



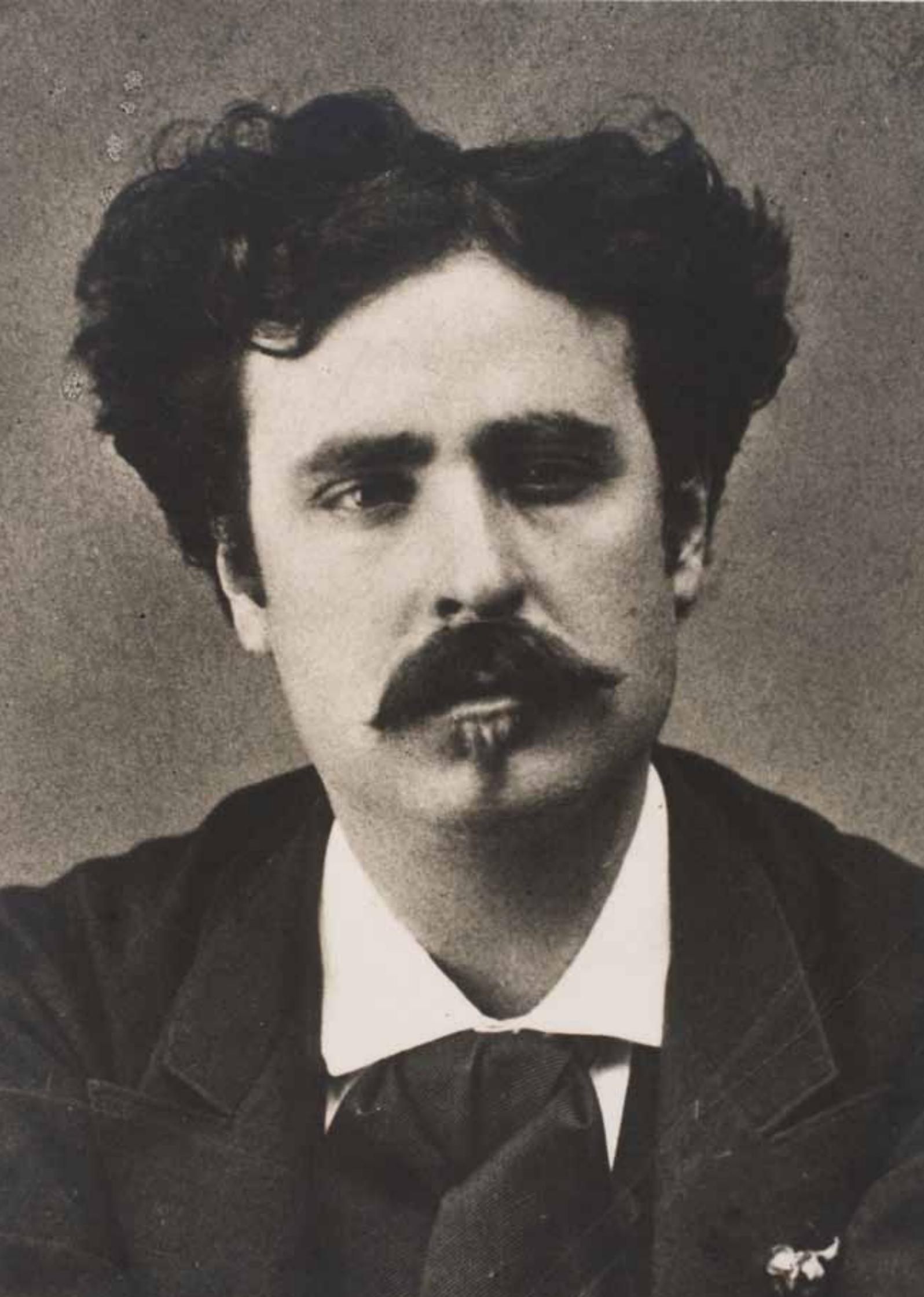
Una colección singular:  
la obra de Mariano Fortuny del  
Gabinete de Dibujos y Grabados  
del MNAC

# Una colección singular: la obra de Mariano Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC

**Francesc M. Quílez i Corella**

Jefe del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC

El proyecto de digitalización de la obra gráfica de Fortuny	04
La formación de la colección Fortuny. Aportaciones documentales	18
La fortuna expositiva de la obra gráfica de Fortuny	31



Las colecciones del Gabinete de Dibujos y Grabados (GDG) permiten realizar un recorrido por algunos de los principales episodios canónicos de la historia del arte catalán. En este contexto de excelencia, uno de sus principales activos es el fondo de obra de Mariano Fortuny (1838-1874), el artista catalán más internacional del siglo XIX. Se trata de un conjunto muy singular, casi único, formado por una nutrida cantidad de sus producciones gráficas. Con un número superior a las 2.000 obras, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) es la institución museística que conserva la mayor cantidad de testimonios de su actividad como dibujante y grabador. En concreto, la colección está formada por 2.281 dibujos y 177 estampas. Esta importancia cuantitativa convierte al fondo Fortuny del GDG en un espacio de encuentro para los especialistas en la obra del pintor y en un centro de referencia en el ámbito internacional.

Sin querer entrar en una absurda guerra de cifras o en comparaciones odiosas, resulta muy indicativo que la segunda institución que conserva más obras suyas sea el Musée du Louvre, con una cantidad cercana a las 800. Otras instituciones museísticas que también conservan importantes conjuntos patrimoniales de obra sobre papel son los siguientes: Musée Goya de Castres (más de 80 obras), The British Museum (más de 40), Museo Nacional del Prado (más de 100), Biblioteca Nacional de España (más de 200) y en lo referente a museos catalanes, hay que mencionar al Museu d'Art i Història de Reus (más de 200) y al museo de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, propietario de una serie de academias que documentan las prácticas formativas del pintor durante sus primeros años de estancia en Roma. Aunque en menor cuantía, también conservan obra suya la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Rodríguez-Acosta.

## **El proyecto de digitalización de la obra gráfica de Fortuny**

La culminación del proyecto de digitalización<sup>1</sup> de la colección Fortuny del GDG viene a reparar una deuda histórica y de compromiso cívico: por un lado, con la memoria de un artista con una gran proyección internacional y que forma parte del imaginario popular, y, del otro, con una ciudadanía que hace ya tiempo que venía demandado, con una comprensible insistencia, la difusión y el conocimiento de este importante conjunto artístico.

Evidentemente, con independencia de evidenciar la satisfacción que para el MNAC representa la consecución de ambos objetivos, estos no hubieran sido posibles sin la intervención de un colectivo de profesionales que, desde sus respectivas áreas de conocimiento y especialidad, han trabajado conjuntamente, con rigor y de forma interdisciplinaria. Igualmente, también es imprescindible reconocer la implicación y la complicidad de Fundación Telefónica, sin cuya colaboración económica este proyecto no habría sido posible.

Página anterior:  
retrato de Mariano Fortuny.  
Antigua colección Marqués de  
Casa Torres. Fondo Archivo  
Iconográfico del MNAC.

### Notas

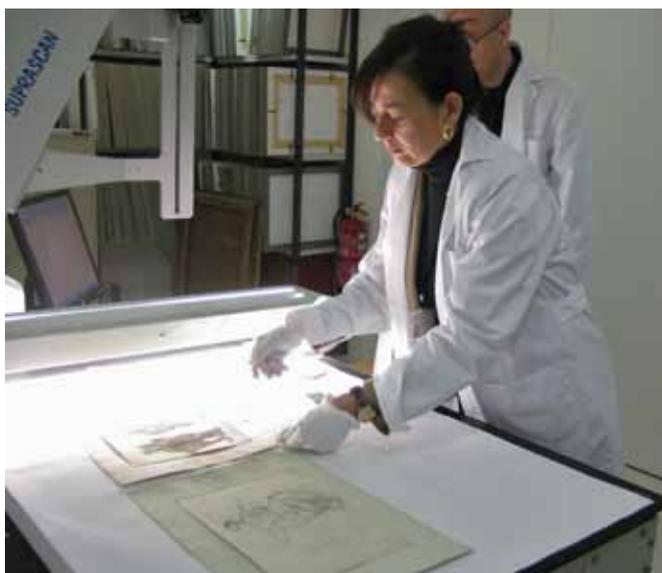
1. El autor quiere dar las gracias a todos los profesionales que con su esfuerzo han contribuido a hacer realidad este proyecto, empezando por el equipo del Gabinete de Dibujos y Grabados, formado por Mercè Saura, Adela Laborda y Carme Osan. La relación de agradecimientos tiene que incluir al Área de Restauración y Conservación Preventiva (Mireia Mestre, Carme Ramells, Elena López y Mireia Campuzano), al Área Editorial (Montse Gumà, Jordi Calveras, Marta Mérida, Joan Sagristà, Joaquim Soler, Alicia Cornet y Cristina Lara) y a la Oficina de Patrocinio (Josep Pujadas y Gemma d'Armengol). Igualmente, hay que destacar el apoyo de Cristina Mendoza quien, como subdirectora de Colecciones del MNAC, impulsó el proyecto y supo superar, con gran tenacidad, las dificultades inherentes a una empresa de esta naturaleza.



Fondo Fortuny. Reserva del Gabinete de Dibujos Gravados del MNAC.

Éramos conscientes de que el desafío tecnológico exigía nuevas respuestas a las viejas necesidades y, por lo tanto, el proyecto ha supuesto una apuesta por la innovación tecnológica y por la implementación de nuevos recursos destinados a hacer compatible la obligada conservación de un material de gran fragilidad con la aspiración de conseguir su máxima difusión. Este equilibrio precario entre ambos principios, como un factor que a menudo limita y condiciona la voluntad de poner al alcance de todos el patrimonio artístico, en esta ocasión no ha resultado un obstáculo insalvable. La opción de poder contemplar las obras en pantalla, con una imagen en muy buena resolución, con gran nitidez, favorece la sostenibilidad de la colección, ya que se limita mucho más la manipulación de las obras, así como el impacto negativo que representan los cambios y las fluctuaciones de las condiciones medioambientales. También supone acabar con el tradicional soporte en papel como recurso de difusión de la imagen. Con este nuevo método de presentación y consulta de las imágenes, las antiguas fotografías convencionales han quedado completamente obsoletas y se han transformado en una herramienta documental de estudio.

Siguiendo unas estrictas medidas de conservación preventiva, las obras han sido manipuladas con especial cuidado, de acuerdo con las indicaciones del equipo de restauradores del Área de Restauración y Conservación Preventiva que han controlado los movimientos y la manipulación de los objetos. Lógicamente, dicho control se ha intensificado, especialmente, durante el proceso de escaneo de los dibujos. Se ha efectuado un seguimiento perma-



Proceso de digitalización. Manipulación de las obras.

nente, midiendo y controlando los niveles de radiaciones visibles, ultravioletas e infrarrojas, la temperatura de la máquina y se ha limitado al máximo el tiempo de exposición, con el objetivo de proteger las obras de arte. Con esa misma finalidad, se ha realizado un uso restringido del escáner, evitando el escaneo de las obras llevadas a cabo con una técnica inestable.

En el presente marco de trabajo en equipo, los resultados de la resolución de las imágenes escaneadas han sido valorados por los técnicos del Área Editorial, que han testado la calidad, han realizado un gran número de pruebas y han propuesto, cuando ha sido necesario, la introducción de cambios en el calibrado del escáner. Las imágenes han sido tratadas y convertidas en un formato de archivo compatible con la aplicación del sistema documental del Museo, al que, después de ser asociadas con su número de inventario, han sido transferidas. Una vez introducidos los metadatos de las obras en la herramienta de gestión documental de las colecciones del MNAC, los técnicos del Área Editorial han efectuado un proceso de revisión de todo el material y la unificación de los criterios de citación de toda la información, adoptándola a las normas estilísticas del MNAC.

El Área Editorial ha coordinado también los trabajos de traducción y revisión lingüística y gramatical, en tres idiomas: catalán, castellano e inglés, de todas las fichas técnicas de las obras. El proceso ha culminado con la transferencia a la aplicación de las colecciones *online* de la página web del MNAC de todas las imágenes y las fichas técnicas de la colección Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados, lo que posibilita el acceso de los especialistas y del público en general a este importante fondo patrimonial.

De acuerdo con unos criterios metodológicos historicoartísticos, el proyecto también ha servido para realizar una revisión exhaustiva de la ingente producción artística del autor. Entre otros aspectos, la tarea efectuada por el equipo de Gabinete de Dibujos y Grabados ha permitido documentar todas sus producciones, sin discriminar las que, con un criterio de valoración erróneo, hasta ahora se habían considerado menores. No se ha producido



Proceso de digitalización. Escaneo de las obras.

una jerarquización estética del trabajo del artista, sino que todo el material se ha tratado de manera uniforme e igualitaria. En esta línea de actuación, los técnicos del GDG han llevado a cabo un proceso de revisión de las fichas técnicas de las obras, especialmente, en lo referente a los campos de datación y título, junto con la identificación de los temas representados y la comprobación de la forma de ingreso y de las colecciones de procedencia.

La tarea de documentación, verificación de las fuentes y las formas de ingreso ha resultado muy gratificante porque ha dado frutos muy significativos, que nos han permitido corregir errores, modificar fechas, precisar aspectos sobre la historia de los procesos de ingreso de las obras, sobre la identidad de sus propietarios y sobre el contexto histórico y cultural en el que se produjeron los episodios formativos más destacados de una colección incomparable. En este sentido, hay que remarcar la importancia que para la consecución de este objetivo ha tenido la consulta y el vaciado de los fondos del archivo de la Junta de Museos, depositados actualmente en el Arxiu Nacional de Catalunya. La lectura de los dictámenes de las propuestas de adquisición, redactados por el personal técnico de los Museus d'Art de Barcelona, nos ha ayudado a entender el fenómeno de profunda admiración que la sociedad catalana sintió por la figura de Fortuny, los cambiantes criterios de valoración de la obra de arte o el del gusto estético de cada época. También nos ha servido para profundizar en las dificultades que tuvieron que superar los diferentes gestores culturales para poder enriquecer las colecciones con obras de este artista. Ese favorable estado de opinión al reconocimiento de los méritos del artista es, incluso, perceptible a través de las páginas de esta literatura burocrática y tecnócrata, sin muchas concesiones y poco propicia a distanciarse del registro codificado y prosaico.

Por otra parte, la profundización y el rescate de buena parte de esa documentación también ha contribuido a valorar la meritoria tarea desarrollada por los responsables de los Museus d'Art de Barcelona, a cuyo frente tenemos que reconocer la estratégica dirección de Joan Ainaud de Lasarte. Como muestra representativa de ese esfuerzo, podemos citar el arduo expe-



Proceso de digitalización. Verificación de resultados.

diente formado en torno al proceso de ingreso del legado Fortuny y Madrazo en 1951. Antes de su ingreso, las obras vivieron toda una serie de vicisitudes y contratiempos, que produjeron que los trámites de ingreso se alargaran durante un período de dos años.

