

# Mariano Fortuny

*Modernity foreseen*



# Mariano Fortuny

*Modernity foreseen*

DELA MANO  
Old Masters

# CATALOGUE

© of this catalogue: DELAMANO Old Masters  
© of this text: Francesc Quílez Corella

Design: Daniel de Labra

Editing, coordination and translation: Gabriela Tyler Illán

Photography: courtesy of the copyright holders; © catalogue images Andrés Valentín-Gamazo

2026

DE LA MANO Old Masters  
c/ Zorrilla, 21  
28014 Madrid (Spain)  
Tel. (+ 34) 91 435 01 74  
[www.delamano.eu](http://www.delamano.eu)  
[info@delamano.eu](mailto:info@delamano.eu)

# MARIANO FORTUNY.

## MODERNITY FORESEEN

### An unpublished sketchbook

A sketchbook of drawings carried out by the painter Mariano Fortuny (Reus, Tarragona, Spain, 1838 – Rome, 1874), which had belonged to a private collection, has recently appeared in the art market. This compilation corroborates the importance that the practice of this discipline held for the artist, in which he came to achieve a high level of excellence.

Fortuny's creative period during his stay in Granada between the summer of 1870 and the autumn of 1872 could be described as one of the most fertile and luminous stages of the painter's, otherwise brief, artistic career. Nevertheless, many unanswered questions continue to surround this period, which have yet to find a satisfactory explanation that might help us understand the circumstances that turned these years into some of the most important episodes in the history of 19th-century Spanish art. In this regard, I would even venture to extend this evaluative assessment and assert, without the slightest doubt, that its implications also shaped the aesthetic response of European art in the late 19th century and in the early years of the following one.

It was in the Nasrid capital where he found the most favourable environment in which to work freely, and explore other territories where he had either not previously dared to venture or had done so with a certain degree of apprehension. The artist embarked on a search

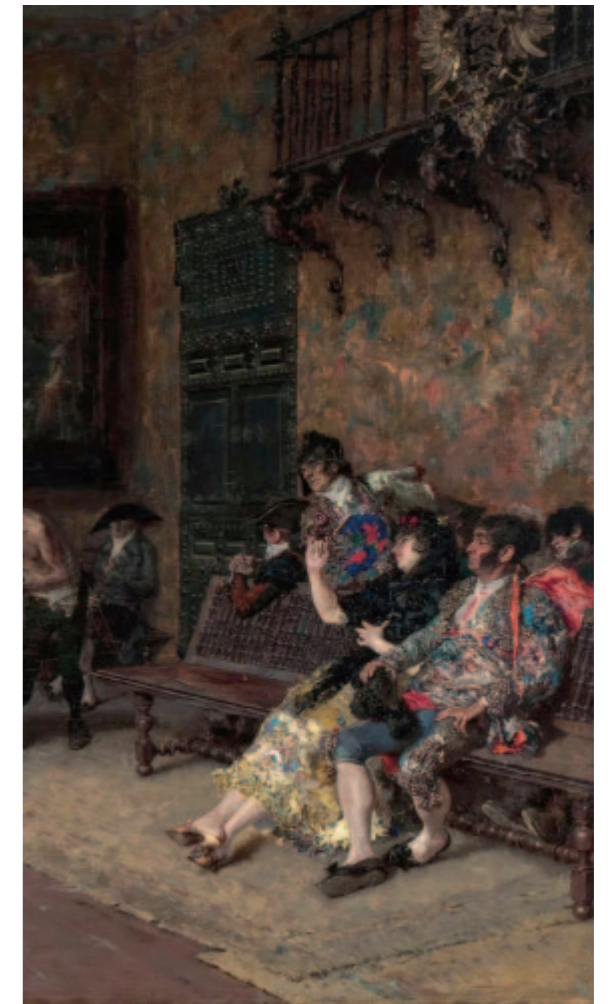


Fig. 1 Mariano Fortuny, *The Spanish Wedding*, detail, 1870. Oil on panel, 60,5 x 94,5 cm. Barcelona, MNAC, cat. 010698-000

for new stimuli, which, in addition to nourishing a highly fertile imagination, led him to unhesitatingly give free rein to his most instinctive and unconscious impulses, thus charting a creative path far removed from the

conventional milestones that had marked a history of success and acclaim following the presentation of *The Spanish Wedding* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 1) in 1870, at his dealer Adolphe Goupil's (1806–1893) Parisian gallery, a painting that opened doors to unprecedented social recognition.

We believe that it was within this Granadan context, characterized by a desire to transcend a conventional visual language that he had adapted both to the demands of his dealer and to the aesthetic tastes of a wealthy clientele, that the creation of the pages of a sketchbook should be situated. The typology of this compilation is striking for constituting an original and innovative contribution, imbued with special symbolic significance. Not without reason, the iconography of the work places us before a setting that arouses mixed feelings, poised between surprise, admiration, and above all, fascination. Across its pages parade capricious forms that produce a dazzling effect. These are images laden with mystery, difficult to interpret because they do not seem to relate to one another or form coherent narratives that respond to the principle of verisimilitude.

It is worth devoting some space, even if only briefly, to the analysis of some contributions that Fortuny made during this period, since many of them had the merit of transcending the historical time in which he lived, thus granting them unmistakable relevance. In a sense, as we have already suggested on different occasions, the ideological and artistic worldview of the artist was always rooted in the value system and mentality of the social elites of the nineteenth century. From this perspective, far from constituting an anomaly, his structure of thought remained firmly anchored in conservative postulates. If we examine some of the iconic images that constituted part of his artistic career, we find a repertoire that underscores a tendency to turn painting into a

programmatic experience. Without going any further, works such as the three versions of *The Print Collector* stand as true declarations of principles, pictorial manifestos intended to fix a particular way of being and of positioning oneself in the world.

I have always maintained the idea that these three works take the form of a model ideological artefact, whose structure unfolds in three perfectly interlocking pieces which, despite having been produced at different chronological moments, share a programmatic unity. In this sense, the works establish a kind of photographic sequence in which we can perceive the presence of the principle of variation, allowing us to discover novelties, differences between them, or a desire to turn the pictorial work into a mirror reflecting shifts in emphasis or under linings of an authorship determined not to fall under the influence of the syndrome of repetition. From this point of view, the three works present themselves to us as an experience open to a multiplicity of readings, many of them based on speculative grounds, while others rest on more solid and objective foundations.

If we analyse these elements in greater detail, we can observe the overcoming of anecdotal narrative in favour of a language that seems to be governed by very different visual codes. It is within this framework that the debt Fortuny incurred to the Spanish pictorial tradition becomes most evident, especially to the Baroque school and, above all, to the work of Francisco de Goya (1746–1828), a source that he habitually drew upon to quench his desire to mirror himself in the models and typologies created by the Aragonese master. This dependence would explain why, without an especially well-founded motive, the painter showed a particular predilection for the development of a theme such as so-called *genre painting*, and why this inclination emerged in a

place such as the city of Rome, where the artistic system did not pride itself on cultivating a genre to which it had always remained largely indifferent. In our opinion, the early appearance of the *casacas*<sup>1</sup> theme, exemplified by the watercolour *Il Contino* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), at a moment when the painter was still in the midst of his formative process, may be interpreted as a gesture that intended to demonstrate his adherence to a Goyaesque figurative culture of which he wished to be part and in which he took pride.

In this sense, to the surprise of contemporaries and later observers alike, Mariano Fortuny began to demonstrate his rebelliousness and to opt for an unexpected path through the execution of this watercolour. Far from training himself through the copy of classicist models or focusing his attention on the works of the great masters of the Roman pictorial tradition, which after all, was what was expected of him, he instead assumed the consequences of a risky manoeuvre, demonstrating the courage and distinctive imprint of a creator who, from this moment on, decided to chart the course of his pictorial career without submitting to the yoke of pre-existing dynamics. He chose instead to channel his creativity along a path of his own, seeking to align his abundant innate talent with the tastes of an era, the second half of the nineteenth century, that was beginning to glimpse the importance that the historical discipline would have for the development of the Western European artistic model.

