y degradaron.

En 1870 dejaba París, se estacionaba en Sevilla, Madrid, Granada; pintaba en 1872 «La elección del modelo o los académicos de San Lucas» y «El jardín de los poetas». En 1874 fue a Londres, donde el barón Davillier le presentó a Millais, y el célebre pintor inglés sintió fuertes simpatías por él. Volvió a Italia, pasando el verano en Portici, en compañía de su mujer, su hijo y su hija.

En noviembre, volvía a Roma preso de una vaga melancolía, dispuesto a volver a España. No tuvo tiempo. Una fiebre perniciosa se apoderó de él y el día 25 de noviembre de 1874 moría Fortuny a los 36 años de edad. El duelo fue universal; los más célebres artistas de distintas naciones tuvieron a gran honor llevar el féretro hasta Campo Varano. Roma se empavesó de negro. Jamás según dice Davillier, príncipe ni grande de la tierra tuvo semejante entierro. La venta de su estudio tuvo lugar el 26 de abril de 1875.

Tal fue su vida: una larga y noble carrera de trabajo intenso, una gloria deslumbrante —y, seguidamente, la irreparable noche de esta gloria, noche entre todas cruel y prematura. Los que conocieron a Fortuny, hablan unánimemente de la bondad de su carácter, de su generosidad, de la elevación de su alma y de su espíritu. Hablemos ahora de su obra.

Esta se compone de buena cantidad de dibujos, preferentemente a la pluma, academias, una serie de pinturas, acuarelas, aguafuertes, sin contar las cerámicas, cincelados, armas damasquinadas. Los asuntos orientales son de su preferencia. El resto de la obra representa interiores del siglo XVI y XVII, lectores, aficionados a armas y estampas, arcabuceros, personajes dentro del gusto de Watteau, en general los temas favoritos de Meissonier. Afortunadamente el arte de Fortuny se limita a la simple analogía del asunto. Imaginad el color exquisito y deslumbrante de Monticelli, dando la vida, no al boceto, sino a formas muy precisas. Soñad el dibujo minucioso de los pequeños personajes de Watteau, con este cosquilleo suave, la pasta de pedrerías desleídas que tuvo Monticelli, y podréis formaros una idea aproximada de las telas de Fortuny. Sería verdaderamente pueril convertir el elogio de Fortuny en condenación de Meissonier; no obstante, de cuantas glorias falsas llevaron en ellas el germen del olvido, no existe mayor ruina que la gloria de Meissonier, de la cual el éxito fue un escándalo, de quien la estatua en los jardines del Louvre es un escarnio. Meissonier no es más que un paciente, un miope copista de trajes que nunca pensó nada grande o profundo, dotado únicamente de una habilidad manual extraordinaria. Si hablo de Meissonier a propósito de Fortuny, es porque la gente que juzga los artistas por el parecido de los asuntos, juntan a veces estos dos nombres, y se hace necesario protestar contra tan ridícula apreciación. El modo de presentar los

personajes es el mismo; parecido el de dibujar los pliegues de una media o unas calzas, de precisar el brillo de un zapato de seda o una blonda; pero en Meissonier todo es horriblemente fotográfico, exacto, sin gracia, sin «humour», sin libertad de técnica, vulgar siempre, jamás sugestivo. Su obra produce la odiosa impresión de algo paciente, del «tour de force» que no llega a la fuerza. Fortuny da la impresión absolutamente opuesta. Como Watteau es dibujante minucioso, sin mezquindades; todo se presenta sin escamoteo, todo parece fácil, elegante, sobrio, nerviosamente construido, y ¡con cuánta ciencia, con cuánta verdad! Meissonier no es colorista ni hombre sensible, en tanto que Fortuny es por excelencia el visionario del color, un virtuoso del medio tono, un pintor de jerarquía. Su dibujo es maravillosamente seguro, pocos como él han dejado percibir la corrección del desnudo bajo el ropaje y en sus pequeñas figuras todo es grande, todo podría, como en las de Watteau, ser proyectado en tamaño natural sin perder su encanto ni su fuerza.

A cada instante, milagros de verdad atraen la mirada al estudiar sus figuras, en tanto que los muñecos de Meissonier no sostienen el examen ni la comparación delante de un Fortuny, como no la sostendrían delante de un Lerburg. El espíritu, la expresión, la espiritual fineza del artista catalán, recuerdan a Debucour, a Eugene Lanig, tan injustamente olvidado, a Isabey en sus mejores producciones, pero su gracia nerviosa, lo incisivo que existe en su obra, son patrimonio que heredó de Goya.