Especialmente difícil ha resultado la fijación de las cronologías, sobre todo en el caso de las producciones no figurativas, es decir, las que presentaban motivos muy poco definidos o simplemente eran pruebas de paleta de colores o trazos de líneas poco concretos. La colección conserva un número reducido de obras fechadas, inferior a 20, factor que también ha contribuido a dificultar el objetivo de datación de las piezas. Sin embargo, aunque escasa, la existencia de este tipo de producciones ha tenido un efecto positivo, ya que, siguiendo un método de aproximación estilística, nos ha ayudado a fechar obras con un gran número de afinidades estilísticas. Lo mismo se podría decir del tipo de soporte utilizado o de las técnicas empleadas por el autor. A grandes rasgos, podemos apuntar que los papeles<sup>2</sup> que Fortuny utiliza en su primera etapa de actividad son realizados con un material bastante común, de poca calidad, usado por otros artistas de la época y que presenta unas características morfológicas diferentes a los que encontraremos posteriormente, una vez que se ha convertido en un artista de alcance internacional. Predominan en gran medida los papeles tintados oscuros, grises, muy utilizados para crear contrastes con el uso de tintas claras o de tonalidades blancas, como el clarión. Por el contrario, las acuarelas acostumbran a estar realizadas sobre papel grueso y poroso de buena calidad, normalmente de textura granulada.

2. A falta de un estudio que establezca un repertorio del tipo de papel y las marcas de agua de los papeles utilizados por Fortuny que forman parte de la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados, puede resultar muy instructiva la lectura del artículo de CUENCA, M<sup>a</sup> L., «Dibujos de Mariano Fortuny Marsal», CUENCA, M<sup>a</sup> L.; VIVES, R., *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid, 1994, p. 223-273. La autora focaliza su estudio en los dibujos de Fortuny que forman parte de la colección de la Biblioteca Nacional.

Si analizamos la competencia técnica de Fortuny, también podemos observar sensibles diferencias entre la primera etapa de actividad, aproximadamente hasta la franja cronológica que va de 1860 a 1862, y el resto de su vida artística. Transcurrido el período inicial, se manifiesta una mayor diversidad y, sobre todo, una mayor facilidad, a menudo convertida en una incomparable versatilidad creativa.

Es evidente que la ausencia de referencias, para no caer en la frivolidad o en la propuesta indocumentada, nos ha obligado a actuar con una gran cautela metodológica y recurrir a amplios abanicos cronológicos o, en los casos en los que el papel estaba dibujado por ambos lados, extrapolar la cronología del lado que era fácilmente fechable y hacerla extensiva a la otra cara. A menudo, la resolución del problema de las dataciones ha resultado menos costosa, como en el caso de los dibujos preparatorios relacionados con determinadas producciones pictóricas, sobre las que disponemos de datos más precisos o, como mínimo, tenemos referencias documentales. De la misma manera, la existencia de determinados hitos históricos, relacionados con los avatares de la vida de Fortuny, también nos han ayudado a delimitar con más exactitud la fecha de realización de alguna de las composiciones.

En este sentido, ha sido relativamente sencillo agrupar muchas obras por etapas de actividad del pintor. Períodos como por ejemplo los correspondientes a los años de estancia en Granada,<sup>3</sup> entre 1870 y 1872, o el de los meses de verano del año 1874, durante los que la familia residió en la villa napolitana de Portici,<sup>4</sup> por otra parte, muy bien representados en la colección del MNAC, se convierten en referentes y pautas que ayudan a la hora de establecer cronologías. Este criterio de acotación por zonas geográficas es un criterio que también se puede utilizar para datar las obras correspondientes a otras etapas creativas del artista. Tanto el período inicial, localizado en Reus, y sobre todo en Barcelona, entre 1853 y 1859, como el de la estancia en Marruecos (Tetuán en 1860 y Tánger en 1862)<sup>5</sup> configuran un corpus muy definido de composiciones. En ambos casos, también facilitan la tarea de datación tanto la temática que preside esos años de actividad, como un estilo en proceso de formación y deudor de las prácticas académicas de la escuela de Llotja.

En lo referente a la temática, la mayoría de las composiciones marroquíes, que no orientalistas en el sentido de una producción con características marcadamente comerciales y con una factura muy preciosista, tienen un carácter muy documental, de crónica de la guerra hispano-marroquí. Al margen de esa función más histórica, muy vinculada al encargo de la Diputación de Barcelona de representar los episodios protagonizados por los voluntarios catalanes, emerge otro grupo de trabajos que presentan una dimensión más etnográfica. Estos últimos tienen el extraordinario mérito de darnos una imagen veraz, una visión muy directa, de los hábitos y las costumbres, de confluencia cultural, de la vida cotidiana que protagonizan los habitantes de la kasba de Tetuán. Como documento gráfico de primera mano, estas com-

3. Para una valoración de la actividad granadina de Fortuny, véase, MENDOZA, C., «De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic», DONATE, M., *et al.*, *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 47-61.

4. El lector puede encontrar referencias sobre este período en MENDOZA, C., *cit. supra*, n. 3 y en MENDOZA, C.; QUÍLEZ i CORELLA, F.M., «Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2008, 9, p. 113-133.

5. La producción orientalista de Fortuny ha sido estudiada por el profesor Carbonell, autor de diversas monografías sobre el tema, a las que ya nos referiremos con mayor detalle. De momento, podemos mencionar el siguiente estudio: CARBONELL, J.À., «Marià Fortuny orientalista», DONATE, M., *et al.*, *cit. supra*, n. 3, p. 355-361.



M. Fortuny. *Croquis inconcreto*.

posiciones tienen un valor incalculable porque suponen una ruptura con la visión cultural etnocéntrica, y estereotipada, de la cultura musulmana.

En términos de recepción estética, hay composiciones que también permiten vislumbrar el impacto tan positivo que para el lenguaje de Fortuny supuso el contacto con ese territorio. Aunque, en el caso de la obra sobre papel, el número de producciones que evidencian este efecto tan benéfico sea reducido, sí que se encuentran estudios de paisaje, realizados con la técnica de la acuarela, en los que podemos comprobar esta transformación. A partir de ese momento, su paleta cromática dará un giro espectacular, será mucho más luminosa y la experiencia marroquí marcará un punto de inflexión en su evolución pictórica. Para valorar la radical transformación que supone la visión directa de un entorno salvaje, solo necesitamos comparar estas notas paisajísticas, la mayoría de ellas relacionadas con el encargo inacabado de la *Batalla de Tetuán* (MNAC 10695), con los dibujos de paisajes del período barcelonés, muchos de ellos presididos por un registro estilístico romántico e, incluso, muy dependiente de las fuentes visuales grabadas.

A pesar de contar con ese apoyo visual, el proceso de periodización no siempre resulta una tarea sencilla, aunque también ha comportado una parte muy positiva: ha resultado una experiencia apasionante e intelectualmente muy estimulante, un auténtico reto profesional. Somos conscientes, sin embargo, de que la cuestión de las cronologías de las obras no se puede considerar definitivamente resuelta y se trata de un campo abierto, que requerirá mostrar una actitud permanente de atención y actualización.

Lo mismo se podría decir al respecto de los títulos de las obras, que, a pesar de la familiaridad con la obra de Fortuny, ha comportado un esfuerzo de reconocimiento de los temas y los motivos representados. Por otro lado, una tarea, ésta, no siempre fácil, ya que el carácter esquemático de algunas compo-



M. Fortuny. *Pedro I de Castilla se despide de sus siervos al salir de Montiel* / Salvador Sanpere i Miquel. *Mariano Fortuny. Àlbum (...)*, Barcelona, 1880.

siciones o, simplemente, la representación figurativa, con un trazo muy tenue o poco definido, no han ayudado apenas. A pesar de todo, se han efectuado aportaciones importantes de diferente signo: por un lado, la revisión iconográfica, fundamental en el grupo de obras pertenecientes a la etapa conocida como nazarena, ha cristalizado en un reconocimiento de temáticas religiosas, episodios mitológicos, composiciones históricas y escenas extraídas de las fuentes grecolatinas, mayoritariamente realizadas durante la primera época de actividad del artista. La consulta de las fuentes bibliográficas de la época nos ha permitido identificar determinadas obras que actualmente forman parte de la colección del MNAC, cuya temática no era nada fácil de reconocer. Por ejemplo, la escena representada en el dibujo MNAC/GDG 34806, preparatorio de la pintura al óleo titulada *Pedro I de Castilla se despide de sus siervos al salir*



M. Fortuny. Estudios para el cuadro la *Matanza de los Abencerrajes*. / M. Fortuny. *Matanza de los Abencerrajes*.

de Montiel, la hemos podido identificar porque Sanpere i Miquel incluyó una ilustración<sup>6</sup> en su monografía sobre el artista.

La tarea de identificación ha resultado más fecunda en el caso de los conjuntos artísticos relacionados con producciones pictóricas emblemáticas del autor. Es evidente que esta circunstancia ha facilitado el trabajo, ya que se trata del repertorio más conocido. No ha sido, sin embargo, ni mucho menos un proceso automático, sino que se ha necesitado establecer comparaciones con los trabajos pictóricos, mirando con mucha atención todos los detalles de estas obras, agudizando la capacidad de observación, con el objetivo de relacionar las escenas representadas en los dibujos con la correspondiente composición pictórica. Aunque gran parte de estos estudios o composiciones preparatorios ya eran bastante conocidos, ha habido espacio para el descubrimiento gratificante. Como ejemplo ilustrativo de lo que comentamos, podemos mencionar la escena de lucha, representada en el dibujo MNAC/GDG 105039 D, en la que se distingue la figura de una dama y unos caballeros que intentan rescatarla de un centauro. La imagen corresponde al motivo que, a la manera de un tapiz, Fortuny incluyó, como elemento decorativo y en último término de la composición, en una de las más célebres producciones pictóricas granadinas: la *Matanza de los Abencerrajes* (MNAC 44189),<sup>7</sup> pintura que actualmente forma parte de la colección del MNAC.

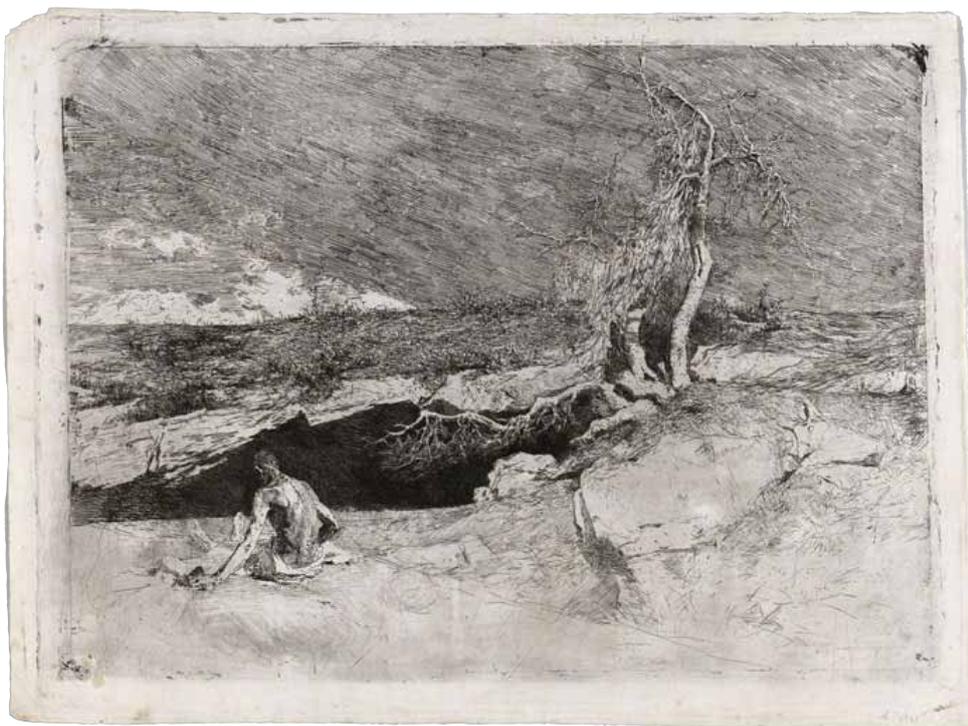
El personal técnico del Área de Restauración y Conservación Preventiva ha revisado y completado la técnica de todos los dibujos y grabados. Se ha realizado un inventario muy completo del amplio repertorio de técnicas utilizadas por Fortuny. Esta variedad ha sido un indicador de su capacidad y dominio de todo tipo de técnicas; una versatilidad que se ha visto especialmente destacada en el uso de la acuarela, con la que consigue efectos estéticos muy brillantes y resuelve con gran eficacia los graves inconvenientes que presenta el uso de una técnica que no permite ni vacilaciones ni errores de ejecución.

Aunque la actividad de Fortuny como grabador fue mucho más reducida, es digna de admiración la competencia técnica con la que empleó el aguafuerte y el aguatinta.<sup>8</sup> También hay que remarcar, como un aspecto nuevo, el carácter experimental del proceso creativo. Las estampas le servían para hacer

6. Véase, SANPERE Y MIQUEL, S., *Mariano Fortuny: Album colección escogida de cuadros, bocetos, y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte*, Barcelona, 1880, fig. 6. En el momento de publicación de la obra, la pintura era propiedad de Antoni Galí.

7. Véase, MENDOZA, C., «La matança dels Abenserrajcs», DOÑATE, M., et al., *cit. supra*, n. 3, p. 238-242.

8. Para el estudio de Fortuny, en la su actividad como grabador, resulta obligada la consulta de VIVES, R., *Fortuny, Grabador. Estudi crític i Catàleg raonat*, Reus, 1991.