It is important to highlight this aspect, because up until the moment when the painter decided to move to Granada in 1870, Fortuny's work was governed by a mental structure sustained by a historical framework. His was a

worldview of the period, rooted in a desire to resemble historical models of behaviour, exemplified by a demonstrated interest, curiosity, and passion for the practice of collecting. All of these references constitute the framework of action of an author who, until he decided to embark on the cathartic journey to Granada—a place, incidentally, situated on the periphery of the artistic system—had aspired to achieve the success of an upwardly mobile career and to become part of the long genealogy of Spanish artists (Ribera, Velázquez, Goya...) whom he had always sought to emulate. In any case, after a process of metabolizing the language of the great masters, Fortuny decided to assimilate this heritage without underestimating its importance; yet he did not hesitate to exploit it as a springboard toward the search for new creative challenges, far removed from those themes that had most contributed to fixing the stereotype of his image as an artist. During this period, a deep rift opened between the need to attend to contractual obligations, which compelled him to satisfy a growing demand for productions anchored in models that did not allow him to deviate in the slightest from this objective, and his personal aspirations.

Simultaneously, the artist's sensitivity was increasingly marked by the need to respond to his own inclinations; to work guided by the impulse of his own creative instincts, and without feeling that his freedom was curtailed. Within this context, laden with contradictory aspects and governed by an ambivalent dynamic, Fortuny sought to privilege the desire to turn artistic practice into an enriching experience that would also help him grow as an artist, fleeing from his comfort zone and assuming risks that forced him to reinvent himself and to construct a new, alternative

<sup>1</sup> 'Casacas' refers to the plural of 'casaca', a type of overcoat that adjusted to the body, with long sleeves, and skirting that went down to the hamstrings.



Fig. 2 Mariano Fortuny, *Battle of Tétouan*, detail, c. 1862-1866. Oil on Canvas, 300 x 972 cm. Barcelona, MNAC, cat. 010695-000

professional profile, at times scarcely recognizable in relation to his previous trajectory. One of the most evident manifestations of what we might describe as a crisis of growth was the appearance of a large number of unfinished works, which, in the eyes of his contemporaries, amounted to the confirmation of a failure. The distance separating desire from reality, or the inability to bring the artistic idea to fruition, for a nineteenth-century mentality, revealed the vulnerability of the artistic subject; it constituted the clearest proof of the existence of a flaw in the system. Until then, this system had appeared to operate as a perfect machine, without any fissures or weaknesses that might suggest that within the painter there resided a personality beginning to show doubts, hesitations, and, more troubling still, signs that the model that had allowed him to amass

wealth and achieve success showed symptoms of exhaustion. Indeed, the author himself, prey to a state of anxiety, though with his habitual reserve, came to express in one of his letters that he was tired of representing the same themes, even voicing his dissatisfaction with the demands of a dealer who seemed to be guided solely by greed and showed no respect for the artist's creative freedom.

It is nonetheless true that these doubts and uncertainties had already formed part of his trajectory and had on earlier occasions revealed themselves as a habitual *modus operandi*. Without going any further, during his brief stays in Morocco, in 1860 and 1862, compelled to fulfil the commitment to execute *The Battle of Tétouan* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 2)—incidentally, another emblematic episode of his relationship with the

practice of *non finito*—he had already begun to externalize the vertigo that led him to take the radical decision to leave some of his compositions unfinished. Precisely this option, despite being misunderstood in its time, stands as one of Fortuny's boldest and most innovative contributions and allows us to view his work through a different lens, one that brings it closest to modernity. In these works we glimpse the emergence of a different personality forcing its way forward, seeking to clear a path and pursuing a goal: that of the full autonomy of artistic language, which he intuited could only be achieved if he were able to free himself from the narrative accretions of the artwork, understood as an impediment that weighed down the possibility of attaining aesthetic plenitude.

Without a doubt, the pages of the sketchbook that we are now bringing to light, and which had remained unpublished until now, form part of the unfolding of a personal intuition and of an innate need to turn the creative process into a continuous act of experimentation; an openness to the possibility of glimpsing a new horizon that places the painter on the threshold of a new era: that of artistic modernity. In this sense, forms and patches of colour parade before our eyes, many of them unrecognizable and implausible, whose content is not easy to decipher because they refer us to the realm of the unconscious and announce themselves as if they were revelations of a dreamlike world, in which imagination and fantasy unfold freely and unconditionally, becoming two of the principal driving forces that activate a creativity removed from the conventions of the visual language of the time. This iconographic repertoire transports us to the very heart of the painter's imagination—one that flows automatically and reveals itself as a highly fertile source for the creation of images, some of which might be described as capricious, recalling a term used by Goya to refer to those



Fig. 3 Eugenio Lucas Velázquez, *Scene with Figures*, c. 1850. Ink and wash on paper, 250 x 340 mm. Williamstown, The Clark Institute, sold by DELAMANO Old Masters in 2024, inv. 2024.10

creations that did not rely on imitative models to achieve the process of crystallization. It is undeniable that this type of work is indebted to a long tradition that begins with the figure of the Aragonese master, but in which we can also recognize other links in a long chain that continues with Eugenio Lucas Velázquez's (1817–1870) emblematic *manchas* (fig. 3) and that likewise found in the French writer Victor Hugo (1802–1885) one of its most fervent practitioners.

All of these artists are characterized by the impulse to give free rein to their imagination, to transform artistic work into a source of experimentation. These exercises are enveloped in an aura of mystery that often renders them unintelligible, since they were not conceived with the intention of transcending the personal sphere, but must instead be situated within the realm of private practices, those that foster the need to transgress established canons and to venture along paths that provoke vertigo because they are unknown. Nevertheless, this informality does not detract from the authenticity of a type of proposal that anticipates the course Western art would follow from the late nineteenth century onward and that, in Fortuny's case, prefigures the

emergence of a suggestive, vibrant, and luminous visual language. Some of these characteristics, albeit on a more modest scale and still situated within an orthodox respect for the principle of verisimilitude, can already be found encapsulated, and are perfectly recognizable, in some of his productions, especially in those in which, with sound judgment and discernment, he managed to hybridize innate talent and technical mastery with a progressive attitude of empathy toward Japanese aesthetics.

Undoubtedly, these images demonstrate the debt incurred to a movement that emerged from the 1860s onward and permeated Western artistic language. Fortuny handled these references with great dexterity, allowing him to move beyond an initial stage characterised by a superficial implementation of isolated quotations or purely formal figurative resources, toward a profound assimilation of the transformative implications brought about by the implementation of a different artistic system. Japanese aesthetic taste became part of the artist's visual baggage and presented itself more intensely during his Parisian period around 1870; however, its definitive systematization would come in the final stage of his career, more specifically in the summer of 1874, coinciding with the family's stay in the town of Portici. During this period, a large part of his production is imbued with a magical atmosphere, expressed through a fondness for the representation of naturalistic motifs and the creation of compositions that, in addition to radiating a luminous happiness close to a hedonistic ambiance, are wrapped in an apparent triviality, which should not be confused with banality, that led him to include his family nucleus and his circle of friends as two of the principal protagonists within his compositions. In this regard, the watercolour from a private collection in which he



Fig. 4 Mariano Fortuny, *Portrait of Madame Agrasot*, 1874. Watercolour on paper, 350 x 245 mm. Private collection

portrayed Emma Zaragoza (fig. 4), the wife of the painter and his friend Joaquín Agrasot (1836–1919), is particularly representative. It is undoubtedly a work in which the formal and aesthetic characteristics present a greater number of affinities with the execution of the sketchbook under analysis.

Although that, as we have already had occasion to note, we don't find any visual indication that allows us to relate Fortuny's work to a specific piece in any of these pages, the execution of the drawings and their clearly defined stylistic characteristics constitute conclusive proof that enables us to affirm, without any doubt whatsoever, that the entire set is an autograph production by Fortuny, an undeniable attribution. Nevertheless, the most important proof, one that allows us to sustain this assertion, has to do with the artist's use of

colour. One of the most captivating aspects of the work, and the one that exerts a magnetic effect, is the use of a brilliant colour palette, with a very broad chromatic spectrum and an intense range; two elements that converge to generate a visual effect of great aesthetic efficacy. Through a highly subtle calligraphic gesture and a figurative construction achieved by means of agile, dynamic, and decisive brushstrokes, chromaticism becomes a resonant chamber that allows us to penetrate the knowledge of a versatile, sensitive, sensual artist endowed with enviable technical mastery.