¡Qué delicioso pintor! Exclama Mauclair. Cuando en la colección de la marquesa Carcano, donde se encuentran obras de Rousseau que dejan muy atrás las del Louvre, el más hermoso Ricard que existe, y muchas otras producciones de primera fuerza, os halléis en presencia de «La Vicaría», realmente podéis afirmar el espíritu psicológico, el sentido decorativo, la perfección del dibujo, la potencia creadora que inscribe sobre veinte caras humanas toda una serie de sentimientos distintos, el profundo saber que precisa en una mano del tamaño de una uña toda la anatomía, sin que nada sea mezquino, sin que jamás la pintura decaiga en miniatura. El color por fin: este color que impregnado de luz, se sinfoniza de uno a otro personaje, se evoca en recuerdos delicados, divierte o absorbe la mirada, la arrastra en la contemplación de suaves variantes de claro-oscuro y acaba por cosquillearla con sus propios complementarios en un ángulo del cuadro, donde la chula levanta graciosamente el abanico y sonríe con sorna al robusto torero. —El magistral virtuoso, se burla de los tonos, acumula las preciosidades, obra milagros en la banda de una mujer y de repente se atreve a la desnudez áspera de una pared en que espejea el contrarreflejo de una baya: el arabesco de los grupos se dobla y se desdobra con perfecto ritmo; tal parte de la obra es minuciosa, tal otra parece descuidada, pero todo es graduado, reflexionado, sereno, expresivo... y de cada pequeña obra del artista resulta una grande emoción. ¡Cómo explicar estos negros tan poderosos y tan finos, lo delicioso de las sedas pálidas, el dorado carnosos de las caras, la canción de los amarillos de maíz y blondas mareadas, el lujo sordo de los cueros de Córdoba y de los tapices, la calidad de las claridades frías del suelo, la verdad de las rejillas, la ingeniosidad de la composición, el impecable reparto de la luz y las sombras, el gusto y la proporción de obra tan bella!...

Así habla Mauclair refiriéndose a «La Vicaría», así podría hablarse, refiriéndonos a la «Elección del modelo», en la que brillan las mismísimas cualidades, aun cuando el ambiente sea distinto. Aquí la riqueza del jaspado, del bronce y del mármol interpretados con verdad increíble, armonizan sus tonos a los de las ricas tapicerías barrocas, a los suntuosos cortinajes que se enrollan graciosamente por el fuste de las columnas, al fondo en contraluz, que da acceso al jardín, todo ello para crear un ambiente de señorial distinción al hermoso grupo de académicos de San Lucas, vestidos de seda,

decidores de madrigales ante la belleza «pompaduriana» del modelo que se eleva triunfante como la más preciosa joya de la rica sinfonía.