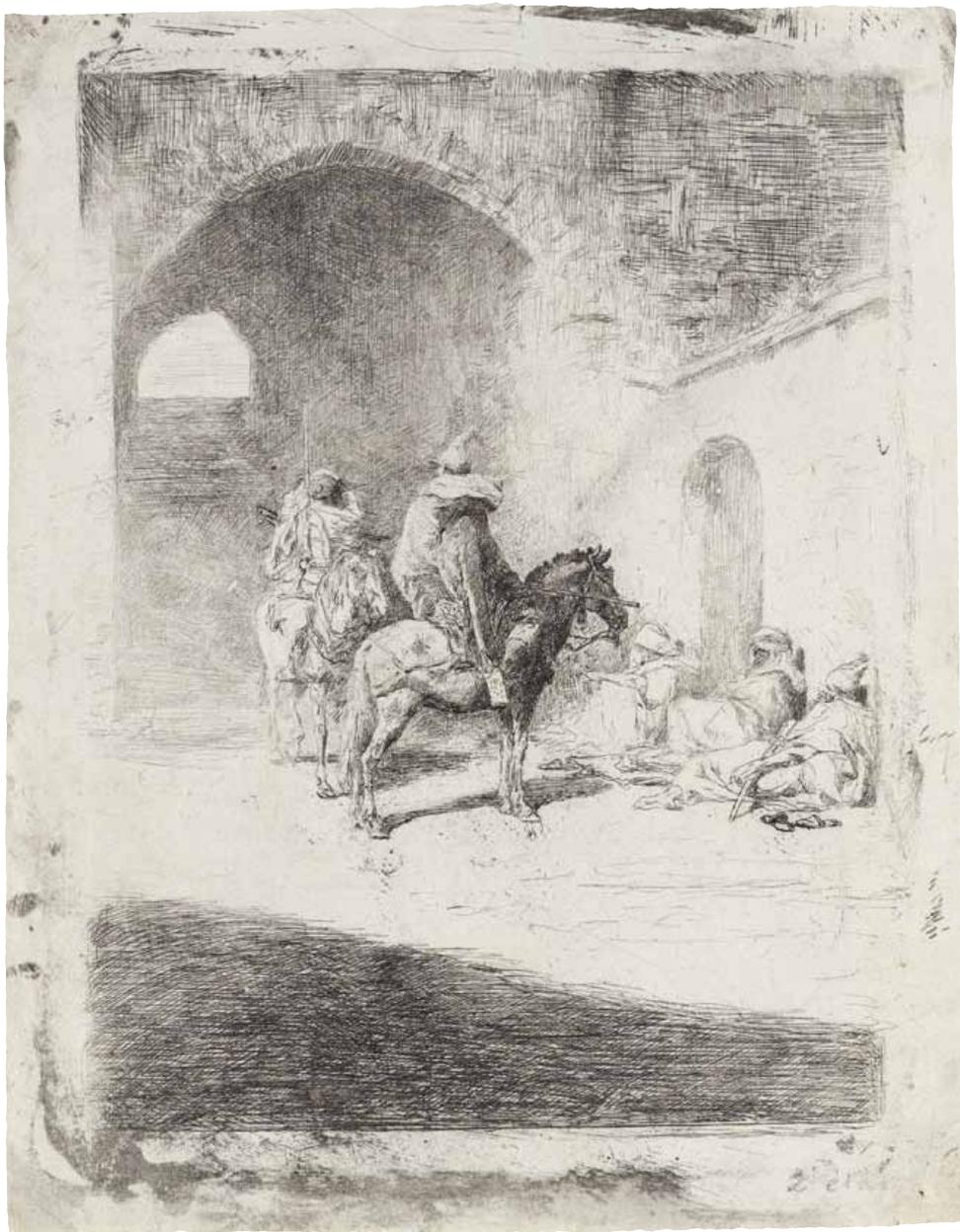


M. Fortuny. *Anacoreta*.

probaturas, cambios, modificaciones, para experimentar los efectos de claro-curo, de la relación de las figuras con el entorno espacial, en definitiva, para autoexigirse y marcarse nuevas metas, en una suerte de permanente estado de inconformismo, de búsqueda incansable y de superación de nuevos retos creativos. La disciplina del grabado, no tan mediatizada por las exigencias del mercado, le permite adentrarse en un territorio nuevo que le ofrece la posibilidad de crecer profesionalmente y adoptar riesgos que no se podía permitir en su faceta pictórica. Las pruebas de estado de algunas de las estampas son un documento excepcional porque nos permiten reconstruir la secuencia completa de todo el proceso creativo como una experiencia enriquecedora para el propio artista, capaz de asumir riesgos y mostrarse muy permeable a la introducción de novedades. Los resultados conseguidos son muy seductores porque combinan el perfeccionismo técnico, como exponente de una gran capacidad, con unos efectos estéticos muy brillantes y sugerentes.

En términos generales, el estudio de este notable corpus artístico, fruto de una fecundidad desbordante, nos ha permitido profundizar en el conocimiento del método de trabajo del artista y acercarnos a su forma de entender y concebir el proceso creativo. Sin lugar a dudas, este último es un principio de actuación que orienta la carrera profesional de Fortuny, en la que el dibujo, como procedimiento analítico y sistemático, se convierte en un rasgo distintivo de su personalidad creativa.<sup>9</sup> Asimismo, en una figura tan poliédrica y versátil, con una capacidad para desplegar un gran número de facetas, la disciplina del dibujo no se reduce a un mero recurso instrumental ni se puede considerar una herramienta que le ayude a resolver los aspectos de tipo compositivo. Lo cierto es que en su trabajo como dibujante, cohabitan diferentes sensibilidades, una pluralidad de

9. No existen muchos estudios dedicados a abordar, con un criterio metodológico riguroso, el trabajo de Fortuny como dibujante. Con toda probabilidad, esta carencia obedece a motivos de discutible jerarquía de las disciplinas artísticas o, simplemente, a que su trabajo gráfico siempre ha permanecido eclipsado por efecto de sus brillantes resultados pictóricos. En cualquier caso, podemos citar determinados estudios que han abordado esta faceta creativa con más profundidad. Con independencia de la catalogación de los dibujos que realizaron GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, 1989, II, p. 96-209, sin pretender ser exhaustivos, podemos mencionar otros autores. Por ejemplo, uno de los primeros interesados en destacar su vertiente como dibujante fue RAFOIS, J.F., «Dibuixos i cartes de Fortuny», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 12/1931, 7, p. 195-202. En términos intelectuales, resulta muy sugerente la lectura del artículo de SALAS, X. DE, «Los dibujos de Fortuny», *Fortuny en el primer centenario de su muerte*, Goya, Madrid, 11-12/1974, 123, p. 144-159. Como novedad, cronológicamente más cercana y con un enfoque metodológico innovador, destaca el texto de CUENCA, M<sup>a</sup> L., *cit. supra*, n. 2.



M. Fortuny. *Guardia de la Kasba en Tetuán*.

matices que nos acercan a una personalidad muy rica y diversificada. Es evidente que, según la naturaleza que tengan los trabajos, las tipologías son diferentes. Por ejemplo, no es lo mismo el carácter espontáneo e inminente del apunte o la nota improvisada, que capta la realidad sin una finalidad determinada y sin apenas pretensiones, que el de aquellas otras producciones que responden a una motivación mediatizada por un encargo pictórico.

Sin duda, estas últimas son las que mejor permiten valorar la mecánica del trabajo del artista, porque en algunas de ellas son perceptibles los recursos técnicos, la arquitectura constructiva, en una palabra, los cimientos que sostienen el edificio de su poética. Por ejemplo, todos los dibujos preparatorios de *La vicaría* (MNAC 10698), a pesar de que alguno de ellos resulte sumamente esquemático, conforman una de las expresiones más paradigmáticas de lo que

podríamos calificar como un procedimiento de trabajo metódico y analítico, donde dominan, entre otros, las actitudes de la paciencia, la precisión y el rigor. Se trata de un conjunto rico, con un gran número de trabajos preliminares realizados con técnicas también diferentes, que permiten reconstruir una secuencia evolutiva. Muy sugerente resulta la versatilidad del autor, capaz de realizar cambios estructurales y conceptuales de gran profundidad. Se podría decir que los cambios que introduce no son epidérmicos ni se limitan a meras referencias figurativas, tienen un alcance intelectual mucho más ambicioso, suponen la modificación de las relaciones de las figuras con su entorno espacial.

La presencia de un gran número de calcos, utilizados para traspasar determinadas composiciones, repetir fórmulas compositivas o construir una mecánica de trabajo repetitiva y estandarizada, constituye un importante centro de interés, ya que este tipo de ejercicios sirven para formular hipótesis de trabajo sobre la metodología de ejecución del autor. La colección del MNAC conserva un número importante de producciones de estas características, que incluye los calcos relacionados con el diseño de espadas, una de las grandes aficiones de Fortuny. Sin querer ser reduccionistas, podríamos decir que se trata de un tipo de actuación en la que prevalece la idea artística, el pensamiento reflexivo, más que el natural instinto compulsivo que caracteriza gran parte de su actividad como dibujante. Sin embargo, el sentido del orden, la búsqueda de unos principios de sistematización, responden más a una lógica instintiva que a una voluntad de teorizar sobre la práctica artística. De hecho, su arquitectura constructivista es un recurso instrumental, una herramienta operativa, resultado de una espléndida intuición, de una experiencia acumulada o de unas condiciones innatas, más que el resultado de aplicar un sistema codificado de principios rígidos ordenados siguiendo el modelo de los antiguos tratados artísticos.

No obstante, creemos que sería una equivocación reducir las facultades de Fortuny a una mera práctica mecánica, a la manera de la clásica *teckné*, hasta el punto de considerarlo como un eficaz artesano que resuelve con oficio, habilidad y capacidad técnica los problemas de carácter compositivo. Su trabajo gráfico también evidencia una especial predilección por abrir nuevas vías de experimentación, por superar la dimensión operativa del dibujo, concebido como una herramienta instrumental al servicio del trabajo pictórico. Ese sentido de supeditación del dibujo a la lógica pictórica, fundamentalmente presente en los encargos pictóricos más comprometidos, los que constituyen un reto o un desafío, no invalida la existencia de episodios de alto nivel cualitativo, en los que el dibujo alcanza un alto grado de autonomía y llega a cotas de gran excelencia. Esta perfección técnica ya es constatable en una de sus obras más tempranas, la acuarela *Il Contino* (MNAC/GDG 10692 D). Creada en el contexto de su período de formación en Roma, la obra, firmada y fechada en 1861, constituye una expresión paradigmática del virtuosismo precoz del pintor.<sup>10</sup> La composición tiene un evidente sentido de experiencia iniciática, dado que en sus trabajos más tempranos, los ante-

10. Véase, QUÍLEZ I CORELLA, E.M., «Il Contino», DOÑATE, M., *et al.*, *cit. supra*, n. 3, cat. núm. 10, p. 86-88.



riores a su estancia en Italia, el uso técnico de la acuarela es muy limitado y en ningún caso llega a alcanzar este dominio técnico. Por otro lado, la mencionada acuarela presenta otro foco de interés, como prefiguración de una temática de género que, años más tarde, convertirá el pintor en un reputado especialista en este tipo de creaciones. Desgraciadamente, la colección del GDG no conserva muchas producciones de esas características y, sobre todo, de esa importancia cualitativa.

A pesar de que nos hubiese gustado hacerlo, no hemos podido completar la catalogación de las obras con la inclusión de todos los campos técnicos. En este sentido, no hemos podido satisfacer nuestra voluntad de incorporar determinados datos documentales que habrían contribuido a historiar y documentar las obras. Concretamente nos referimos al hecho de que las fichas técnicas no incluyen, excepto en casos muy excepcionales, el apartado de inscripciones, ya sean autógrafas o apócrifas, ni tampoco la bibliografía de la pieza. Evidentemente, ambos apartados son de una gran utilidad, ya que proporcionan una información muy valiosa, tanto para la historia de la obra, de sus diferentes propietarios como para las circunstancias que gravitan en torno a su realización. En cualquier caso, al tratarse de un proyecto vivo que permite modificaciones y la incorporación de nuevos datos, esperamos que en un futuro no muy lejano pueda ser cubierta esta falta de una manera suficientemente satisfactoria.

## La formación de la colección Fortuny. Aportaciones documentales

Convertido en un artista de culto, admirado por su gran versatilidad, facultades creativas y, fundamentalmente, por un virtuosismo técnico inigualable, el talento precoz del pintor ha desvelado el interés de los críticos, especialistas y público en general. Esa fortuna crítica<sup>11</sup> ha contribuido a configurar un aura popular de sentida y profunda admiración, que ha superado los límites tradicionales del conocimiento y del juicio estético de los expertos. Ahora bien, la corriente de simpatía hacia el autor no ha sido el resultado de una operación calculada y orquestada de proclamación impostada de sus innatas cualidades artísticas; sino todo lo contrario, ha sido el fruto de un sentimiento, casi un estado general de opinión favorable a su obra, que arranca inmediatamente después de su inesperada muerte y que con el paso del tiempo, con las inevitables intermitencias, ha ido creciendo. Por lo tanto, el reconocimiento de Fortuny no es un fenómeno efímero ni tampoco puede considerarse como una moda transitoria enmarcada en un contexto revisionista. En este sentido, pues, el mantenimiento de lo que se podría calificar de un gusto estético anacrónico o extemporáneo,<sup>12</sup> o de una temática alejada de la sensibilidad contemporánea, con una tendencia al efecto visual sobrecargado, con sorprendentes reminiscencias barrocas, revela la fuerza de su lenguaje, de su solidez poética, capaz de provocar la emoción estética del espectador actual con independencia de cuál sea su bagaje cultural. Una vez superados los prejuicios, la modernidad de Fortuny ha sido ampliamente aceptada, hasta el punto de que, hoy en día, su enorme contribución a la edificación del canon artístico catalán no admite duda alguna.

Muchas de las contribuciones historiográficas destinadas a reivindicar el genio de Fortuny vieron la luz inmediatamente después de su defunción y respondieron a la iniciativa de personalidades muy próximas al pintor, algunas de ellas lo llegaron a conocer y a mantener un vínculo de amistad con él. Por lo tanto, era inevitable que la mayoría de estas primeras semblanzas biográficas respondiesen a la tipología de la monografía acrítica, presidida por una exaltación entusiasta y, en ocasiones, apologética de la figura biografiada, evitando las zonas de claroscuro. Más allá de los convencionalismos o los tópicos, habituales en esa clase de género literario, lo que no se puede negar es una evidencia: la aparición de una cantidad tan numerosa de producciones literarias,<sup>13</sup> constituye un indicador bastante ilustrativo de la gran dimensión del personaje, capaz de suscitar una auténtica unanimidad crítica y de desvelar el interés de la crítica local y, sobre todo, como un aspecto muy inusual en el caso de los artistas catalanes, de la internacional. Sin ánimo de extendernos mucho, porque la relación es muy numerosa, sí que queremos dejar constancia de los estudios que, distanciándose de la dinámica mayoritaria, que pone el foco de atención en su condición de gran pintor, complementaron la valoración crítica del personaje evocando la faceta de dibujante. Al fin y al cabo, es evidente que el talento pictórico contribuyó a eclipsar las meritorias facultades que el artista poseía en esa otra disciplina.