Once again, the work reveals the artist's ability to work with the watercolour technique, a procedure in which he achieved remarkable excellence and results of great emotional impact. The vibrant sense of colour, the interaction he establishes by forging a dynamic relationship between light, colour, and creative genius, confirms the innate talent of an artist who, far from resting on his laurels or adopting a complacent attitude, conceived the creative process as a challenge, a test that he confronted with courage and by assuming an unusual level of risk. Despite everything, Fortuny continued to maintain a connection with a market that demanded commercial products which adapted to the tastes of a clientele little inclined toward novelty or daring adventures. Needless to say, Fortuny knew how to navigate and move with apparent ease within the realm of ambivalence, and he managed with equal composure to circumvent the contradictions that such a situation could generate. However, even in the most anecdotal compositions, those aligned with the *pompier* aesthetic, there always remains the hope of finding a crevice that allows us to connect with the freest and most spontaneous dimension of his creativity. Not in vain, his poetics reveal a taste for meticulous description, especially discernible in those aspects that lead the viewer to discover new

incentives, unexpectedly, in works that would seem, at first glance, the least conducive to such readings.

The present sketchbook has a pre-emptive dimension that turns Fortuny into a kind of exceptionally gifted pupil, as he was able to intuit the transformation that European art would undergo little more than a quarter of a century later, an evolution that, among other aspects, would lead to the definitive loss of the literary narrative references upon which it had hitherto been based. We have already noted that, due to its formal characteristics or the recognition of certain figurative clues, the sketchbook must have been produced during the years in which the Fortuny family resided in the Nasrid capital, between 1870 and 1872; the chronological range may even be extended to the period of activity that took place in Portici in the summer of 1874. Both stages were characterized by a constant search for new aesthetic horizons and by a chimerical impulse that fuelled his desire to work with complete freedom, attending to his own interests. Even so, most of the pages of the sketchbook reveal a very positive state of mind and constitute a reflection of the vicissitudes of an individual who, despite difficulties, was able to shield himself from the invasive pressures of the dealer and find a refuge of freedom, a space of provisionality in which he gave free rein to his most hidden impulses and passions, doing so, as in this case, without restraint, in an impetuous and torrential manner.

To a certain extent, the pages of this album are highly illustrative, Fortuny found in them the calm that he needed in order to work at will, to channel his fertile imagination, and to develop an alternative model that allowed him to rid himself, albeit provisionally, of the accretions of a market that, although necessary for his survival, at the same time generated great emotional strain, a state of discouragement and

disaffection, a profound unease that prevented him from advancing in the desired direction. From that moment onward, despite the hesitations, renunciations, and doubts, of which there were many, Fortuny began to interpret lived experience in aesthetic terms and did not hesitate to construct, through an appeal to sensibility, a visual universe of his own that came to be governed by autonomous laws, different from natural ones. This conviction was fundamental, for it helped him to see and understand the world in a different way, at times far removed from the logic of rationalist discourse or the principle of universal causality.

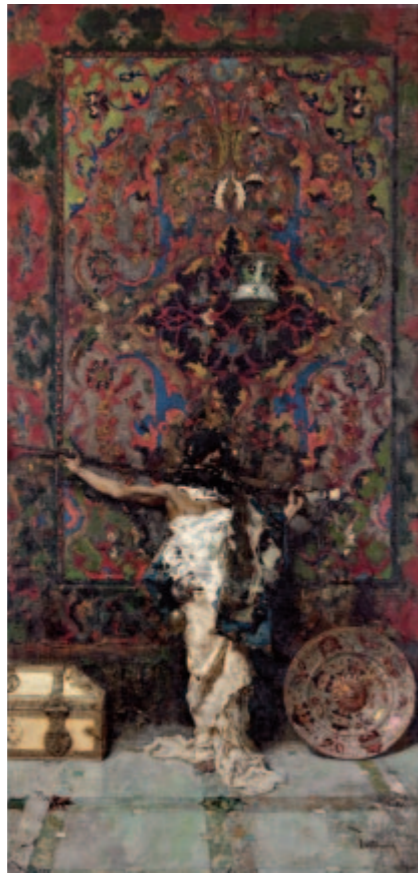


Fig. 5 Mariano Fortuny, *Arab Before a Tapestry*, c. 1873. Oil on canvas, 150 x 75 cm. Doha, Museum of Islamic Art.

The unpublished sketchbook to which we refer contains a number of images that also confirms Fortuny's particular predilection for using paper for experimental purposes. The ensemble consists of a total of twenty-six loose<sup>2</sup>, unbound pages, on some of which the estate stamp bearing the artist's surname enclosed within a red circle is visible, which unequivocally confirms that we are dealing with an autograph work. This device, as is well known, was used to authenticate the authorship of those works that, upon the painter's death, had remained abandoned in the Roman studio. Therefore, although it is difficult to identify the sketchbook with any of the entries in the inventory of assets published by Carlos G.

Navarro, it is possible that it may be among the large number of studies and portfolios whose specific contents are not detailed in the documentary headings. Alternatively, a more plausible hypothesis may be advanced: given its bizarre and surprising nature, it may have remained in the hands of the artist's family circle and, consequently, not have formed part of the objects auctioned at the famous *atelier* sale held in 1875 at the Hôtel Drouot in Paris.

Most of the sheets, which are of similar dimensions (123 x 205 mm), appear smudged with these patches of colour, to the point that thirty-six of them are entirely dominated by a chromaticism composed of a very broad spectrum of colours (blue, orange, yellow, brown, violet, etc.). The only differences lie in their greater or lesser intensity or in the fact that, in some cases, one can glimpse, emerging amid this chromatic web, a barely suggested silhouetted figure traced with a very subtle ink line. Without going any further, on the recto of sheet no. 3 the artist depicted the figure of an Arab guard, armed with his musket, evoking some of his most celebrated pictorial works, such as *Arab Before a Tapestry* (Museum of Islamic Art, Doha, fig. 5) and placed beneath an overhang, a kind of small roof projecting from a white wall, part of which is covered by vegetation. This is a familiar iconography that also presents points of contact with some of the paintings executed in Granada.



Fig. 6 Mariano Fortuny, *Composition*, verso of page number 10 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.

This Nasrid atmosphere can be perceived in many of the compositions which, although they cannot be directly linked to any of his most famous works from that period, evoke certain pictorial episodes. More specifically, the compositional execution of some of them recalls the unfinished painting *Carnival in Granada*, also known as *Contrasts of Life* (National Museum of Visual Arts, Montevideo). The treatment of groups, chromatic richness, and the unmistakable influence of Japanese aesthetics are some of the aspects that we recognize both in the pictorial work and in some of the drawings that make up the sketchbook. Incidentally, Japanese influence is openly perceptible on most of its pages, functioning as one of the figurative cultures from which the artist sought a constant source of inspiration.

One of the most beautiful, and at the same time most fascinating, examples of the use of this mosaic of colours is found on page no. 10 (verso, fig. 6) of the sketchbook. Here, the artist has deployed a repertoire that produces a magnetic visual effect, as the patches of colour crowd together and take over the entire surface of the paper, generating a phenomenon of *horror vacui*. Yet in the midst of this intoxication of colour, one can intuit the representation of the profile of a woman wearing a kimono, reminiscent of some of the garments worn by the female figures in *The Spanish Wedding* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 7). The woman adopts a slightly inclined posture, although it must be said that this perception is more intuited than conveyed by the physical presence of a figure of substantial corporeality. The same



Fig. 7 Mariano Fortuny, *The Spanish Wedding*, detail, 1870. Oil on panel, 60,5 x 94,5 cm. Barcelona, MNAC, cat. 010698-000

<sup>2</sup> The sketchbook is composed by twenty-six loose pages, however, some of these have compositions on both the recto and the verso of the paper, meaning that there are more than twenty-six compositions in total.