Dentro del mismo sentir podrían agruparse «El aficionado a grabados» y «Los bibliófilos», aun cuando uno y otro sean de menor empuje que la «Vicaría» y «La elección del modelo». Todas las telas de Fortuny revelan gran maestría, maestría que produjo la admiración y la desesperación del malogrado Enrique Regnault, quien llegó a conocer las acuarelas marroquíes del prestigioso pintor español, en la época en que pintaba su hermosa serie de estudios morescos y aquella admirable «Salomé» en la que se encuentra un sentido tan encantador del bello colorido. Regnault, alma ardiente, pintor apasionadamente comprensivo e incansable trabajador, quedaba absorto ante las acuarelas de Fortuny; y, en efecto son éstas obras inimitables por su brillantez, su composición, sus valores y la admirable precisión dentro de la fantasía. Los tipos de soldados o de bandoleros de Fortuny, están dibujados con una facilidad y una fuerza increíbles, y ¡qué acuarelista de ojos intensos, qué percibidor de medios tonos, qué hombre sin rival para pintar la desnudez de una pared en la sombra o en pleno sol, hacer que circule el aire entre las cosas, resolver a fondo las dificultadas ingratas que el público no sospecha y que los pintores escamotean - Guillaumet y Fromentin han sido sinceros, pero aparecen tan pobres de medios; Marilhat tan convencional, y ¿qué diremos de Gérôme, de Huget y aún de Berchere? Todo ello se desvanece ante el irradiante prestigio de este joven colorista que hace irradiar el sol con centelleos de acero herido por el rayo luminoso, el mismo artista que arriesgaba en 1866 una obra como «La Fantasía», en la que se resuelven escorzos y libertades de composición que nunca los impresionistas han superado en audacia. Ningún orientalista ha sido más verdad ni más suntuoso. Ningún acuarelista ha sido tampoco más lujosamente fantasista en el sentido de la pintura de género. Las arcas italianas, los muebles de Boulle, las altas chimeneas, las tapicerías, bronce, mármoles, arquitas o ricas alacenas, son por él interpretados con una magnificencia poderosa. Si Fortuny pinta un «reitre» con el torso desnudo, cubierto por una celada repujada y puliendo la concha de un espadón, podrá el asunto sernos indiferente, pero no podremos negar la preciosidad, la ciencia, la orfebrería del color, la fuerza expresiva del dibujo, la raza nerviosa y elegante de su arte. Los dos dibujos que representan a su amigo el escultor Mr. d'Épinay, en trajes de época, son, según Mauclair, piezas que honrarían el Museo del Louvre; el estilo y el gusto se revelan en el menor trazo. Y por fin exclama, lamentándose el gran crítico francés: ¿Por qué extraño olvido nuestros Museos no han adquirido la serie de aguafuertes que Fortuny compuso en Roma el año 1866? Allí su genio se exhibe y deslumbra por completo. Al examinar las pruebas, no llegamos a comprender que el artista se improvisara aguafuertista, que no hubiera practicado el trabajo del cobre por el espacio de veinte años anteriores; tales son los resultados. La evidencia de las fechas confunde, probando que esta serie fue ejecutada en quince meses, como capricho de pintor que todo lo prueba. Estos aguafuertes conducen inmediatamente, como se ha dicho, a Rembrandt y a Goya: estos son los nombres que evocan en seguida, queriendo comparar dignamente. Son creaciones que impresionan, en las que se encuentran unidas todas las audacias, todos los recursos del aguafuerte. Planchas como «El Kabila muerto velado por un amigo», «La herrería en el Marrueco», «La Serenata» [fig. 4], «El aficionado a jardines», y, especialmente, «El Anacoreta», de terrible belleza ascética, deben colocarse entre las piezas capitales que este arte ha producido.

Los que piensen que exagero, fíjense detenidamente y verán, en especial, en la plancha del Anacoreta, de qué magistral manera Fortuny reúne las nubes tempestuosas, los rasgos de luces espesas, descabella un árbol en pleno huracán, pasa del negro absoluto al blanco, varía el terreno, precisa las



Fig. 5. Marià Fortuny, *Cabila mort*, 1867 (Musée Goya-Castres, inv. 74-2-4). Aiguafort sobre paper, 1r tiratge, 1867.
Foto © Castres, Musée Goya–musée d’art hispanique–Cliché P. Bru.

formas en un caos, y, como en la herrería, se aproxima a Rembrandt por la cualidad de las penumbras, y, como en el Kabila muerto [fig. 5], mezcla el trazo al barniz blando para obtener un efecto a la vez aterciopelado y acerbo, y qué estilo tan noble, de una nobleza a lo Delacroix, subsiste en esta figura envuelta en los pesados pliegues de un albornoz sobre los que descansa la espingarda y de los cuales sólo sobresalen los pies desnudos, de un dibujo poderoso y trágico, como aquéllos del ahorcado de Goya.

No sabemos a qué tienden ni debemos inmiscuirnos en lo que piensan los individuos que componen nuestra Junta de Museos; pero estoy seguro de que la exposición del conjunto de estos aguafuertes, sería una verdadera revelación para los jóvenes artistas compatriotas del gran maestro ignorado u olvidado; estoy seguro de que ello había de interesarles y servirles. Desgraciadamente, no puede verse más que un pequeño reflejo de la pintura de Fortuny, en los ejemplares que posee el Museo de Barcelona, los cuales, por no ser de los años del apogeo del artista, no dan idea de su supremacía en el arte. Los afortunados poseedores de sus obras definitivas, las guardan celosamente y sería casual que algunas de ellas tomara el camino de la patria de su autor. Quizás «La Vicaría» vuelva, algún día a España; quizás sea destinada al Louvre por una generosa donación.