11. Aunque no sea exhaustiva, la mejor aproximación al estado de la cuestión sigue siendo la realizada por AINAUD DE LASARTE, J., «La fortuna de Fortuny», GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 1989, p. 65-97.
12. Sobre esta cuestión, últimamente, hemos tenido la oportunidad de realizar diversas consideraciones. Véase QUÍLEZ I CORELLA, F.M., «Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes, de Marià Fortuny», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2009-2010, 10, p. 243-258.
13. Teniendo en cuenta que las monografías sobre Fortuny ya son suficientemente conocidas, y que tampoco es el objetivo de este texto hacer un inventario exhaustivo de toda su fortuna crítica, nos limitamos a citar las aportaciones más importantes y las que se editaron pocos años después de su muerte. Véase, DAVILLIER, B., *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875; YRIARTE, Ch., «Fortuny (I)», *L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée*, París, 1875, p. 361-372; SANPERE Y MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 6; YRIARTE, Ch., *Fortuny*, París, 1880 (Les artistes célèbres); YXART, J., *Fortuny. Essayo biográfico-crítico*, Barcelona, 1882; MIQUEL Y BADIA, F., *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico*, Barcelona, 1887.



M. Fortuny. *Homero ciego recitando poemas.*

Con toda probabilidad, el cosmopolitismo de la obra de Fortuny, el reconocimiento de su pintura en el mercado artístico internacional, supusieron que las colecciones públicas catalanas tardasen años en verse enriquecidas con sus producciones. En este sentido, la venta pública de todas las obras que a su muerte permanecía inacabadas o sin vender en el taller de Roma contribuyó a la dispersión de un patrimonio, que, salvo la feliz gestión que representó la adquisición<sup>14</sup> de la *Batalla de Tetuán*, las instituciones catalanas no pudieron acceder. La subasta del *Atelier*<sup>15</sup> Fortuny, que tuvo lugar en el Hôtel Drouot de París en 1875, concitó el afán coleccionista de los representantes más conspicuos del coleccionismo europeo de la época. Lógicamente, el principal foco de interés lo despertaron las obras pictóricas, mientras que fueron, si se compara con la cantidad de creaciones que Fortuny llegó a realizar, mucho menos numerosos los dibujos y las acuarelas que se pusieron a la venta. El número total fue de 55 obras y todas fueron adquiridas por coleccionistas particulares, entre los que se encuentra el también pintor, y suegro de Fortuny, Federico de Madrazo (1815-1894),<sup>16</sup> lo que quiere decir que el grueso de su actividad como dibujante, después de su defunción, permaneció en manos de su familia. Naturalmente, los dos factores contribuyeron a retrasar el proceso de incorporación de la obra gráfica a las colecciones públicas.

Si focalizamos la atención en el territorio catalán, no cuesta mucho entender que la situación era idéntica a la apuntada y, después de la muerte del pintor, transcurrió un largo período sin que estuviese representado en las instituciones públicas. Sin embargo, los años 1907 y 1911 constituyeron dos momentos especialmente importantes para el restablecimiento de la memoria del artista, ya que el fondo de dibujos del antiguo Museu d'Art de Barcelona se vio enriquecido con un número importante de sus realizaciones. En concreto, el primer dato representó el ingreso de un conjunto de 150

14. Sobre este tema, véase MIQUEL Y BADIA, F., «La batalla de Tetuan de Mariano Fortuny», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26/6/1875, p. 6744-6747 y nuestro comentario de la obra, en DONATE, M., *et al.*, *cit. supra*, n. 3, cat. núm. 20, p. 106-111.

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

16. *Vente Fortuny. Hotel Drouot (Paris)*, 26 à 30 d'avril 1875, p. 10. Arxiu de l'Hotel Drouot (Paris).



M. Fortuny. *Estudio de composición.*

dibujos, pertenecientes al legado de Francesc Esteve i Sans.<sup>17</sup> Su hijo, Jaume Esteve i Nadal, era amigo de juventud de Fortuny y también coleccionista de dibujo antiguo, con una preferencia especial –tendencia ya iniciada por el padre– por la obra de Josep Bernat Flaugier (1757-1813), artista del que llegó a poseer más de 50 obras. Cuatro años más tarde, la adquisición de la colección de dibujo antiguo que había reunido el escritor modernista Raimon Casellas<sup>18</sup> supuso incrementar las producciones del autor en un número de 52 realizaciones. Ambos ingresos tuvieron una gran significación, porque venían a cubrir un vacío existente en las colecciones pero, sobre todo, permitían profundizar en el conocimiento de la primera etapa de actividad del artista; un período temprano, anterior a su viaje a Roma, muy marcado por la influencia del romanticismo nazareno,<sup>19</sup> con un predominio de las temáticas medievales, los ejercicios académicos y el cultivo de un incipiente paisajismo. En la participación del autor en algunas de las exposiciones<sup>20</sup> de la época se evidencia ese interés por las representaciones basadas en las gestas épicas protagonizadas por los almogávares.

En términos generales, se trata de un grupo de obras que muestran un estilo en proceso de formación, con un gesto muy inseguro, dubitativo en el momento de resolver los problemas de tipo compositivo. En determinadas creaciones se puede observar que el lenguaje es aún muy tosco, poco depurado, revelador de un artista que todavía no ha llegado a alcanzar un dominio del trazo.

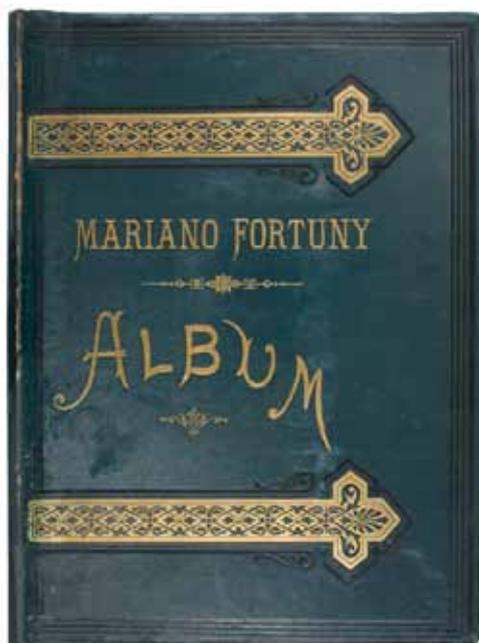
En buena medida, esta cultura figurativa se insiere en el contexto formativo de la barcelonesa escuela de Llotja y evidencia la dependencia de los modelos figurativos y compositivos del maestro Claudi Lorenzale (1816-1889), así como las relaciones establecidas con otros colegas que, como por ejemplo Antoni Caba (1838-1907), gran amigo y coetáneo suyo, contribuyó a irradiar la fama de Fortuny. Este vínculo entre los dos artistas se observa en las inscripciones que aparecen en un grupo de los dibujos de Fortuny, procedentes de la colección Casellas, en la que Caba autentifica<sup>21</sup> la autoría. Hay que suponer, pues, que antes de llegar a las manos de Casellas, estos trabajos

17. BORONAT, J.M., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*, Barcelona, 1999, p. 297 y 298. Más información complementaria sobre este llegado en QUÍLEZ I CORELLA, F.M., «Marià Fortuny i Marsal. Els anys de formació», DONATE, M., *et al.*, *cit. supra*, n. 3, p. 22.  
18. Véase BASSEGODA, B., (ed.), *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992 [catálogo de exposición].

19. Sobre este tema, véase FONTBONA, F., «Un Fortuny jove, nacionalista i romàntic», *Revista de Catalunya*, 4/1989, 29, p. 101-133 y también nuestro artículo, QUÍLEZ I CORELLA, F.M., *cit. supra*, n. 17, p. 17-31.

20. Como ejemplo de lo que comentamos, se pueden consultar los catálogos de la Asociación de Amigos de las Bellas Artes. En la exposición anual de 1856, Fortuny presentó seis obras y dos tenían el título de *Los Almogávares*. Véase *Asociación de Amigos de las Bellas Artes. Exposición Anual de 1856. Catálogo de las obras expuestas*, Barcelona, 1856, cat. núm. 36-41. De hecho, la atracción por la temática histórica ya se encuentra presente en la su primera etapa de actividad en Reus y en 1853, en la primera exposición cuya participación podemos documentar; ya expone obras de estas características. Véase *Bellas Artes. Exposición Anual. Primer Año de 1853. Catálogo de las obras expuestas en el Casino Reusense*, Reus, 1853. Fortuny expuso tres óleos, dos titulados: *El Rey S. Fernando* y *Episodio de la Vida del Cid-2*. Debo el conocimiento de esta última publicación a la generosidad del historiador Albert Arnabat, a quien agradezco la noticia.

21. Son relativamente numerosos los dibujos de Fortuny, autenticados por Caba. Como ejemplo de lo que decimos, podemos mencionar el MNAC/GDG 45890 D, en el reverso del papel podemos leer la siguiente anotación: «Academia de Mariano Fortuny/1857/Antonio Caba». En otro dibujo, MNAC/GDG 45886 D, se lee lo siguiente: «Mariano Fortuny/1856/En la clase del natural/en los descansos del modelo/ (...) Caba».



Salvador Sanpere i Miquel. *Mariano Fortuny. Álbum (...)*. Barcelona, 1880.

habían sido propiedad de Caba. Todo induce a pensar que la admiración por la obra temprana del pintor, por otra parte la más accesible y conocida, debía de estar muy instalada en los círculos eruditos y de *connaisseurs* catalanes y también parece lógico pensar que este sentimiento debería de haber ido creciendo a medida que la fama de Fortuny se extendía.

Publicada en 1880, la monografía<sup>22</sup> de Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) es un ejemplo evidente de la fortuna de la obra de Fortuny entre los coleccionistas catalanes de la época. El libro incluye imágenes gravadas de algunos de los primeros trabajos del autor, entre los que se encuentra una de sus producciones más emblemáticas, *San Pablo predicando ante el areópago* (MNAC/GDG 27396 D).<sup>23</sup> Realizado entre 1856 y 1857, el dibujo, que ingresó en el Gabinete con la colección Casellas, en 1880 pertenecía a Agustí Rigalt (1840-1898), propietario de un álbum de dibujos, según las indicaciones que se pueden leer al pie de la lámina.<sup>24</sup> Sanpere i Miquel reprodujo dos dibujos más, procedentes de la misma fuente. De otros coleccionistas catalanes que en aquellos momentos poseían dibujos de Fortuny destaca el nombre de Talarn, propietario de otro álbum, del que la monografía reproduce un total de nueve paisajes de los alrededores de Barcelona. Aunque no deja de tratarse de una mera especulación, suponemos que se trata de una referencia al escultor Domènec Talarn (1812-1902), que fue uno de los primeros maestros de Fortuny y quien, dada la evidente proximidad existente entre maestro y discípulo, debería de poder acceder a algunos de los trabajos del alumno aventajado. El libro de Sanpere también fue uno de los primeros en reproducir la popular acuarela *Il Contino*, entonces aún en propiedad de la Diputación de Barcelona, o la célebre serie de academias realizadas en Roma y propiedad de la Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.

Otro maestro de sus primeros años de formación en Reus que conservaba algún trabajo<sup>25</sup> del discípulo fue Domènec Soberano (1825-1909), quien, en

22. Véase, SANPERE Y MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 6.

23. Véase, QUÍLEZ I CORELLA, F.M., «Sant Pau predicant davant l'Areòpago», DONATE, M., *et al.*, *cit. supra*, n. 3, cat. núm. 2, p. 66-67.

24. SANPERE Y MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 6, p. 60, 68, cat. núm. 1.

25. En este sentido, no podemos olvidar que Fortuny dedicó a Soberano una de sus primeras producciones pictóricas. En la imagen devocional de la *Aparición de la Virgen de la Misericordia a Isabel Basora*, firmada y fechada el 20 de agosto de 1855, el autor incluyó la siguiente dedicatoria: «A D. Domingo Soberano en/ prueba de mi sincero afecto». De hecho, otras obras suyas documentan una práctica habitual, una corriente de afecto con maestros y condiscípulos, como por ejemplo, Tomàs Moragas. Conocemos algunas de estas producciones, porque aparecieron publicadas en 1888 en un número monográfico, que la revista *La Ilustración Artística* dedicó al pintor. Véase, *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2/1/1888, núm. VII, 314, p. 1-16. La publicación también reprodujo tres dibujos de Fortuny, que en 1911 ingresaron en el MNAC formando parte de la colección Casellas y que, entonces, eran propiedad del coleccionista Gusi. Los dibujos mencionados son: *La bière* (MNAC/GDG 27452 D); *Purga de pierres* (MNAC/GDG 27451 D) y *En el palco* (MNAC/GDG 27457 D).



M. Fortuny. *Askari (centinela árabe)*. Fondo Archivo Iconográfico del MNAC

enero de 1899 por mediación del también pintor Baldomer Galofre (1846-1902), ofrece al Museu Municipal de Barcelona la posibilidad de adquirir una tabla al óleo de pequeñas dimensiones con la representación de un *Askari* o centinela árabe.<sup>26</sup> Un mes después, la comisión de gobernación del consistorio barcelonés aceptó el ofrecimiento y acordó adquirir la obra por una cifra de 800 pesetas, rebajando las pretensiones de Soberano que pedía 1.000. Aunque se desconoce su paradero actual, sí sabemos, sin embargo, que la obra ingresó en el Museo y que, al entrar, se le dio el número de inventario 10690. En cualquier caso, sí que es importante remarcar que, en su momento,

26. Arxiu Nacional de Catalunya (en adelante, ANC). Arxiu Junta de Museus (en adelante, AJM), *Año 1899. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Expediente relativo a una tabla al óleo, obra del pintor catalán Mariano Fortuny, ofrecida en venta por D. Domingo Soberano de Reus*. ANC 1569/168. Al lado de otras producciones suyas, como por ejemplo *La Odalisca* o *El Contino*, la obra formó parte de la exposición de arte del año 1919. La muestra rindió homenaje a la figura de Fortuny con una sala en la que se pudo contemplar una selección de 12 obras, entre pinturas, acuarelas y grabados. Véase *Exposició d'Art. Catàleg Oficial*, Barcelona, 1919, *Sala Fortuny*, p. 10 [catálogo de exposición].