Fig. 8 Mariano Fortuny, *Composition*, verso of page number 20 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 124 mm. Madrid, private collection.

sensation is transmitted by other pages of the sketchbook, such as numbers 20 (verso, fig. 8) and 24 (recto, fig. 9), in which the mass of colour seems to have formed a group of people, a procession, in which, in the former case, one can distinguish the appearance of a figure positioned to the viewer's left, whose silhouette has been drawn with a very subtle ink line. The rest of the group, whose movement appears to have been merely suggested by the artist, gives the impression of shifting toward the viewer's left, without clearly defined human forms.

On some occasions, following a habitual working method, Fortuny traced pencil lines that extend certain compositional planes or suggest that we are dealing with an open-ended type of work, one that would have formed part of the large number of works he left unfinished. The use of pencil for this purpose constitutes one of the traits that most clearly help to identify the artist's style, since many of his productions are governed by this same pattern.

Regarding the supposed Granadan affiliation of the sketchbook, there is some evidence that supports this hypothesis. In this regard, the existence of a small group of drawings, which,



Fig. 9 Mariano Fortuny, *Composition*, recto of page number 24 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.

like the sketchbook, belong to the same collection and whose authorship leaves no room for doubt, places us in the most plausible scenario, one that links the entire collection to

Fig. 10 Ricardo de Madrazo and Mariano Fortuny, *Old Man in the Sun*, 1870. Watercolour on cardboard, 225 x 165 mm. Dallas, Meadows Museum, sold by DELAMANO Old Masters in 2024



Fig. 11 Mariano Fortuny, *Composition*, recto of page number 1 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.

the city of Granada. Their execution, with the exception of a watercolour (fig. 10) made by Ricardo de Madrazo (1852–1917), the Reus native's brother-in-law, who had moved in with the Fortuny family as early as 1867, must be attributed to Mariano Fortuny. Among all these works, two watercolours stand out: one depicting a study of a detail of a column from a room in the Alhambra of Granada, and the other portraying a woman. Both pieces bear the Fortuny estate stamp on the paper. These compositions once again attest to the painter's creative capacity and the talent he displayed in his work, marking him as one of the most esteemed watercolourists of his time.

The same group includes three drawings: two studies of penitents and members of religious brotherhoods, and one processional scene taking place on a street likely in the Albaicín neighbourhood. Another Granadan clue is provided by the long inscription on the verso of the work executed by Ricardo de Madrazo. This text, signed by Mariano de Madrazo (1894–1990), Ricardo's son, describes the composition and provides some interesting details about the context in which it was made. Due to its documentary value, it is worth reproducing the inscription in an accurate



Fig. 12 Mariano Fortuny, *Composition*, recto of page number 4 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.

transcription: "This watercolour was executed by D. Ricardo de Madrazo and corrected by D. Mariano Fortuny, it was painted in 1870 during the great Catalan artist's stay in Granada, accompanied by his son-in-law. AS with this model, there exists a large oil study painted by Mariano Fortuny in the Errazu legacy room of the Prado Museum in Madrid". Indeed, the depicted model is the same one that Fortuny used for various versions of his studies on the figure of an old nude, of which several watercolours still survive in private collections, in addition to the aforementioned painting in the Prado Museum. Although the final quality is considerably lower than Fortuny's own works, the fact that it is signed with Ricardo Madrazo's monogram helps clear any doubts regarding its authorship.

The recto of pages 1, 4, 6, and 25 (figs. 11, 12, 13, 14) is the only part of the album containing figurative motifs. On the paper, figures appear, more recognizable on pages 1 and 6. On the latter, we can distinguish studies of musketeers or swordsmen—a genre the artist cultivated in Granada and from which many compositions survive. On this same page, the image of a woman is also visible, positioned in the centre, facing away from the viewer.



Fig. 11 Mariano Fortuny, *Composition*, recto of page number 1 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.



Fig. 12 Mariano Fortuny, *Composition*, recto of page number 4 of the sketchbook, c. 1870-1874. Watercolour on paper, 123 x 205 mm. Madrid, private collection.

On page 1 we find a phenomenal dispersal of motifs and interests, leading the artist to include a very diverse repertoire. This ranges from the side profile of one of the Granadan models, drawn in ink in the lower right corner, to a pencil depiction of a musical scene in the centre of the sheet, in which some musicians are playing instruments (a violin and a transverse flute). To the right, two figures are depicted with their backs to the viewer; one of them, a man, appears to be dressed in a period jacket. The shading of the model's face is achieved with a network of slightly inclined parallel lines, a stylistic trait characteristic of Fortuny.

Aside from a few exceptions, figurative or easily recognizable visual elements are scarce and sporadic. Among the latter, one of the most notable depicts various elements in ink, some sketched, ranging from ornamental motifs to figurative representations that may reflect Fortuny's well-known interest in eclectic and heterogeneous collecting. This sheet perfectly exemplifies a traditional mode of working: the phenomenon of what we might call *simultaneity*, in which diverse interests are juxtaposed in a figurative space, apparently unrelated yet coexisting. Similar examples are well documented and can be found elsewhere in his oeuvre.

From a formal standpoint, the execution of the works, with quick, light brushstrokes, combining watercolour washes, ink, and occasionally graphite pencil, confirms Fortuny's technical skill and virtuosity. Despite the seemingly careless or rough appearance of some images, these are experimental exercises that, far from being isolated instances of improvisation, form part of his ongoing exploration of new aesthetic approaches.

It is interesting to note what we consider to be one of the sketchbook's most striking features: the impactful use of colour on some pages. The chromatic richness, expressed through a wide-ranging palette, produces a visually compelling effect, making this work, without hesitation, a foundational piece by an artist exploring unconventional and unprecedented paths and revealing a distinctly modern aesthetic.

In addition to this, we find the presence of unusual iconography, which at first viewing evokes an ambivalent reaction; a mixture of emotions and sensations that oscillate between admiration, surprise, astonishment, and perplexity due to its rarity.

Undoubtedly, the work represents a significant contribution, shedding light on a previously underexplored facet of the artist's creative



Mariano Fortuny, *Sand with Mountain Line. Morocco*, c. 1860. Watercolour and pencil on paper, 262 x 373 mm. Madrid, Prado Museum, cat. D006222

activity. While we had previously intuited this inclination from other works, the sketchbook attains unforeseen levels of experimentation. The discerning reader recognizes Fortuny's traditional enjoyment of working on paper, performing tests and transgressions evident across different periods of his short but prolific career, characterized by its departure from predictable, conventional paths.

On certain occasions, we have highlighted what appears to be an underground current in his oeuvre, emerging sporadically, in which the artist explored motifs and iconographies outside his usual repertoire, venturing into unorthodox registers that allowed him to unleash imagination and fantasy, subverting the conventional historical perception of Fortuny

as a talented yet conformist artist within the artistic system of his time.

It is also evident that, in addition to the influence of the Spanish school, particularly Goya, his method reflects experience with plein air work. For Fortuny, adapting to atmospheric effects, changing light conditions, and environmental factors, particularly after his first stay in North Africa in early 1860, was a challenge that proved highly beneficial, helping him rethink a methodology previously reliant on academic formulas. This African experience was transformative, as the ambient light acted almost as a guide, leading him on an adventure that posed a great challenge. The numerous unfinished works provide clear evidence of the difficulties he faced, as the final results often



Mariano Fortuny, *Moroccan landscape. Study for the Battle of Tétouan*, 1860. Watercolour on paper, 287 x 437 mm. Barcelona, MNAC, cat. 046220-D

reflected a sense of frustration when he could not crystallize an artistic idea due to the variable conditions of his environment.

Focusing on the analysis of study motifs, it is clear that we are faced with an iconographic repertoire notable for its originality, illustrative of a playful approach to drawing as a pretext for imaginative exercises, while maintaining the brilliance of a singular and extraordinary poetic vision.

The character of this work not only elevates the artist's stature but also anticipates a historical moment, the emergence of artistic modernity, revealing a new facet of Fortuny, one that

departs from conventional models. It is an extremely original and, at the same time, disconcerting work, as it challenges the traditional perception of Fortuny's oeuvre and opens the possibility of exploring the multiple layers of one of the richest and most complex artistic personalities of the nineteenth century. Such a creative milestone repositions the painter's contribution to the formation of the modern artistic paradigm and situates his creativity in the context that allowed him to become a figure of considerable international stature.