Fortuny hizo algunas copias de las telas de Goya, las que están en posesión de Madrazo, Davillier, de Goyena... Estas copias son de las mejores que existen y quizás tan sólo las igualan las que pintaron Ricard y Degás. No son copias, son identificaciones absolutas de artista a artista, capaces de confundirse con el original. Parece increíble que el retrato de María Luisa y el de su hijo, de tamaño natural, fuera ejecutado en dos días. Había algo de arrebatador en la espontaneidad de Fortuny, como en su vida. No solamente produjo desde los veinte a los treinta y siete años una prodigiosa cantidad de dibujos y pinturas, de las cuales el examen hace suponer el trabajo de treinta años con-

secutivos, sino que aún le quedó tiempo para adquirir en el cincelado tal maestría, que a la venta de su taller precisó la leal afirmación de sus amigos y el testimonio de sus cartas, para desengañar a los inteligentes compradores, por lo que se refería a la autenticidad de una espada sarracena que él se había divertido ejecutándola, y que todos persistían en tomar por un alfanje árabe auténtico, obra maestra de algún antiguo espadero de Córdoba o de Granada.

Su última obra fue la playa de Portici. Escribía Fortuny al barón Davillier, en 9 de Octubre de 1874, que había terminado el cuadro, resumen de la temporada de verano, en el que, como decía, hay de todo: mujeres tendidas sobre la hierba, bañistas que se arrojan al mar, restos de un viejo castillo, murallas de antiguo jardín, la entrada de un pueblo, grupos de damas ricamente vestidas con el traje de la época, niños desnudos, coches parados; y, sobre todo, hay atmósfera, una atmósfera sana, respirable, un cielo profundo, una luz deslumbrante. Si en el momento en que Fortuny expuso «La Vicaría» en París, al cruzarse los artistas se preguntaban, según dice Gautier: «¿Has visto los cuadros de Fortuny?», años después de su muerte se recordaba aún con profunda admiración, en Roma, el cielo extraordinario de la playa de Portici, el sol deslumbrante de aquella obra.

Fortuny fue un gran artista; un bello maestro; brilló y murió. Algún día, su obra será de nuevo visible y aclamada. En 1904 tuvo lugar una exposición en Londres, donde se exhibieron algunas de sus principales telas. ¡Lástima que los críticos españoles no hablaran de ella! El cambio de ideas es lento por parte nuestra. Pero esto es tan sólo cuestión de tiempo. Existe el fuego glorioso bajo leve ceniza y este fuego brillará, deslumbrará nuevamente.

Poco se ha escrito sobre Fortuny, pero se ha tenido ya tiempo de decir muchas inexactitudes, de las cuales la más grave no se debe tolerar; se ha hablado de una escuela degenerada de Fortuny, haciéndole a él responsable. Verdad es que, después de «La Vicaría», infinidad de pintorcillos, fascinados por el éxito, probaron de remedar el género, en España, en Italia y en Francia. Como éstos no poseían la severidad del impecable dibujo, el hermoso color, ni el temperamento y la distinción innata, convirtiéronse pronto en fabricantes de cromos de falsa gracia menguada y en acuarelistas de calendario para año nuevo. Es monstruoso imputar a Fortuny semejantes debilidades, por de pronto, porque este género vino de Meissonier y de Lami, no de él, y se ha imitado poco a Lami, quien realmente tenía talento, en tanto que se ha adorado el fotografismo de Meissonier. Fortuny no tuvo alumnos y con seguridad colocaba a los Leloir, adrien Moreau, Vivert, Detti y cuantos se abrigaron con su nombre, donde nosotros los colocamos, habiendo formado de ellos el mismo concepto que nosotros hemos formado. Imputarle a Fortuny esta culpabilidad, es tan extraordinaria como si le reprocháramos a Frans Hals un parecido con Monsieur Roybert, como si sintiéramos lástima por Ingres porque permitió a Monsieur Bouguereau, como si se rechazara el orientalismo de Decamps viendo a Gérôme.

Fortuny fue un hombre extraordinario y nadie puede imaginar lo que este hombre hubiera alcanzado si su vida no hubiera sido truncada prematuramente. El, lo tenía todo: la técnica, el sentimiento, la originalidad de visión, el ardor al trabajo, la elevación de alma y claridad de espíritu. Todo nos hace creer que sería hoy uno de los más curiosos artistas y quizás el precursor de un renacimiento por el cual se trabaja ardentemente, sin que ningún artista lo haya definido claramente todavía.

Barcelona, que mucho hizo por Fortuny, ha olvidado que éste, en cambio, le ha devuelto un nombre glorioso que si momentáneamente parece sufrir el olvido, no deja de estar inscrito con caracteres