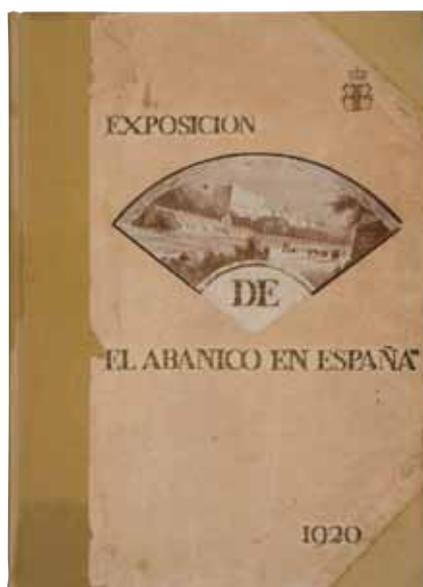
la adquisición de la pintura tuvo una gran significación histórica, ya que, como muy bien indicaron los miembros de la Junta Tècnica dels Museus d'Arqueologia, Belles Arts i Indústries Artístiques, en el informe preceptivo, en aquellos momentos, la ciudad de Barcelona no disponía de producciones del artista y, por ese motivo, el hecho determinante de adquirirla supuso rellenar el vacío existente en las colecciones públicas barcelonesas.<sup>27</sup>

En este contexto de relaciones del pintor con sus condiscípulos, hay que mencionar el nombre del pintor alicantino Bernat Morales Soriano (1822-1898), quien coincidió con Fortuny en Barcelona durante su período de formación artística y, según podemos deducir del ofrecimiento que hace su hijo, debería de poseer obras del artista de Reus. En concreto, el 31 de octubre de 1932, el novelista Bernat Morales i Sanmartín (1864-1947) envía una carta<sup>28</sup> al Presidente de la Junta de Museus de Barcelona, en la que le hace una propuesta de adquisición de diversas producciones de Fortuny de su propiedad. Además de un par de óleos, Morales también conservaba diversos dibujos pertenecientes a un álbum que su autor realizó en la primera época de actividad. Desgraciadamente, no tenemos más noticias que nos permitan verificar si ese ofrecimiento llegó a materializarse, aunque en la colección de dibujos no hay constancia de ingreso alguno por la vía de la adquisición a Bernat Morales.

También tenemos constancia documental de que el anticuario Francesc Llorens i Riu era propietario de diferentes estudios a lápiz, aunque desconocemos la cantidad de obras y los temas representados. Estas últimas producciones formaron parte de una exposición de dibujos que, organizada por la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, tuvo lugar en Barcelona en septiembre de 1882.<sup>29</sup> En una vertiente más comercial, en febrero de 1876 y en el contexto de una exposición colectiva,<sup>30</sup> la galería Bassols puso a la venta un grupo de dibujos de Fortuny, uno de ellos –titulado *Homero*– se tasó en 800 duros, siendo la valoración más alta de todos los dibujos expuestos.

En lo que respecta a los primeros propietarios de obra sobre papel de Fortuny, quizás era menos conocida su presencia en el círculo de coleccionistas madrileños. Como muestra indicativa de esta relación podemos mencionar una de las realizaciones más preciosistas de Fortuny, un auténtico trabajo de virtuosismo técnico. Nos referimos al abanico (MNAC 5667), decorado con una escena de género galante, firmado y fechado en París en 1870, y su proyecto correspondiente (MNAC/GDG 105873 D). La primera de las dos composiciones, que actualmente forma parte de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya y que ingresó con la compra, en 1932, de la colección de Lluís Plandiura, en 1920 pertenecía al marqués de Valverde de la Sierra.<sup>31</sup> Contrariamente, el dibujo preparatorio del MNAC no es el mismo que entonces era propiedad del reputado coleccionista de dibujo antiguo residente en Madrid, el barcelonés e ingeniero de caminos Fèlix Boix (1858-1932).<sup>32</sup> De hecho, si comparamos las dos imágenes,<sup>33</sup> observamos algunas diferencias figurativas y compositivas. Del mismo modo, el sello de la testa-

27. *Comisión de Gobernación. Sección tercera*, Barcelona, 6/2/1899. ANC, *Expediente relativo á...*, cit. *supra*, n. 26.
28. *Junta de Museus de Barcelona, any 1932. Ofertes*. ANC, 2538/221.
29. *Album heliogràfic de la exposició de dibuixos autògrafs de artistes fallecidos y de Vistas y dibujos de edificios ó monumentos que ya no existen celebrada en setiembre de 1882*, Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1883, p. 34.
30. BASOLS, F., *Exposició de objectes de arte en Barcelona*, Barcelona, 2/1876, cat. núm. 115-120.
31. Véase, EZQUERRA DEL BAYO, J., Sociedad Española de Amigos del Arte, *Exposicion de "El Abanico en España"*, Madrid, 5-6/1920, cat. núm. 297, p. 79, lám. L.III. En la voz dedicada a Fortuny, la enciclopedia Espasa reprodujo una de las primeras ilustraciones del abanico. Curiosamente, a pesar de que su contenido pueda tener un enfoque divulgativo, o que el segundo apellido del artista esté equivocado, lo cierto es que el texto, por otra parte muy extendido, incluye muchas noticias y realiza un uso muy riguroso de las fuentes bibliográficas de la época, hasta el punto de que su lectura resulta muy recomendable. Véase, «Fortuny y Carbó, Mariano José María Bernardo», *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, 1924, XXIV, p. 582-588. La ilustración del abanico aparece reproducida en la página 584, sin que conste la propiedad de la obra.
32. Véase, EZQUERRA DEL BAYO, cit. *supra*, n. 31, cat. núm. 296, p. 79. De hecho, en el apartado de la descripción de las características técnicas de la obra, se relaciona este proyecto con otro abanico, realización del mismo Fortuny, que era propiedad del banquero José Fontagud Gargollo y que también formó parte de la misma exposición. Dada la gran cantidad de piezas que prestó a la muestra, se puede deducir que Boix era un importante coleccionista de abanicos. El proyecto de Fortuny también formó parte de la exposición



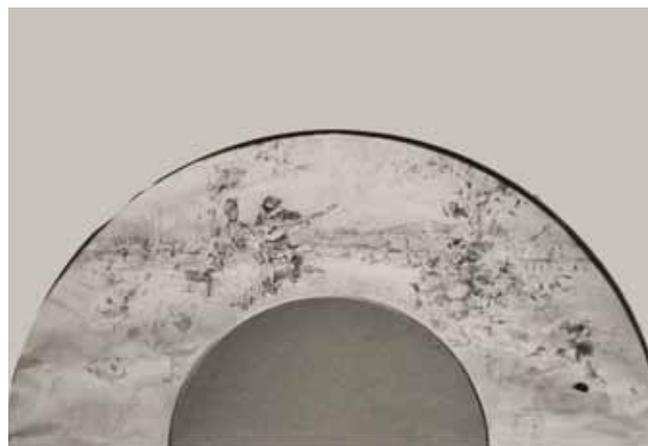
Portada catálogo de la exposición *El abanico en España*, Madrid, 1920 y lámina interior.

mentaría, como prueba de autenticación, ocupa una posición diferente en ambas obras: en la del MNAC se encuentra en la parte inferior izquierda, mientras que en el caso de la de Boix estaba localizado en la parte inferior de la derecha. Por otra parte, el dibujo del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC formaba parte del legado familiar del artista y, de hecho, su ingreso tuvo lugar en 1966 con la adquisición de la colección Madrazo. Asimismo, la existencia de dos obras, con características muy similares y ambas relacionadas con la realización del paisaje decorativo del abanico, es un dato muy indicativo de la importancia que el autor otorgó a este tipo de trabajo.

No queremos obviar, dada la importancia de su dimensión cuantitativa, la figura del coleccionista José Gallegos, propietario de una importante colección de dibujos de Fortuny, algunos de ellos formaron parte de la *Primera Exposición General de Bellas Artes*, celebrada en Barcelona en 1891.<sup>34</sup> Parece una hipótesis de trabajo, muy plausible, identificar la identidad de este desconocido coleccionista con la del pintor y escultor Gallegos y Arnosa (1857-1917), quien, aunque pertenecía a una generación artística anterior y, por consiguiente, difícilmente debía conocer a Fortuny, evidenció una gran afinidad con algunos de los temas cultivados por el de Reus, empezando por el orientalismo y siguiendo por la pintura de género. En el marco expositivo de 1891, los organizadores dedicaron una sala a exponer la obra de Fortuny y de otros artistas catalanes desaparecidos. El número de obras expuestas de Fortuny fue de 21,<sup>35</sup> 15 propiedad de Gallegos, la mayoría dibujos.<sup>36</sup> El resto de las obras expuestas, salvo la presencia testimonial de dos composiciones pertenecientes a Paulina Sanguinés i María de las Nieves Aleu, fueron cuatro de las producciones más emblemáticas, propiedad de la Diputación Provincial de Barcelona: *La batalla de Tetuán* (erróneamente titulada como *Batalla de Wad-Ras*), *La odalisca* (MNAC 10693), *Soldado florentino* (MNAC 10693) e *Il Contino*. La fortuna crítica de las tres últimas fue muy importante, ya que el público barcelonés ya tuvo la oportunidad de contemplarlas en diferentes ocasiones,<sup>37</sup> algunas anteriores a la muerte del pintor.

retrospectiva, que tuvo lugar en el barcelonés Palau de la Virreina, en 1940. En el catálogo de esta muestra se relaciona el proyecto, propiedad de Boix, con el abanico del MNAC y que entonces, ya pertenecía a la Junta de Museus. Véase, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Zona de Levante. *Exposición Fortuny*, Barcelona, 1940, cat. núm. 272, p. 93 [catálogo de exposición].

33. Hemos podido consultar una fotografía antigua del dibujo de Boix que fue realizada con motivo de la celebración de la exposición de 1940. El Archivo Iconográfico del MNAC conserva el material fotográfico de la mayoría de la obra gráfica expuesta, y de una parte importante de la obra pictórica, así como de alguno de los objetos sentimentales que formaron parte de la exposición. Se trata de un material muy valioso para el estudio de la obra de Fortuny y para poder reconstruir la historia de los coleccionistas de dibujo y grabado. Véase, Arxiu Iconogràfic del MNAC. Caixa 1464. *Marià Fortuny. Dibujos. Exposició 1940*.
34. *Primera Exposición General de Bellas Artes. Obras de artistas catalanes fallecidos. Salón de Honor*, Barcelona, Palacio de Bellas Artes, 1891. Con un objetivo similar, la exposición de arte de 1919 también incluyó una selección de obras del artista. Véase, *Exposició d'Art. Catàleg.*, cit. *supra*, n. 26.



M. Fortuny. *Proyecto de abanico* / M. Fortuny. *Proyecto de abanico*. Antigua colección Félix Boix. Fondo Archivo Iconográfico del MNAC

Un buen termómetro para medir la débil presencia de la obra de Fortuny en las colecciones públicas catalanas en las primeras décadas del siglo XX son los catálogos del entonces llamado Museu de Belles Arts de Barcelona. Por ejemplo, el del año 1906 solo incluye una de sus pinturas y no encontramos referencia alguna a su fecunda actividad como dibujante.<sup>38</sup> Dos años antes, Sebastià Junyent (1865-1908) se plañía<sup>39</sup> de la escasa entidad que, según él, tenía la sala Fortuny abierta en el Museu Provincial de Belles Arts. Según Junyent, la sala estaba integrada por tres o cuatro obras, de una más que dudosa representatividad. Veinte años más tarde, en 1926, en una nueva publicación<sup>40</sup> del Museo, ya podemos comprobar el notable salto cuantitativo y cualitativo que se ha producido. Hasta el punto de que en la sala monográfica dedicada a rendir homenaje a la figura del artista, abierta en 1920, la obra sobre papel estaba representada por un grupo de acuarelas y grabados. Entre las primeras destacan algunas de sus realizaciones más emblemáticas: *Il Contino*, *Playa africana* (MNAC/GDG 10696 D) y *Tipo calabrés* (MNAC/GDG 10697 DOA). La primera de las acuarelas había ingresado en el Museo formando parte de las obras adquiridas por la Diputación de Barcelona en 1906.<sup>41</sup> La segunda había sido adquirida en enero de 1921 a los hermanos anticuarios y coleccionistas de pintura Carles y Sebastià Junyer i Vidal (1878-1966). El último había sido pintor y empresario, visitante asiduo de la cervecería *Els Quatre Gats* y amigo de Picasso. Además de ésta, según consta en el dictamen<sup>42</sup> de adquisición, redactado por el pintor y crítico de arte Francesc Guasch Homs (1861-1923), en su condición de oficial técnico de la Comisión de Arte Contemporáneo, la Junta también adquirió por un importe total de 30.000 pesetas otras siete obras, del lote de 19 que presentaron los dos hermanos, como por ejemplo: un estudio para la acuarela *San Pablo predicando ante el areópago* (MNAC/GDG 10708 DOR) o, en el anverso de esta misma hoja, un *Autorretrato de juventud* (MNAC/GDG 10708 DOA). A pesar de formar parte de las obras adquiridas, no resultó, sin embargo, tan afortunada la compra de dos pinturas al óleo: *Escena de interior suntuoso* (MNAC 10712) e *Interior rústico* (MNAC 10064), que, si bien inicialmente ingresaron como realizaciones de Fortuny, actualmente, con buen criterio, han sido desestimadas como producciones autógrafas y han sido clasificadas como obras de autor desconocido.

35. *Cit. supra*, n. 34, cat. núm. 1-21, p. 25-27.
36. Las entradas del catálogo son tan poco precisas e indeterminadas que no permiten identificar las obras expuestas. La misma consideración se puede hacer de las descripciones de las temáticas representadas, si exceptuamos una composición paisajística (cat. núm. 6, p. 26), unas lavanderas (cat. núm. 5, p. 26) o cuatro academias (cat. núm. 7-10, p. 26).
37. Como ejemplo de este fenómeno de difusión, podemos mencionar la exposición de 1866, en la que se exhibieron las tres obras. Véase *Catálogo de la Exposición de Objetos de Arte Celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1866, cat. núm. 98-100, p. 11 [catálogo de exposición].
38. Se trata de la pequeña tabla, con la representación de un centinela árabe, que había sido adquirida a Domènec Soberano. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Barcelona, 1906, cat. núm. 24, p. 17. Curiosamente, la inexistencia de obras contrasta con la extensa biografía del artista que se puede leer en el catálogo.
39. Junyent se muestra contrariado por lo que considera una falta de reconocimiento de la valía del artista y se expresa en estos términos: «Considerant, donchs, a n'en Fortuny com a representant capdal d'una tendència pictòrica de son temps, s'acut preguntar: ¿Ahont és la Sala Fortuny? Perque aquella sala del Museu Provincial que porta'l seu nom està plena d'obras de tothom y l'artista només



M. Fortuny. Vaso de estilo musulmán.

El mismo año, un mes más tarde, la Junta de Museus adquiere al comerciante Juli Pérez Pagès la acuarela *Tipo calabrés*.