**Francesc Quílez Corella.**

Art historian and curator of Fortuny's sesquicentenary



Mariano Fortuny, *Sea with Mount Vesuvius in the Background*, 1874. Watercolour on paper, 350 x 253 mm. Madrid, Prado Museum, cat. D006220

*Sketchbook*



Page 1, recto

1

*Sketchbook*

c. 1870 - 1874

Watercolour / Pencil, ink and gouache / Ink and watercolour / Pencil on paper

123 x 205 mm / 123 x 124 mm / 123 x 150 mm



Page 1, verso

2



Page 2, recto

3



Page 2, verso

4



Page 3, recto

5



Page 3, verso

6



Page 4, recto

7



Page 4, verso

8



Page 5, recto

9



Page 5, verso

10



Page 6, recto

11



Page 6, verso

12



Page 7, recto

13



Page 7, verso

14



Page 8, recto

15



Page 8, verso

16



Page 9, recto

17



Page 9, verso

18



Page 10, recto

19



Page 10, verso

20



Page 11, recto

21



Page 11, verso

22



Page 12, recto

23



Page 12, verso

24



Page 13, recto

25



Page 13, verso



Page 14, recto



Page 14, verso

28



Page 15, recto

29



Page 15, verso

30



Page 16, recto

31



Page 16, verso

32



Page 17, recto

33



Page 17, verso

34



Page 18, recto

35



Page 18, verso



Page 19, recto



Page 19, verso

38



Page 20, recto

39



Page 20, verso

40



Page 21, recto

41



Page 21, verso

42



Page 22, recto

43



Page 22, verso

44



Page 23, recto

45



Page 23, verso

46



Page 24, recto

47



Page 24, verso

48



Page 25, recto

49



Page 25, verso

50



Page 26, recto

51



Page 26, verso

## Mariano Fortuny, la modernidad vislumbrada. Un cuaderno inédito de dibujos

La reciente aparición en el comercio artístico de un álbum con dibujos del pintor Mariano Fortuny (Reus, Tarragona, 1838–Roma, 1874), que había pertenecido a una colección privada, viene a corroborar la importancia que para el reusense tuvo la práctica de una disciplina en la que llegó a alcanzar un alto grado de excelencia.

La etapa de actividad creativa de Fortuny durante el período de estancia en Granada, acontecida entre el verano de 1870 y el otoño de 1872, cabe calificarla como una de las más fecundas y luminosas de la, por otro lado, reducida carrera artística del pintor. Sin embargo, en torno a ella siguen gravitando una gran cantidad de incógnitas, muchas de las cuales no han encontrado una feliz respuesta que ayude a entender algunas de las circunstancias que convirtieron estos años en uno de los episodios más importantes de la historia del arte español del siglo XIX. A este respecto, incluso, me atrevería a extender esta apreciación valorativa y afirmaré, sin un atisbo de duda, que sus implicaciones también determinaron la respuesta estética del arte europeo de finales del siglo XIX e inicios del siguiente.

En la capital nazarí encontró el clima más favorable para poder trabajar en libertad, para explorar otros territorios en los que hasta entonces o bien no se había atrevido a adentrarse o lo había hecho con cierto temor. El artista inició una búsqueda de nuevos estímulos, en los que además de alimentar un imaginario muy fecundo, no tuvo reparo en dar rienda suelta a las pulsiones más instintivas e inconscientes, dibujando una senda creativa muy distanciada de aquellos hitos convencionales que habían jalonado una historia de éxito y encumbramiento, después de la presentación, el año 1870, en la galería parisina de su marchante, Adolphe Goupil (1806-1893), de *La Vicaría* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 1), pintura que le abrió las puertas de un reconocimiento social sin precedentes.

Creemos que fue en este contexto granadino, presidido por un anhelo de superación del lenguaje convencional, que había adaptado tanto a las peticiones de su marchante, como a la de los gustos estéticos de una clientela con un alto poder adquisitivo, en el que se enmarca la realización de las páginas de un cuaderno, la tipología del cual sorprende por constituir una aportación original, novedosa y cargada de una significación simbólica especial. No en vano, la iconografía de la obra nos sitúa ante un escenario que despierta sentimientos encontrados, a caballo entre la sorpresa, la admiración y, sobre todo, la fascinación. Por sus páginas desfilan formas caprichosas que producen un efecto de encandilamiento. Son imágenes cargadas de misterio, difíciles de interpretar porque no parecen relacionarse entre ellas ni formar relatos hilvanados que respondan al principio de la verosimilitud.

Merece la pena que dediquemos un espacio, ni que sea de forma somera, a analizar algunas de las aportaciones realizadas por Fortuny, durante esta época, ya que muchas de ellas tuvieron el mérito de trascender el tiempo histórico que le tocó vivir, lo cual le concede una inequívoca vigencia. En cierto modo, como ya hemos venido planteando, en diferentes ocasiones, la cosmovisión ideológica y artística del reusense siempre estuvo enraizada en el sistema de valores y en la mentalidad de las élites sociales del XIX. Desde este punto de vista, lejos de constituir una anomalía, su estructura de



Mariano Fortuny. *Mutilated Arab prisoner with a guardian*, c. 1868-1869. Watercolour and pencil on paper, 262 x 413 mm. Manuel Puig Collection, Girona, Spain

pensamiento siempre permaneció anclada en unos postulados conservadores. No en vano, si rebuscamos en algunas de las imágenes icónicas que formaron parte de su recorrido como pintor, en ellas encontramos un repertorio que viene a subrayar una tendencia a convertir la pintura en una experiencia programática. Sin ir más lejos, producciones, como fue el caso de las tres versiones del coleccionista de estampas, se erigen en verdaderas declaraciones de principios, manifiestos pictóricos destinados a fijar una forma de ser y de estar en el mundo.

Siempre he sostenido la idea de que estas tres obras adoptan la forma de un modélico artefacto ideológico, cuya estructura se despliega en tres piezas perfectamente ensambladas, entre las cuales, a pesar de haber sido realizadas en momentos cronológicos distintos existe una unidad programática. En este sentido, las obras establecen una especie de secuencia fotográfica en la que podemos apreciar la existencia del principio de la variedad, lo que permite descubrir novedades, diferencias entre ellas o una voluntad de convertir la obra pictórica en un espejo en el que se reflejan los cambios de acento o los subrayados de una autoría abierta a no caer bajo el influjo del síndrome de la repetición. Desde este punto de vista, las tres obras se exponen ante nosotros como una experiencia abierta a una multiplicidad de lecturas, muchas de ellas sustentadas sobre bases especulativas, mientras que otras se apoyan sobre cimientos más sólidos y objetivos.

Si entramos a analizar, de manera más pormenorizada, estos elementos, podemos constatar la superación del relato anecdótico en beneficio de un lenguaje que parece regirse por unos códigos visuales muy diferentes. En este marco de actuación es en el que más se advierte la deuda que Fortuny contrajo con la tradición pictórica española y especialmente tanto con la escuela barroca como, principalmente, con la obra de Francisco de Goya (1746-1828), en cuyas fuentes acostumbró a saciar su sed de espejarse en los modelos y las tipologías creadas por el maestro aragonés. Esta dependencia explicaría el por qué, sin un motivo demasiado fundamentado, el pintor tuvo una especial querencia por el desarrollo de una temática, como fue el caso de la denominada pintura de género y que esta inclinación apareciera en un lugar como fue la ciudad de Roma, cuyo sistema artístico no tuvo a gala el cultivo de un género al que siempre permaneció ajeno. A nuestro juicio la temprana aparición de la temática de casacas, ejemplificada por la acuarela del *Contino* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), en un momento en el que el pintor se encontraba en pleno proceso de formación, podemos interpretarla como un guiño destinado a mostrar su adhesión a una cultura figurativa goyesca de la que él quería formar parte y de la que se sentía orgulloso.