Curiosamente, y con toda probabilidad atendiendo a un criterio de selección de calidad pictórica, los dibujos, que en aquellos momentos ya constituían un conjunto bastante voluminoso, no formaron parte de la presentación de 1926. No se podría hablar, sin embargo, de una política de menosprecio o de marginación de la obra gráfica por considerarla una expresión artística menor, simplemente creemos que tal ausencia obedecía a motivaciones administrativas. Desde su constitución, el departamento de dibujos y grabados estaba adscrito a la Biblioteca d'Art i Arqueologia y dicho criterio clasificatorio determinó que los dibujos no tuviesen la difusión que sí tuvieron las pinturas y acuarelas.

Además de algunas de las pinturas más emblemáticas de su actividad, durante las décadas de 1920 y 1930 las colecciones del Museu de Barcelona se vieron enriquecidas con un notable número de ingresos de obras gráficas del artista. Para empezar en 1921, Cecília de Madrazo y su hijo, Mariano Fortuny y Madrazo, donaron a la Junta de Museus el álbum Goupil, formado por los aguafuertes realizados por el autor. Siete años más tarde, la colección de estampas incrementó con la adquisición<sup>43</sup> de 28 aguafuertes, procedentes de la testamentaria de Luís de Errazu (1854-1926)<sup>44</sup> y que fueron ofrecidos por el sobrino de Errazu y su albacea testamentario, Manuel de Irureta Goyena. Luís era hermano, heredero universal y albacea del rico empresario y coleccionista vasco, amigo de Fortuny y residente en París, Ramón de Errazu (1840-1904).<sup>45</sup> El informe técnico,<sup>46</sup> relativo a la propuesta de adquisición, fue realizado por Esteve Cladellas, que ocupaba el cargo de auxiliar encargado de la Biblioteca dels Museus d'Art i Arqueologia. En su

està representat per tres o quatre obres y no de las més notables». JUNYENT, S., «La Sala Galofre», *Juventut*, 27/10/1904, 246, p. 705.

40. Junta de Museus de Barcelona, *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*, Barcelona, 1926, p. 105-107 [exposición celebrada en la Sala Fortuny].

41. *Cessió d'obres de la Diputació als Museus*, 1906, *Cuadros procedentes de la Diputación Provincial*, núm. 201, ANC 1895/169.

42. Junta de Museus de Barcelona, *Comissió d'Art Contemporani. Dictamen d'adquisició. Sessió del dia 7 de gener de 1921*. ANC 2327/220.

43. Junta de Museus de Barcelona, *Any 1928. Adquisicions*. ANC 2456/221.

44. Véase BARÓN, J., «Luís de Errazu, coleccionista y mecenas», *In Sapientia Libertas. Escritos en Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid/Sevilla, 2007, p. 717-729.

45. BARÓN, J., (ed.), *El legado Ramón de Errazu: Fortuny, Madrazo y Rico*, Madrid, 2005.

46. CLADELLAS, E., «Junta de Museus de Barcelona. Biblioteca de los Museus de Arte y Arqueología», *cit. supra*, n. 43.



M. Fortuny. *Un coleccionista*.

escrito, el autor valoraba muy positivamente la propuesta de adquisición y argumentaba que, a diferencia de la pintura y el dibujo, la obra grabada de Fortuny estaba muy poco representada en las colecciones, aunque advertía que la adquisición de todo el lote podría generar un efecto de duplicidad de determinados ejemplares, ya representados en los fondos de la Biblioteca. Del mismo modo, Cladellas sugería una rebaja en la cantidad económica que se tenía que pagar, una sugerencia que le fue aceptada y que supuso que las estampas fuesen adquiridas por 3.000 pesetas.

En enero de 1928, Manuel Irureta Goyena, hijo del coleccionista Goyena, también amigo de Fortuny, donó<sup>47</sup> 7 cartas ilustradas con dibujos (MNAC/GDG 8720-8727 D). Además del valor artístico y sentimental, las cartas, que actualmente forman parte de la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados, tienen un gran valor histórico, ya que documentan algunas realizaciones importantes del pintor cuyo paradero actual se desconoce.

Un año después, Paul Prolongeau, en carta fechada en París el 22 de junio de 1929, ofrece a la Junta de Museus la adquisición<sup>48</sup> de un dibujo a la tinta de su propiedad. Por último, la obra titulada *Un coleccionista* (MNAC/GDG 27419 D) que actualmente forma parte de la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados fue comprada por la cifra de 1.000 pesetas.

Aunque fue adquirida en 1950, la historia del proceso de depósito<sup>49</sup> de la colección Bosch i Catarineu se remonta a 1934, fecha en la que la empresa Unión Industrial Algodonera deposita, en el Palacio Nacional de Montjuïc y

47. Acta de la Junta de Museus, Sessió del 14 de gener de 1928. ANC 1 715-T-713.

48. Junta de Museus de Barcelona. Any 1929. *Ofertes*, ANC 2466/221.

49. Junta de Museus de Barcelona. Any 1934-1935. *Dipòsit de la Col·lecció Bosch i Catarineu*. ANC 2637/222.

en el Museu Arqueològic, una vez adquirida a su propietario por la cantidad de 4.000.000 de pesetas, la colección de Ròmul Bosch i Catarineu (fallecido en 1936),<sup>50</sup> empresario textil y coleccionista de pintura antigua, y de un álbum que contenía 150 dibujos y grabados de Fortuny, como aval de un préstamo concedido por el Institut Contra l'Atur Forçós de la Generalitat, con el objetivo de evitar el cierre de la empresa mencionada. En 1944 Julio Muñoz Ramonet compra la empresa y la colección de pintura antigua pasa a ser de su propiedad. En 1950, la Junta de Museus adquiere un lote de la colección pictórica a Julio Muñoz y, además, le entrega una cantidad de dinero en concepto de recompensa por los objetos perdidos, entre los que se encontraba el Álbum<sup>51</sup> Bosch i Catarineu de Fortuny, desaparecido durante la Guerra Civil.

En agosto de 1939, el secretario de la Junta de Museus informaba, en un escrito<sup>52</sup> dirigido al Jefe Provincial de Propaganda de Barcelona, de la desaparición de un lote de dibujos de Tomàs Padró, un total de 9, y una colección de dibujos de Fortuny que formaba parte de un álbum encuadernado en piel. Las obras habían sido retiradas, a finales del año anterior, por el crítico de arte y mecenas Joan Merli (1901-1995), que ocupaba el cargo de secretario de la Junta Municipal d'Exposicions de Barcelona. En marzo de 1941, el anterior informe era ampliado con más detalles y se insistía en el hecho de que la desaparición de las obras había coincidido con la entrega provisional a Merli, quien tenía que seleccionar parte del material para ilustrar las monografías que sobre ambos artistas estaba preparando la Junta mencionada. El expediente se cierra con la respuesta del Jefe superior de Policía, quien, en un escrito<sup>53</sup> del 7 de mayo de 1941, informaba que todas las gestiones realizadas para localizar los dibujos habían resultado infructuosas. Aunque no se consiguió la recuperación de la totalidad de las obras, durante los años 1951, 1952 y 1953 se llegaron a recuperar un total de 65 dibujos y 15 grabados pertenecientes al álbum. Según información proporcionada por Mariano Fortuny y Madrazo, en una carta<sup>55</sup> dirigida a Joaquim Folch i Torres y fechada el 11 de julio de 1933, los dibujos de Bosch habían sido propiedad del cuñado de Fortuny, el pintor Ricardo de Madrazo (1851-18917).

En esa misma década de 1930, existen referencias literarias a las salas de dibujo catalán abiertas en el Museu d'Art de Catalunya y una de ellas estaba dedicada a Fortuny. En el texto valorativo, escrito por Vayreda y publicado<sup>56</sup> en el *Butlletí dels Museu d'Art de Barcelona*, el autor menosprecia el contenido el conjunto seleccionado y lo descalifica por tratarse de una representación menor, de poca calidad. En realidad, pensamos que este juicio estético negativo se tiene que entender en el contexto en el que se formula. Para Vayreda, Fortuny no forma parte del canon catalán, porque para él antes que nada es un artista foráneo y su condición catalana no deja de constituir una circunstancia fortuita.

En 1949 muere en Venecia Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) y dos años más tarde ingresó parte de su legado.<sup>57</sup> De acuerdo con la voluntad de su hijo y gracias a la intervención de su viuda, Henriette Nigrin, el legado

50. Para una breve semblanza biográfica del personaje, véase FOLCH I TORRES, J., «Ròmul Bosch i Catarineu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 6/1936, 61, p. 187.
51. Véase «El "Album Bosch-Catarineu"», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1942, Arte Moderno, I, 2, p. 35-46.
52. *Desaparición de obras. 1941*. ANC 2886/223.
53. *Cit. supra*, n. 52.
54. En sendas cartas, fechadas en Barcelona los años 1951, el 12 y el 20 de julio, el 11 de enero de 1952 y el 19 de junio de 1953, Joan Ainaud de Lasarte, director general de los Museus d'Art de Barcelona, da noticia del hallazgo de diferentes lotes de dibujos, pertenecientes al álbum Fortuny. En realidad, esta localización habría resultado imposible sin la intervención de diferentes ciudadanos, que decidieron contactar con el Museu d'Art y depositar los dibujos. Se trata de entregas formadas por lotes de unas 20 obras, a excepción del que se efectúa el 11 de enero de 1952, constituido únicamente por un dibujo y un grabado. Véase *Relaciones de entregas. Recuperación de Parte de los Dibujos Pertenecientes al Desaparecido Album Bosch i Catarineu*. Documentación Bosch i Catarineu. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya.
55. Junta de Museus de Barcelona. Any 1933. *Donatius*. ANC 2610/222.
56. VAYREDA, R., «Estudi de conjunt dels diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya i III», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 3/1937, p. 76.
57. *Legado Fortuny. 1951*. ANC 3230/224



M. Fortuny. *Vista de Tetuán*.

fue repartido entre los museos de Barcelona, Madrid y el Museu d'Art i Història de Reus. En el caso del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC, la donación representó el ingreso de 248 dibujos, realizados por su padre. La temática de las obras gravita entorno a dos motivos: la guerra hispano-marroquí y la obra *Vista de Tetuán* (MNAC/GDG 45971 D) como una imagen icónica de un gran valor topográfico e histórico, y el otro grupo está constituido por obras relacionadas con la afición coleccionista de Fortuny: armas, espadas, cascos, jarrones y otros objetos característicos de esa reconocida pasión.

Entre las causas de ese sorprendente retraso, podemos mencionar las curiosas vicisitudes<sup>58</sup> en las que se vieron inmersas las obras de Barcelona. Como aspecto anecdótico de esas dificultades podemos mencionar el hecho de que antes de ser recogidas de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, donde habían sido depositadas, los Museus d'Art de Barcelona atendieron la petición de préstamo para una exposición organizada por la Biblioteca Nacional y, de forma precipitada, tuvieron que suspender el envío de las obras, que ya estaban a punto de salir de Madrid hacia Barcelona. Por último, una vez clausurada la muestra, en julio de 1951, las obras pudieron ser trasladadas a Barcelona.

La adquisición,<sup>59</sup> en 1966, a Mariano de Madrazo y López de Calle, de una colección formada por 1.241 dibujos y 103 grabados representó un salto cuantitativo y cualitativo sin precedentes. Se trata de un grupo de obras que habían sido heredadas por Mariano de Madrazo y sus hermanos, después de la muerte de Henriette Nigrin, esposa de Fortuny y Madrazo, muerta en Venecia en 1965. La colección se caracteriza por su variedad y destacan los dibujos preparatorios de algunas de las producciones más emblemáticas de Fortuny: *La vicaría*, *El jardín de los poetas*, *La elección de la modelo*, *La batalla de Tetuán*. También forma parte de ella un álbum con todas las pruebas de estado de la obra de Fortuny como aguafuertista y diferentes dibujos, realizados a la pluma o al lápiz, preparatorios de grabados. Se encargó a Joan Ainaud, entonces director de los Museos de Arte de Barcelona, la redacción del informe<sup>60</sup> técnico de valoración de la importancia artística de la colección, cuya adquisición fue ofrecida por los herederos en 1965. Después de diferentes vicisitudes entre la familia y los compradores, todo el conjunto se valoró por un total de 1.190.000 pesetas.

58. Entre la documentación que forma parte del expediente del legado, se puede consultar un importante intercambio de correspondencia entre Joan Ainaud de Lasarte y diferentes interlocutores, que permite realizar un seguimiento de dicha incidencia. Véase *cit. supra*, n. 57.

59. *Oferta y adquisición de una colección de dibujos y acuarelas del pintor Mariano Fortuny a los Sres. Madrazo*. 1966. ANC 4057/226.

60. El autor dirige su informe, que lleva la fecha de 3 de febrero de 1966, al delegado de servicios de cultura del Ayuntamiento de Barcelona y en él Ainaud subraya la importancia de la colección en los siguientes términos: «[...] Dicha colección es de una calidad e importancia únicas e insustituibles para el estudio y conocimiento de la obra del insigne artista, ya que está formada por un total de más de mil dibujos originales, entre ellos varios acuarelados, unos preparatorios para las composiciones más importantes del artista, la Vicaría, la Elección de la modelo, el Jardín de los poetas, etc». Véase *cit. supra*, n. 59.



M. Fortuny. *Calabrés*, detalle.

Por último, en 1972 la Junta de Museus adquiere<sup>61</sup> a Valentina Cros Vallmitjana, por un importe de 80.000 pesetas la obra *Cabeza de fraile* (MNAC/GDG 108412 D), una de las dos acuarelas –la segunda fue desestimada– que Fortuny dedicó a Venanci Vallmitjana y que permanecían en manos de los herederos del artista.

61. Adquisición acuarela de Mariano Fortuny “Cabeza de fraile” a Dña M<sup>a</sup> Luisa Vallmitjana. 1972. ANC 4412/227.

## La fortuna expositiva de la obra gráfica de Fortuny

A la difusión de la obra de Fortuny contribuyeron muchísimo las diferentes exposiciones que se sucedieron después de la defunción del artista. Siguiendo un estricto orden cronológico, la primera muestra en la que se pudo ver una importante selección de algunas de sus pinturas más emblemáticas fue la que, con motivo de la celebración de la exposición universal, tuvo lugar en París en 1878.<sup>62</sup> Como era previsible, los organizadores se inclinaron por potenciar su faceta pictórica, en detrimento de su trabajo como dibujante que obtuvo poca difusión en los medios. A pesar de todo, durante las últimas décadas del siglo XIX asistimos a una verdadera epidemia, con la propagación de monografías dedicadas a rendir homenaje a la figura del pintor o, años más tarde, a las propuestas expositivas de las décadas de 1920 y 1930, organizadas por las Galerías Laietanes o la Pinacoteca. Como acontecimiento especialmente destacable, hay que recordar la exposición extraordinaria de pintura catalana,<sup>63</sup> que con motivo del centenario del nacimiento de Martí Alsina, tuvo lugar en el mes de enero de 1927 en las salas de las Galerías Laietanes. En total, el público pudo contemplar un conjunto de más de 36 obras de Fortuny, con un gran número de dibujos y aguafuertes.<sup>64</sup>

Unos años antes, en 1924, las mismas galerías ya habían organizado una exposición<sup>65</sup> de una selección de dibujos que, según las crónicas de la época, habían pertenecido a coleccionistas extranjeros. Poco después, en 1933, las Galerías Valenciano<sup>66</sup> reunieron un conjunto numeroso de producciones de Fortuny, más de 45 obras entre dibujos y acuarelas, procedentes de la colección del pintor italiano, amigo de Fortuny, Attilio Simonetti. El mismo año, la Sala Parés exponía<sup>67</sup> y ponía a la venta una parte de la colección de pintura de Rómulo Bosch i Catarineu. Entre las obras ofrecidas, figuraba una selección de 26 composiciones de Fortuny, 9 de ellas dibujos, uno relacionado con la pintura *La vicaría*. En 1935, la galería Renart organiza una muestra<sup>68</sup> que reúne obra del pintor, especialmente dibujos a la pluma, mayoritariamente pertenecientes a colecciones particulares y un número menor en la colección de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Entre los coleccionistas representados encontramos a los nombres de Martí Estany, Joaquim Renart (1879-1961), Proubasta y Casas Carbó.

Sin menospreciar las aportaciones de otras galerías privadas, en especial las protagonizadas por la Sala Parés,<sup>69</sup> o la iniciativa que tuvo la Sala Nonell en 1986,<sup>70</sup> tenemos que consignar la tarea desarrollada por la galería Artur Ramon, impulsora de algunas iniciativas expositivas centradas en la obra sobre papel de Fortuny. Sin pretender ser muy exhaustivos, podemos citar la del año 1987,<sup>71</sup> dedicada a la actividad de Fortuny como grabador; la de 2001,<sup>72</sup> en la que el público barcelonés pudo contemplar una selección de dibujos y la más reciente, de 2009,<sup>73</sup> con un protagonismo destacado de la obra gráfica. Tampoco podemos olvidar la iniciativa de la galería Palau Antiguitats, que en 2007<sup>74</sup> expuso una selección, de diferentes tirajes y pruebas de estado, de

62. *Exposition Universelle de 1878. Espagne. Section des Beaux-Arts. Catalogue spécial*, París, 1878.
63. *Exposició extraordinària de pintura catalana de mestres del segle XIX. Centenari del natalici de Martí Alsina*, Barcelona, Galerías Laietanes, 1-14/1/1927.
64. *Cit. supra*, n. 63, cat. núm. 51-86. La exposición reunió un total de 52 producciones de Ramon Martí i Alsina.
65. *Exposició Fortuny*, Barcelona, Galerías Laietanes, 20/5/1924. Se expusieron seis obras de Fortuny. De éstas, dos eran acuarelas y una un dibujo.
66. *Exposició d'aquarel·les i dibuixos de Marian Fortuny (1838-1874). Procedents de la col·lecció Simonetti*, Barcelona, Galerías Valenciano, 4-25/2/1933.
67. *Establiments Maragall, S.A. Expos a Ven La Pintura Catalana de la Col·lecció Romul Bosch*, Barcelona, Sala Parés, 3-16/6/1933, cat. núm. 1-26.
68. *Algunes obres de Marian Fortuny. Pintures. Dibuixos. Apunts*, Barcelona, Casa Renart, 7-20/12/1935.
69. Como ejemplo indicativo, podemos mencionar la exposición organizada en 1972, que reunió un conjunto de acuarelas y dibujos, pertenecientes a la antigua colección Esteve i Nadal. La mayoría eran representaciones de paisajes. *18 acuarelas y dibujos. Mariano Fortuny 1838-1874*, Barcelona, Sala Parés, 12/1972.
70. Sobre este tema, véase *Un album familiar inédito de Mariano Fortuny*, Barcelona, Sala Nonell, 11/1986.
71. *Estampes de Fortuny*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramon, 1987.
72. *Fortuny, mestre del dibuix*, Barcelona, Artur Ramon Col·leccionisme, 20/9-3/11/2001.
73. *Fortuny. El procés creatiu*, Barcelona, Artur Ramon Art, 7/5-13/6/2009.
74. *Fortuny. Gravats*, Barcelona, Palau Antiguitats, 3/12/2007-12/2/2008.



Galerías Layetanas.  
*Exposició Fortuny*, Barcelona, 1924.

estampas realizadas por Mariano Fortuny, padre, y Mariano Fortuny, hijo. El catálogo de la exposición publicó un estudio de Rosa Vives, en el que la especialista volvía de dejar constancia de sus conocimientos sobre la disciplina del grabado y, en particular, sobre la obra grabada de los dos Fortuny.

Si nos centramos en las propuestas expositivas de carácter público, hay que decir que, en el caso de Cataluña, tardaron mucho tiempo en aparecer e, inicialmente, cuando cristalizaron tuvieron una orientación ideológicamente muy sesgada. De hecho, en el ámbito catalán, si exceptuamos las exposiciones de 1891<sup>75</sup> y 1910,<sup>76</sup> tendremos que esperar hasta el verano de 1939, año en el que los dirigentes franquistas de Reus, con el pretexto de conmemorar el centenario del nacimiento del autor, organizaron una exposición<sup>77</sup> de carácter propagandístico y con unas connotaciones abiertamente proselitistas. En todo caso, la exposición permitió ver un número importante de algunos de sus trabajos más conocidos, incluida una selección de más de 30 dibujos y acuarelas, entre los que podemos mencionar la presencia de *La odalisca* o *Il Contino*. Indudablemente, el aspecto más singular fue poder ver reunidas obras tan significativas como, por ejemplo, *La vicaría*, *El coleccionista de estampas* o, incluso, como un auténtico *tour de force*, la *Batalla de Tetuán*. La exposición se completó con una selección de obras de un numeroso grupo de artistas locales, entre los que destacaban los nombres de Soberano, Llobera, Tapiró o Galofre. Resulta curioso que uno de los expositores, con un número de cinco préstamos, fuese Junyer de Barcelona; un apellido que deberíamos identificar con alguno de los dos hermanos Carles o Sebastià Junyer, que en 1921 habían vendido diversas obras de Fortuny a los Museus d'Art de Barcelona. Sin embargo, en aquel momento, un miembro de la familia aún seguía conservando producciones del pintor. Entre los propietarios particulares de

75. *Cit. supra*, n. 34.

76. *Exposició de retrats y dibujos, antics y moderns*, Barcelona, 1910. Curiosamente, en esta muestra, de las cuatro obras de Fortuny seleccionadas, dos fueron dibujos: *San Pablo predicando ante el Areópago* (sala XX, cat. núm. 8, p. 128) y el segundo, *Entrada del conde de Urgel en Balaguer* (sala XX, cat. núm. 7, p. 128).

77. *Centenario de Fortuny*, Reus, 1939.



Portada del catálogo de la *Exposición extraordinaria de pintura catalana de maestros del siglo XIX*, Barcelona, 1927 / Portada del catálogo de la *Exposición de importantes obras de pintores del siglo XIX*, Barcelona, 1936.

obras, también encontramos los nombres de coleccionistas de Reus, como por ejemplo, Pau Font de Rubinat (1860-1948) o Eduard Martorell, dos nombres que volveremos a encontrar en la exposición antológica de 1940.

En este contexto de exaltación franquista, un año después el Palau de la Virreina fue el marco escogido para celebrar la primera gran muestra<sup>78</sup> que, esta vez sí que contó con una importante representación de obra gráfica. Publicado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de la zona de Levante, el catálogo permite constatar el gran número de prestadores privados que cedieron obras para la exposición. Mayoritariamente, los expositores eran catalanes y los más destacados fueron los siguientes: la familia Rogent, Felip Proubasta (1866-1939),<sup>79</sup> Graells, la familia Santacana, Lluís Plandiura (1882-1956), Joaquim Renart (1879-1961) y la familia Moragas. Tampoco faltó a la cita una notable representación de coleccionistas de Reus, entre los que destacaban los nombres del político y bibliófilo, Pau Font de Rubinat, d'Eduard Martorell o del político y financiero Gaietà Vilella i Puig (1898-1966). Sin duda, una de las singularidades de la muestra fue la oportunidad que se le brindó al público de ver reunido, por vez primera, un conjunto muy importante de dibujos, buena parte de ellos procedentes del departamento de dibujos y grabados, dependiente de la Biblioteca de la Junta de Museus. En total, el número de obras expuestas superó las 680 y, excepto una pequeña representación del Museo del Prado, la mayoría procedían de colecciones públicas catalanas, fundamentalmente del Museu d'Art de Catalunya, del Museu de Reus y de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Aunque se trate de una exposición<sup>80</sup> colectiva, vale la pena dar una breve pincelada sobre la muestra de acuarelas y aguadas que, organizada por la

78. Servicio de Defensa..., *cit. supra*, n. 32.

79. Con toda probabilidad, la identidad de este miembro de la familia Proubasta, haga referencia al médico Felip Proubasta i Masferrer, autor de diferentes tratados de higiene y que, entre 1916 y 1918, ocupó la presidencia de la Acadèmia de Ciències Mèdiques. Aunque no disponemos de datos documentales sobre el contenido de la colección, conviene tener presente que la familia Proubasta era propietaria de un buen número de dibujos del pintor Francesc Gimeno.

80. Sociedad Española de Amigos del Arte, *Exposición de Acuarelas y Aguadas Españolas*, Madrid, 1946.



Muntatge de l'Exposició Fortuny, Barcelona, Palacio de la Virreina, 1940. Fondo Archivo Iconográfico del MNAC

Sociedad Española, reivindicaba la tradición hispánica en el uso de esta técnica. Resulta, así pues, comprensible que en este contexto la obra de Fortuny tuviese una representación muy significativa, coincidente con su fama como especialista reputado. El pintor estaba representado con una suma de 9 obras,<sup>81</sup> en su totalidad procedentes de colecciones particulares, excepto la acuarela *Il Contino*, propiedad del Museu d'Art de Catalunya.

Coincidiendo con la celebración de las Fiestas de la Mercè de 1951, el Palau de la Virreina inauguró una exposición<sup>82</sup> dedicada a mostrar una selección de las obras que formaban parte de los legados Fortuny y Madrazo y del de Apel·les Mestres, ambos ingresados en 1951. Con la misma finalidad, unos meses antes, la Biblioteca Nacional de España había abierto las puertas de la muestra<sup>83</sup> *Fortuny*. Comisariada por Elena Páiz, la exposición se enriqueció con el préstamo de obras donadas a las otras instituciones museísticas y que también formaban parte del mismo legado.

Indudablemente, una de las contribuciones más importantes al proceso histórico de difusión de la obra gráfica de Fortuny tuvo lugar en el mes de abril de 1968.<sup>84</sup> Ese año, en una de las dependencias del Hospital de la Santa Creu, se reunió un conjunto de 435 dibujos y un álbum de 79 grabados, dedicado a Cecilia de Madrazo. La exposición itineró a Reus y en las salas del Centre de Lectura de Reus<sup>85</sup> se pudo contemplar una selección de dibujos y grabados pertenecientes al Museu d'Art de Barcelona.

No deja de resultar curioso que unos años antes, en la exposición<sup>86</sup> que en 1960 se realizó en el Musée Paul-Dupuy de Toulouse, formada íntegramente por fondos pertenecientes al Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu d'Art de Catalunya, la representación de la obra de Fortuny fuese tan reducida, ya que únicamente se pudieron contemplar cuatro de sus dibujos. Dedicada a realizar un recorrido por la historia del dibujo catalán, fijando unos límites cronológicos que iban desde Viladomat (1700) hasta 1874, fecha de la muerte de Fortuny, sorprende la limitada presencia de producciones de este último, además si tenemos en cuenta que el nombre de los dos pintores aparecía en el título de la exposición.

81. *Cit. supra*, n. 80, cat. núm. 27-35, p. 24-27.
82. Ayuntamiento de Barcelona, *Exposición de ingresos recientes en los Museos de Arte. Catálogo*, Barcelona, Palacio de la Virreina, 9-10/1951, cat. núm. 109-133, p. 15-17.
83. *Exposición Fortuny: grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo legados a la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1951.
84. *Exposición homenaje a Fortuny*, Barcelona, Antic Hospital de la Santa Creu, 27/3/1968. Véase GARRUT ROMÀ, J. M<sup>º</sup>, «Exposición de dibujos de Mariano Fortuny (antiguo hospital de la Santa Cruz)», *Miscellanea Barcinonensia*, Barcelona, 7/1968, 19, p. 149-150.
85. *Exposición homenaje a...*, *cit. supra*, n. 84. Reus, Centre de Lectura de Reus, 27-30/6/1968.
86. *Le dessin à Barcelone: de Viladomat à Fortuny, 1700-1874*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1960.



M. Fortuny. *Carlos de Anjou en la playa de Nápoles*. Madrid, Museo Nacional del Prado (Antigua colección Rogent). Fondo Archivo Iconográfico del MNAC

La fecha de 1974, conmemorativa del primer centenario de la muerte del pintor, representó un punto de inflexión y un gran avance en el conocimiento de su obra. Con motivo de la conmemoración, las instituciones públicas organizaron una gran exposición<sup>87</sup> antológica itinerante (Barcelona/Reus/Madrid) que, comisariada por Joan Ainaud de Lasarte, abrió sus puertas en noviembre en las salas del desaparecido Museu d'Art Modern de Barcelona. Con un número cercano a las 2.000 obras, la muestra reunió una selección del fondo de diversos museos públicos, entre otros, el Museo del Prado, Musée du Louvre, Musée Goya de Castres y la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Sin embargo, la contribución cuantitativa más importante fue la del fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu d'Art Modern. Entre las muchas virtudes de esta exposición, hay que dejar constancia del meritorio trabajo que realizó el equipo del Museu d'Art Modern, que se ocupó de redactar y revisar todas las fichas técnicas de las obras expuestas. Un trabajo de campo metódico y riguroso, de un gran valor como herramienta de trabajo y como recurso instrumental para profundizar en el conocimiento de la obra del artista. También tuvo un mérito especial el esfuerzo de catalogación de las obras y la correspondencia, en el caso de los dibujos preparatorios, con las realizaciones pictóricas de Fortuny.