En este sentido, para sorpresa de propios y ajenos, el reusense, con la entrega de esta acuarela, lo que hizo fue empezar a demostrar su rebeldía y a optar por una vía inesperada, ya que lejos de educarse en la copia de los modelos clasicistas o en fijar su atención en la obra de los grandes maestros de la tradición pictórica romana, que, al fin y al cabo, era lo que de él se esperaba, lo que hizo fue asumir las consecuencias de una maniobra arriesgada, demostrando la valentía y la impronta de un creador que desde este momento tomó la decisión de marcar el rumbo de su carrera pictórica, sin someterse al yugo de las dinámicas preexistentes y optando por encauzar su creatividad por una senda propia, en la que buscó acomodar el talento innato, como una facultad que atesoraba a raudales, a los gustos de una época, la de la segunda mitad del siglo XIX, que empezaba a vislumbrar la importancia que para el desarrollo del modelo artístico europeo occidental tuvo la disciplina histórica.

Es importante subrayar este aspecto, porque hasta el momento en el que el pintor tomó la decisión de trasladarse a Granada, el año 1870, la obra de Fortuny estuvo presidida por una estructura mental sustentada en un andamiaje histórico. La suya fue una cosmovisión de época enraizada en un anhelo de asemejarse a modelos de comportamiento histórico, ejemplificado por la demostración de un interés, curiosidad y pasión por el cultivo de la práctica del coleccionismo. Todas estas referencias

constituyen el marco de actuación de un autor que hasta que decidió emprender el catártico viaje a Granada –por cierto, un lugar situado en la periferia del sistema artístico- había ambicionado alcanzar el éxito de una carrera ascensional y formar parte de la larga genealogía de artistas españoles (Ribera, Velázquez, Goya...) a los que siempre quiso emular. En cualquier caso, tras un proceso de metabolización del lenguaje de los grandes maestros, Fortuny decidió asimilar esta herencia, sin menospreciar la importancia de la misma, si bien no dudó en aprovecharla para catapultarse hacia la búsqueda de nuevos retos creativos alejados de aquellas temáticas que más habían contribuido a fijar el estereotipo de la imagen del artista. Durante este período se abrió una brecha profunda entre la necesidad de atender a las obligaciones contractuales, que le obligaron a satisfacer una demanda creciente de producciones ancladas en unos modelos que no le permitieron desviarse de un ápice de este objetivo.

En paralelo, en la sensibilidad del artista fue acrecentándose la necesidad de dar respuesta a sus propias inclinaciones, a trabajar guiándose por la pulsión de sus propios instintos creativos y sin sentir coartada la libertad de creación. En este contexto plagado de aspectos contradictorios y presidido por una dinámica ambivalente, Fortuny intentó privilegiar el deseo de convertir la práctica artística en una experiencia enriquecedora que también le ayudara a crecer artísticamente, huyendo de la zona de confort y asumiendo aquellos riesgos que le obligaron a reinventarse y construir un perfil profesional nuevo, alternativo y en algunos momentos poco reconocible con respecto a lo que había sido hasta entonces su trayectoria. Una de las manifestaciones más evidentes de lo que podríamos denominar como una crisis de crecimiento fue la aparición de un gran número de obras inacabadas que no dejaba de constituir, a ojos de sus contemporáneos, la constatación de un fracaso. La distancia que separaba el deseo de la realidad o la incapacidad para poder cristalizar la idea artística, para una mentalidad del siglo XIX, evidenciaba la vulnerabilidad del sujeto artístico; constituía la prueba más inequívoca de la existencia de una falla en el sistema. Hasta entonces, éste había operado, aparentemente, como una maquinaria perfecta, sin fisuras, y sin ningún tipo de debilidad que permitiera intuir que en el pintor anidaba una personalidad que empezaba a mostrar dudas, vacilaciones y, lo que era más preocupante, que el modelo que le había permitido enriquecerse y alcanzar el éxito daba muestras de agotamiento. De hecho, el propio autor, presa de un estado de ansiedad, aunque con su habitual parquedad, en una de sus cartas llegó a verbalizar que estaba harto de representar las mismas temáticas, llegando a manifestar su disconformidad con las exigencias de un marchante que parecía guiarse, únicamente, por el sentimiento de la codicia y no respetaba la libertad creativa del autor.

No es menos cierto que estas dudas o incertidumbres ya habían formado parte de su trayectoria y, en anteriores ocasiones, ya se revelaron como una manera habitual de proceder. Sin ir más lejos, durante las cortas estancias que realizó en Marruecos, en 1860 y 1862, obligado a atender el compromiso de realización de la *Batalla de Tetuán* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 2) –por cierto, otro episodio emblemático de su relación con la práctica del *non finito*- ya empezó a exteriorizar el vértigo que le condujo a tomar la radical decisión de dejar inacabadas algunas de sus composiciones. Precisamente, esta opción, a pesar de resultar malentendida, en su tiempo, se erige en una de las aportaciones más valientes e innovadoras de Fortuny y permite contemplar su creación con una dimensión diferente, la que más le aproxima a la modernidad. En estas realizaciones se entrevé el surgimiento de una personalidad distinta que se abre paso, que quiere desbrozar el camino y que persigue una meta, la de la plena autonomía del lenguaje artístico, que él intuye que únicamente se puede alcanzar si es capaz de desprenderse de las adherencias narrativas de la obra artística, interpretadas como una dificultad que lastra la posibilidad de lograr la plenitud estética.

Sin duda, las páginas del cuaderno, que damos a conocer y que hasta ahora habían permanecido inéditas, forman parte del despliegue de una intuición personal y de una necesidad innata de convertir el proceso creativo en una continua forma de experimentar, de abrirse a la posibilidad de vislumbrar un horizonte nuevo que sitúa al pintor en los umbrales de un tiempo nuevo: el de la modernidad artística. En este sentido, ante nuestros ojos desfilan formas, manchas de colores, muchas de ellas irreconocibles e inverosímiles, cuyo contenido no es fácil de descifrar, porque nos remiten al terreno del inconsciente y se descubren como si fueran revelaciones de un mundo onírico, en el que la imaginación y la fantasía se despliegan de forma abierta e incondicionada y se convierten en dos de los motores principales que activan una creatividad alejada de los convencionalismos del lenguaje de la época. Este repertorio iconográfico nos traslada al corazón del imaginario del pintor, aquél que fluye de manera automática y que se revela como una fuente muy fecunda de crear imágenes, algunas de las cuales cabría calificar como caprichosas, recordando un término que fue utilizado por Goya para referirse a aquellas creaciones que no utilizaban los modelos imitativos para lograr el proceso de cristalización. Es indudable que esta tipología de obra es deudora de una larga tradición que se inicia con la figura del maestro aragonés, pero en la que reconocemos otros eslabones de una larga cadena que prosigue con las emblemáticas manchas de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870, fig. 3), y que también encontró en la figura del escritor francés Víctor Hugo (1802-1885) a uno de sus más fervientes practicantes.

A todos estos artistas les caracteriza la pulsión de dar rienda suelta a su imaginación, de transformar el trabajo artístico en una fuente de experimentación. Estos ejercicios aparecen envueltos en una aureola de misterio que hace de ellos prácticas, muchas veces ininteligibles, porque no nacen con la voluntad de trascender, sino que debemos situarlos en el terreno de las prácticas privadas, aquellas que alientan la necesidad de transgredir los cánones establecidos y adentrarse por sendas que producen vértigo porque son desconocidas. Sin embargo, esta informalidad no desmerece la autenticidad de un tipo de propuestas que anticipa el recorrido que seguirá el arte occidental, a partir de finales del siglo XIX y, en el caso de Fortuny, prefigura la eclosión de un lenguaje sugerente, vibrante y luminoso. Algunas de estas características, aunque a una escala menor y situándose en la ortodoxia de respeto al principio de la verosimilitud, ya las encontramos encapsuladas, y son perfectamente reconocibles en algunas de sus producciones, sobre todo en aquellas en las que, con buen tino y criterio, consiguió hibridar el talento innato y la habilidad para utilizar con eficacia el utillaje técnico imprescindible para conseguir resultados estéticos solventes e impactantes, con una progresiva actitud de empatía con la estética japonesa. Sin duda, en estas imágenes reconocemos la deuda contraída con un movimiento que eclosionó, a partir de la década de 1860, y que permeabilizó el lenguaje artístico occidental. Fortuny utilizó estas referencias con una gran destreza que le llevó a superar un estadio inicial caracterizado por la implementación epidérmica de citas puntuales o recursos figurativos de tipo formal, para evolucionar hacia una asimilación profunda de las implicaciones transformadoras que supuso la irrupción de un sistema artístico diferente. El gusto estético japonés formó parte del bagaje visual del artista y se dejó sentir, de una forma más intensa, tanto en la etapa de actividad parisina, hacia 1870, pero fundamentalmente la definitiva sistematización llegaría en el último tramo de su carrera y, más en concreto, en el verano de 1874, coincidiendo con la estancia familiar en la localidad de Portici. Durante este período buena parte de sus producciones se contagian de una atmósfera mágica que se traduce en un gusto por la representación de motivos naturalistas y por la realización de un tipo de composiciones que además de desprender una radiante felicidad, cercana a una atmósfera hedonista, se envuelven de una aparente trivialidad, que no banalidad, que le conduce a convertir el núcleo familiar y el entorno de sus amistades en dos de los grandes protagonistas de