Ese mismo año, el Musée Goya de Castres se sumó a los actos conmemorativos del centenario de la muerte del pintor, con una exposición<sup>88</sup> de contexto en la que, además de exponer obra de Fortuny, que estuvo representado con un conjunto de 117 obras y una destacada presencia de obra gráfica, complementó el discurso expositivo con producciones de otros artistas: Meissonier, Clairin, Regnault, Vernet, algunos de ellos amigos del pintor. En lo referente a la selección de obra de Fortuny, además del fondo del mismo Museo, el visitante pudo contemplar obras de otras instituciones: Museu d'Art Modern de Barcelona, Musée du Louvre, Museo del Prado, Musée

87. AINAUD DE LASARTE, J., (ed.), *Primer Centenario de la Muerte de Fortuny*, Barcelona, 1974 [catálogo de exposición].

88. *Mariano Fortuny et ses amis français*, Castres, Musée Goya, 22/6-1/9/1974.



M. Fortuny. *Retrato de Tapiró* (paradero desconocido).  
Fondo Archivo Iconográfico del MNAC

d'Orléans, y colecciones particulares. Unos años antes, en 1969, The Walters Art Gallery de Baltimore había organizado una muestra<sup>89</sup> de características similares. Aunque se tratase de una exposición menor, en lo referente al número de obras seleccionadas, *Fortuny i el seu cercle* contribuyó a evidenciar el interés que entre los coleccionistas norteamericanos desveló la obra de Fortuny y, especialmente, estos vínculos se personificaban en la persona de W.H. Stewart, uno de los protagonistas más activos en el proceso de penetración de la obra del pintor de Reus en el mercado americano. La exposición reunió 5 óleos y 7 acuarelas del maestro; un conjunto que aparecía complementado con obras de Rico, Zamacois, Madrazo y otros pintores cercanos a su entorno. Respecto a la obra sobre papel, se pueden admirar algunos de sus trabajos más célebres a la acuarela, conservados en colecciones norteamericanas. No faltaron a la cita, así pues, tres de las acuarelas más importantes, conservadas en The Walters Art Gallery: *Un malandrín*, *El florero* y *Un fraile mendigo*. En el marco internacional también hay que destacar la exposición<sup>90</sup> de Londres de 1976, dedicada al dibujo español, y que incluyó una selección de producciones de Fortuny propiedad de The British Museum.

En una escala menor y en el contexto conmemorativo de 1974, el Museu de Reus recordó la efemérides con una exposición<sup>91</sup> formada por 110 obras, en su mayoría pertenecientes a sus propios fondos, y una representación de más de 80 dibujos.

Un año más tarde, en 1975, la Sala Parés organizó una exposición<sup>92</sup> con los fondos de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Además de los ejercicios de pensionado o de las copias pictóricas de maestros antiguos, la

89. *Fortuny and his circle*, Baltimore, The Walters Art Gallery, 30/3-15/5/1970.

90. *Spanish Drawings (Prints and drawings gallery)*, Londres, The British Museum, 13/2-28/3/1976.

91. *Primer Centenario de la Muerte de Fortuny. Apéndice al Catálogo de la Exposición Antológica*, Reus, Museo Municipal, 15/12/1974-8/1/1975.

92. *La Colección Fortuny de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge*, Barcelona, Sala Parés, 1975.

disciplina del dibujo estaba magníficamente representada con 17 academias, realizadas en Roma entre 1859 y 1861. A pesar de tratarse de producciones tempranas, con una voluntad fundamentalmente formativa, no se puede negar la extraordinaria calidad y la excelente factura técnica de estas composiciones.

A finales de la década de 1980, en concreto en 1989, hay que mencionar la exposición antológica,<sup>93</sup> comisariada por Carlos González y Montse Martí, que acogieron las salas de la Fundación Caixa de Pensions. Con una suma de 153 obras, la selección de dibujos y estampas superó los setenta ejemplares, siendo especialmente remarcable la inclusión de una sensible representación de los aguafuertes del artista, pertenecientes al fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu d'Art Modern. Los dos especialistas tuvieron el mérito de ampliar el horizonte de expectativas y conseguir préstamos internacionales de museos europeos y sobre todo, por primera vez, se pudieron admirar sus producciones localizadas en colecciones públicas americanas. En lo referente a la obra sobre papel, tenemos que mencionar la presencia de la acuarela, propiedad de The Walters Art Gallery de Baltimore, el *Café de las golondrinas* (1868), como una de las contribuciones más destacadas. La exposición representaba la culminación del trabajo de investigación que aquel mismo año había fructificado en una monografía<sup>94</sup> sobre el pintor, que los dos autores escribieron de forma conjunta. Una de las principales virtudes de la publicación, en dos volúmenes, era presentar, por primera vez, la catalogación de toda la producción del artista. Dado el planteamiento exhaustivo, los estudiosos y especialistas disponían de un repertorio muy útil; una herramienta de consulta obligada que tenía un gran interés documental.

La década de 1990 supuso un salto cuantitativo, pero sobre todo cualitativo en lo que respecta al número de iniciativas destinadas a difundir la obra del pintor. Una de las propuestas más destacadas tuvo lugar en 1994, año en el que la Biblioteca Nacional organizó una muestra<sup>95</sup> con las obras de Fortuny y su hijo, Mariano Fortuny y Madrazo, pertenecientes a sus colecciones. Comisariada por Rosa Vives, gran especialista en la obra grabada del pintor de Reus, y María Luisa Cuenca, conservadora de la sección de dibujos y estampas de la Biblioteca, tuvo el mérito de sacar a la luz un fondo muy poco conocido. Igualmente, el catálogo que se publicó contribuyó a impulsar los estudios sobre Fortuny y sirvió, entre otras cosas, para descubrir la potencialidad creativa de Fortuny padre como excelente grabador. Relacionado con esta disciplina, hay que mencionar las notables aportaciones intelectuales de Vives, autora de una monografía,<sup>96</sup> publicada en Reus en 1991, en la que, además de realizar un catálogo razonado de toda su producción grabada, abordó con gran rigor y profundidad el trabajo de Fortuny en este campo creativo. Cinco años después, la Fundación Rodríguez Acosta presentó los dibujos del legado Manuel Gómez-Moreno González<sup>97</sup> (1834-1918), en una exposición realizada en Granada. La publicación<sup>98</sup> que acompañaba a la muestra incluyó la catalogación de todos los dibujos de Fortuny pertenecientes al legado propiedad del pintor granadino amigo de Fortuny.

93. GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *cit. supra*, n. 11.

94. GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *cit. supra*, n. 9. Entre la larga relación de las aportaciones realizadas por los dos autores, podemos citar, dada su dimensión simbólica, la exposición dedicada a la etapa de actividad granadina de Fortuny. *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*, Granada, 1999.

95. CUENCA, M<sup>a</sup> L.; VIVES, R., *Mariano Fortuny Marsal...*, *cit. supra*, n. 2.

96. VIVES, R., *cit. supra*, n. 8.

97. Sobre la actividad artística, y sobre todo erudita, del pintor, resulta muy útil la consulta de la tesis doctoral de MOYA MORALES, J., *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, Granada, 2004.

98. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Dibujos y grabados del legado Gómez-Moreno*, Granada, 1996, cat. núm. 15-16, p. 148-158.



Salas de la *Exposició Fortuny*, 2003.

En este contexto de reivindicación de una personalidad artística de tanta entidad, hay que mencionar la aportación del Museu Salvador Vilaseca de Reus, que tomó la iniciativa de organizar, en 1997, una exposición<sup>99</sup> estructurada en torno a sus colecciones de obra sobre papel. Comisariada por Jordi À. Carbonell, la muestra, que cubrió el objetivo de difundir el rico patrimonio conservado en Reus, reunió un conjunto de 118 obras, entre dibujos y grabados. Desde un punto de vista científico, la exposición supuso el inicio de un proyecto de investigación sobre la primera estancia de Fortuny en tierras marroquíes, que, bajo la dirección de Carbonell, culminó dos años después en la publicación de una monografía<sup>100</sup> sobre el tema en la que el estudio de los dibujos relacionados con la guerra hispano-marroquí tuvo un papel esencial. Este meritorio trabajo de investigación se complementó con

99. CARBONELL, J. A. (ed.), *Marià Fortuny: dibuixos i gravats al Museu Salvador Vilaseca*, Reus, 1997.

100. CARBONELL, J. A., *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica: els dibuixos de la guerra hispanomarroquina 1859-1860*, Barcelona, 1999.



M. Fortuny. Estudio para el cuadro *Playa de Portici*.

dos nuevos hitos. En primer lugar, en 2001, una muestra<sup>101</sup> itinerante, de carácter eminentemente divulgativo, por diferentes ciudades marroquíes y con el orientalismo catalán como eje vertebrador del discurso expositivo. En este sentido, la obra de Fortuny se acompañó de producciones de otros artistas que, como el de Reus, también cultivaron las temáticas orientalistas. Y en 2005, la investigación sobre el tema de estudio culminó con una nueva publicación,<sup>102</sup> en este caso un libro con el tema del orientalismo como telón de fondo.

En temas expositivos, la relación de la obra de Fortuny con las antiguas colonias españolas del Norte de África tuvo un precedente en 1952, fecha de la celebración de una exposición<sup>103</sup> en Tetuán y Tánger, realizada con una selección de dibujos y grabados pertenecientes a las colecciones del Museu d'Art de Catalunya. La muestra, que también permitió contemplar una selección de obras de Josep Tapiró (1836-1913), reunió un conjunto de unas 100 obras y casi todas formaban parte del legado Fortuny y Madrazo ingresado en el museo de Barcelona en 1951. El dossier de prensa de la época permite hacerse una idea aproximada de la repercusión que, para la vida cultural de Tetuán tuvo un acontecimiento de estas características. Gracias a las fotografías publicadas en los periódicos sabemos que el público pudo ver producciones tan emblemáticas como *Vista de Tetuán* o *Nuestra casa en Tetuán* (MNAC/GDG 46218 D).

El Museo Nacional del Prado también se sumó a toda esta serie de actuaciones y organizó, en 1998, una muestra<sup>104</sup> en la que, durante unos cuatro meses, los visitantes pudieron contemplar una selección de la colección Fortuny, formada por pinturas, 5 acuarelas, 28 dibujos y un conjunto de grabados. Esta exposición había tenido un precedente en 1935,<sup>105</sup> fecha en la que el Museo de Arte Moderno de Madrid restringió la propuesta expositiva a la

101. CARBONELL, J. A., (ed.), *Visions del Al-Maghríb. Pintors catalans vuitcentistes*, Barcelona, 2001.

102. CARBONELL, J. A., *Orientalisme. L'Al-Maghríb i els pintors del segle XIX*, Reus, 2005.

103. *Exposició de grabados, acuareles y dibujos (1860) de Mariano Fortuny*, Tetuán, 6/1952; Tánger, 7/1952. Hemos encontrado noticias documentales, muy interesantes, sobre los preparativos de la muestra, en los fondos del Arxiu Nacional de Catalunya. *Exposició Mariano Fortuny celebrada en Tetuán. 1951-1952*. ANC 3283/224.

104. *Fortuny. Pinturas, dibujos y grabados*, Madrid, Museo del Prado, 16/6-6/9/1998.

obra sobre papel. Los mismos fondos, con las nuevas incorporaciones ingresadas con posterioridad a 1935, se volvieron a exponer en 1970.<sup>106</sup>

Como conclusión a este rápido recorrido por algunos de los episodios expositivos que más han contribuido a difundir la obra del gran maestro, hay que mencionar la exposición *Fortuny* de 2003.<sup>107</sup> Comisariada por Mercè Doñate, Cristina Mendoza y Francesc M. Quílez, la muestra producida por el MNAC se convirtió en un gran acontecimiento cultural que tuvo una gran repercusión mediática, así como una muy favorable acogida de público y crítica. La categoría de los préstamos internacionales y una selección muy cuidadosa de las piezas, de acuerdo con un estricto criterio de calidad, contribuyeron, entre otros aspectos, a potenciar la proyección de Fortuny como un artista de una enorme valía, equiparable con los grandes maestros europeos del siglo XIX. Aunque tuvo un protagonismo indudable, la obra sobre papel seleccionada: acuarelas, dibujos y grabados de un alto nivel cualitativo, tuvo una función complementaria de la obra pictórica. También hay que subrayar el catálogo de la muestra como una publicación que abrió nuevas perspectivas metodológicas y realizó importantes aportaciones documentales y bibliográficas. Sin olvidar, sin embargo, que el modelo de catálogo razonado también posibilitó la profundización en el estudio de algunas de las composiciones más emblemáticas del pintor. El descubrimiento de la pintura *Playa de Portici*, en una colección particular norteamericana, en un momento muy avanzado de la exposición, provocó la decisión de los comisarios de organizar, una vez clausurada la gran antológica, una muestra mucho menos ambiciosa, centrada en esta última producción inacabada del pintor y acompañada de una selección de unos 30 dibujos preparatorios de la obra, pertenecientes al fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC.

Para finalizar, solo nos queda hablar de las dos últimas iniciativas. En 2008, el Musée Goya de Castres organizó una muestra<sup>108</sup> con todas las colecciones de obra gráfica de Fortuny: acuarelas, dibujos y estampas. Comisariada por Jean-Louis Augé, jefe de conservación del Museo de Castres, el conjunto expositivo estuvo acompañado de un catálogo razonado de las 89 producciones expuestas.

Por otro lado, desde el mes de enero de 2012, el MNAC expone un conjunto de 50 estampas, perteneciente a la colección Fortuny del GDG. Con la presencia de diferentes pruebas de estado de algunas de sus producciones más emblemáticas, el conjunto, que permanecerá abierto por un período de un año, permite el acercamiento al proceso de trabajo del artista y valorar su virtuosismo técnico, capaz de asimilar un alto nivel de excelencia hasta el punto de convertirlo en un grabador canónico y ser considerado un referente en la historia del grabado español.

105. *Exposición de grabados, dibujos y acuarelas de Fortuny*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1935.

106. *Dibujo y grabado de Fortuny*, Toledo, Palacio de Buensalida, 4-6/1970.

107. DOÑATE, M., et al., *Fortuny...*, cit. *supra*, n. 3.

108. AUGÉ, J.L., (ed.), *Fortuny: Oeuvres graphiques dans les collections du Musée Goya*, Castres, Musée Goya, 29/5-26/10/2008.

Autor: Francesc M. Quílez i Corella  
Jefe del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC

Traducción: Susanna Méndez  
Área Editorial del MNAC

Diseño gráfico: Marta Aymar

© Museu Nacional d'Art de Catalunya  
(Fotografía: Jordi Calveras, Marta Mérida y Joan Sagristà)

© Museu Nacional d'Art de Catalunya  
(Carme Ramells)

© de la edición, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Abril de 2012