Mariano Fortuny, *Figures in a garden*, c. 1868-1872. Watercolour on paper, 270 x 440 mm. Manuel Puig Collection, Girona, Spain

sus composiciones. A este respecto resulta muy representativa la acuarela, de colección privada, en la que retrató a Emma Zaragoza (fig. 4), la que fuera la mujer del pintor y amigo Joaquín Agrasot (1836-1919). Sin duda se trata de una obra cuyas características formales y estéticas presentan un mayor número de coincidencias con la factura del cuaderno que estamos analizando.

Si bien es cierto, como ya hemos tenido la ocasión de recordar, que en ninguna de las páginas encontramos indicio visual alguno que nos permita relacionar las realizaciones del reusense con alguna obra en concreto, la factura de las mismas o unas características estilísticas perfectamente definidas constituyen una prueba fehaciente que conduce a afirmar, sin ningún tipo de duda, que todo el conjunto es una producción autógrafa de Fortuny, sobre la autoría de la cual no cabe proyectar ninguna sombra de sospecha. Ahora bien, la prueba más importante, aquella que nos permite sostener esta afirmación, tiene que ver con la utilización del color por parte de su autor. Sin duda, uno de los aspectos más cautivadores de la obra y el que ejerce un efecto de imantación es el uso de una paleta colorista brillante, con un espectro muy variado de colores y una gama intensa; dos elementos que confluyen y generan un efecto visual estético de una alta eficacia. Con un gesto caligráfico muy sutil y una construcción figurativa realizada a partir de pinceladas ágiles, dinámicas y decididas, el cromatismo se convierte en una caja de resonancia muy útil que permite adentrarse en el conocimiento de un artista versátil, sensible, sensual y con una solvencia técnica envidiable.

Una vez más la obra contemplada nos revela la capacidad del artista para trabajar con la técnica de la acuarela; un procedimiento en el que alcanzó una gran excelencia y unos resultados de un gran impacto emocional. El sentido vibrante del color, la interacción que consigue, estableciendo una relación dinámica entre la luz, el color y el genio creativo, confirma el talento innato de un artista que lejos de dormirse en los laureles o mostrar una actitud conformista, se plantea el proceso creativo como un reto, un desafío al que hace frente con valentía y adoptando un riesgo impropio de un artista que, a pesar de todo, seguía manteniendo un cordón umbilical con un mercado que le exigía productos comerciales y adaptados al gusto de una clientela poco amante de las novedades o de las aventuras temerarias. Ni que decir tiene que Fortuny supo manejarse y transitar, con aparente tranquilidad, en el terreno de la ambivalencia y supo sortear, con el mismo sosiego, las contradicciones que podía generar una situación de este tipo. Sin embargo, incluso en las composiciones más anecdóticas, aquellas adscritas a la estética *pompier*, siempre alienta la esperanza de encontrar un resquicio que nos permita conectar con la dimensión más libre y espontánea de su creatividad. No en vano, su poética describe un gusto por la descripción detallista, especialmente distinguible en aquellos aspectos que conducen al espectador a encontrar nuevos alicientes, de manera inesperada, en las obras aparentemente menos propicias a ahondar en este tipo de lecturas.

El álbum que presentamos tiene una dimensión anticipativa que convierte a Fortuny en una especie de alumno aventajado, al haber sido capaz de intuir la transformación que al cabo de poco más de un cuarto de siglo sufrirá el arte europeo que, entre otros aspectos, evolucionará hacia la pérdida definitiva de los referentes narrativos literarios en los que hasta entonces venía sustentándose. Ya adelantamos que, debido a sus características formales, o al reconocimiento de ciertos indicios figurativos, el cuaderno debió de ser realizado durante los años en los que la familia Fortuny residió en la capital nazarí, entre los años que van de 1870 a 1872 e incluso podemos ampliar el intervalo cronológico y desplazarlo a la etapa de actividad que tuvo lugar en Portici, el verano de 1874; ambas etapas se caracterizaron por la búsqueda constante de nuevos horizontes estéticos y por el impulso quimérico que alentó su deseo de querer trabajar con plena libertad, atendiendo a los propios intereses. Aun así, la mayoría de las páginas del cuaderno son reveladoras de un estado de ánimo muy positivo, constituyen el reflejo de las vicisitudes de una persona que, a pesar de las dificultades, fue capaz de resguardarse de las inclemencias invasivas del marchante y encontrar un refugio de libertad, un espacio de provisionalidad, en el que dio rienda suelta a sus impulsos y pasiones más escondidas y lo hizo, como en este caso, sin cortapisas, de forma arrebatadora y torrencial.

En cierta medida, las páginas de este álbum son muy ilustrativas, ya que en ellas Fortuny encontró la calma que necesitaba para poder trabajar a su antojo, para canalizar su fecundo imaginario y desarrollar un modelo alternativo que le permitió desprenderse, aunque fuera de forma provisional, de las adherencias de un mercado al que, si bien lo necesitaba para sobrevivir, al mismo tiempo le provocaba una gran tensión emocional, un estado de desánimo, de desafección, un hondo malestar que no le permitía avanzar en la dirección deseada. A partir de ese momento, a pesar de las vacilaciones, renuncias o dudas, que las tuvo en abundancia, Fortuny empezó a interpretar la experiencia vital en clave estética y no dudo en construir, desde el tributo a la sensibilidad, un universo visual propio que empezó a regirse por leyes autónomas, diferentes de las naturales. Esta convicción fue fundamental ya que le ayudó a ver y entender el mundo de una forma diferente, a veces muy alejada de la lógica del discurso racionalista o del principio de causalidad universal.

El cuaderno inédito al que hacemos referencia contiene algunas imágenes que también confirman el particular gusto del reusense por utilizar el papel con un propósito experimental. El conjunto está formado por un total de 26 hojas sueltas, sin encuadernar, y en algunas de ellas es visible el sello de

la testamentaria, con el apellido del artista encerrado en un círculo de color rojo, lo que vendría a confirmar que nos encontramos, sin ningún género de dudas, ante una obra autógrafa. Un recurso que, como ya es bien sabido, fue utilizado para autenticar la autoría de aquellas obras que a la muerte del pintor habían quedado abandonadas en el taller romano. Por lo tanto, aunque es difícil identificarlo con alguna de las entradas del inventario de bienes que publicó Carlos G. Navarro, cabe la posibilidad de que o bien podría encontrarse entre el gran número de estudios y carteras, cuyo contenido concreto no se especifica en los epígrafes documentales o también podemos apuntar otra hipótesis más plausible, la de que, debido a la naturaleza tan bizarra y sorprendente, hubiera permanecido en manos del entorno familiar del artista y que, en consecuencia, no hubiera formado parte de los objetos que fueron subastados en la famosa venta del *atelier* celebrada, el año 1875, en el Hôtel Drouot de París.

La mayoría de las hojas, que tienen unas medidas similares, de 123 x 205 mm, aparecen embotronadas por estas manchas de colores, hasta el punto de ocupar un total de 36, en las que todo el protagonismo descansa sobre un cromatismo formado por un espectro muy variado de colores (azul, naranja, amarillo, marrón, violeta...) y cuya única diferencia estriba en la mayor o menor intensidad del mismo o en el hecho de que en algún caso se puede entrever, emergiendo en medio de esta trama cromática, alguna figura silueteada apenas insinuada con un trazo muy sutil hecho a tinta. Sin ir más lejos, en el recto de la hoja número 3 el autor ha representado la figura de un guardián árabe que aparece pertrechado con su espingarda, evocando algunas de sus más célebres realizaciones pictóricas, como el de la pintura *Árabe delante de un tapiz* (Museo orientalista de Doha, fig. 5), y emplazado debajo de un voladizo, una especie de tejadillo que sobresale de una pared blanca, una parte de la cual aparece cubierta por la maleza. Se trata de una iconografía familiar y que también presenta elementos de coincidencia con algunas de las pinturas realizadas en Granada.

Esta atmósfera nazarí se aprecia en muchas de las composiciones que, si bien no podemos relacionar con alguna de sus más célebres producciones granadinas, sí que evocan alguno de estos episodios pictóricos y, más concretamente, la factura compositiva de alguno de ellos remite a la pintura inacabada *Carnaval en Granada*, también conocida con el título de *Contrastes de la Vida* (Museo de Bellas Artes de Montevideo). El tratamiento de grupo, la riqueza cromática, así como una inequívoca influencia de la estética japonesa son aspectos que reconocemos tanto en la obra pictórica, como en algunos de los dibujos que forman parte del cuaderno. Por cierto, que el influjo japonés se percibe abiertamente en la mayoría de las páginas que lo integran, como una de las culturas figurativas en las que el autor buscó una permanente fuente de inspiración.

Una de las muestras más bellas, a la vez que fascinantes, del uso de este mosaico de colores es el que descubrimos en la página número 10 (verso, fig. 6) del cuaderno. En ella, el autor ha desplegado un repertorio que produce un efecto de imantación visual, ya que las manchas de color se agolpan y se apoderan de toda la superficie de papel, generando un fenómeno de *horror vacui*. Sin embargo, en medio de esta embriaguez de colores se intuye la representación del perfil de una mujer que luce un quimono, que recuerda algunos de los vestidos que lucen las modelos protagonistas de *La Vicaría* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 7). La mujer adopta una disposición ligeramente inclinada, aunque se trata de una percepción, todo hay que decirlo, más intuitiva que la que pudiera transmitir una presencia física de gran apariencia corpórea. Esta misma sensación la transmiten otras hojas del cuaderno como, por ejemplo, sin ir más lejos, la número 20 (verso, fig. 8) o la número 24 (recto, fig. 9), en las que la masa de color parece haber formado un grupo de personas, un cortejo, en el que, en el caso de la primera, se distingue la aparición de una figura situada a la izquierda del espectador, cuya silueta ha sido dibujada con un trazo muy sutil de tinta. El resto del grupo, cuyo movimiento

parece haber sugerido el artista, da la impresión de que se esté desplazando hacia la izquierda del espectador, sin que puedan distinguirse formas humanas demasiado nítidas.

En algunas ocasiones, siguiendo una forma habitual de proceder, Fortuny traza líneas a lápiz que prolongan determinados planos compositivos o dan a entender que nos encontramos ante una tipología de obra abierta y que formaría parte del gran número de obras que dejó inacabadas. El uso del lápiz con esta finalidad constituye uno de los rasgos que más ayudan a reconocer el estilo del reusense, ya que son muchas las producciones que se rigen por este mismo patrón.

Con relación a la supuesta filiación granadina del cuaderno, existen algunas pruebas que vendrían a confirmar esta hipótesis. En este sentido, la existencia de un pequeño grupo de dibujos, que al igual que el cuaderno pertenecen a la misma colección, y cuya autoría no admite ningún género de dudas, nos sitúa en el escenario más plausible, aquél que viene a relacionar todo este conjunto patrimonial con la ciudad de Granada y cuya realización, salvo una acuarela (fig. 10) que fue realizada por Ricardo de Madrazo (1852-1917), cuñado del reusense y que ya desde el año 1867 se había instalado a vivir con la familia Fortuny, debemos atribuir al artista. De todos estos trabajos sobresalen dos acuarelas con las representaciones del estudio de un detalle de una columna de una sala de la Alhambra de Granada y el retrato de una mujer. En el papel de ambas producciones se distingue el sello de la testamentaria Fortuny. Las composiciones vienen a certificar, una vez más, la capacidad creativa del pintor y el talento que despliega en su quehacer como uno de los más reputados acuarelistas de su tiempo. Al mismo conjunto pertenecen tres dibujos que corresponden, por un lado, a dos estudios de penitentes y cofrades, y, por el otro, a una escena procesional que transcurre por alguna de las calles del que probablemente sea el barrio del Albaicín.

Otra de las claves granadinas de todo este grupo nos la proporciona la larga inscripción escrita en el reverso de la obra que fue realizada por Ricardo de Madrazo. Se trata de un texto firmado por Mariano de Madrazo (1894-1990), hijo de Ricardo, en el que realiza una descripción de la composición y proporciona algunos datos interesantes sobre el contexto en el que fue realizada. Debido al valor documental que tiene, nos parece muy oportuno reproducir la literalidad de la inscripción: «Esta acuarela ha sido ejecutada por D. Ricardo de Madrazo y corregida por D. Mariano Fortuny, fue pintada en 1870 durante la estancia en Granada del grande artista catalán al que acompañaba su yerno (sic). Como este modelo y en grande existe un estudio pintado al óleo pintado por Mariano Fortuny en la sala del legado Errazu del Museo del Prado de Madrid». Efectivamente, el modelo dibujado es el mismo que utilizó Fortuny para las diferentes versiones de sus estudios sobre la figura de un viejo desnudo y del que se conservan, además de la mencionada pintura del Museo del Prado, diversas acuarelas, localizadas en colecciones privadas. Si bien la calidad del resultado final es bastante inferior a la que caracteriza las realizaciones de Fortuny, el hecho de que esté firmada con el monograma de Ricardo de Madrazo ayuda a evitar suspicacias o problemas de autoría.

El recto de las páginas 1, 4, 6 y 25 (figs. 11, 12, 13 y 14) es la única parte del álbum que contiene motivos de naturaleza figurativa. Sobre el papel descubrimos la presencia de personajes, más reconocibles en los casos de la 1 y de la 6. En esta última distinguimos algunos estudios de mosqueteros o espadachines, como una temática de género, que el autor cultivó en Granada y de la que ha llegado a conservarse un gran número de composiciones de este tipo. En esta misma página también se distingue la imagen de una mujer, situada en el centro del papel, y que aparece de espaldas al espectador.

En la página 1 asistimos a un fenómeno de dispersión de motivos e intereses, lo que conduce al autor a incluir un repertorio muy variado que va desde el perfil de la cara de uno de los modelos granadinos, hecho a tinta y situado en el ángulo inferior derecho, pasando por la representación a

lápiz de una escena musical, en la que se distinguen algunos músicos mientras interpretan algún instrumento (un violín y una flauta travesera) y que se sitúa en el centro de la hoja de papel. A la derecha distinguimos dos personajes, situados de espaldas al espectador, y uno de ellos, un hombre, parece ir ataviado con una casaca de época. El sombreado del rostro del modelo ha sido construido con un entramado de líneas trazadas en paralelo y ligeramente inclinadas, como un rasgo estilístico muy característico y muy utilizado por el reusense.

De hecho, con la salvedad de alguna aparición, es escasa y esporádica la presencia de imágenes de motivos figurativos o referencias visuales más reconocibles. Con respecto a este último repertorio, una de las más destacadas es una en la que el autor ha representado, a tinta, diferentes elementos, algunos de ellos abocetados, que van desde motivos de tipo ornamental hasta alguna representación figurativa que podría vincularse con su conocida pasión por la práctica de un coleccionismo de tipo heterogéneo y ecléctico. En realidad, esta hoja refleja a la perfección una forma tradicional de proceder; un quehacer caracterizado por el fenómeno de lo que podríamos denominar la simultaneidad, que consistió en hacer coincidir en el espacio figurativo diferentes intereses entre los cuales, aparentemente, no parecería que hubiera ningún tipo de nexo o que estuvieran relacionados entre sí. En cualquier caso, se trata de una composición que ejemplifica un tipo de comportamiento del que podemos encontrar otros ejemplos, bien documentados, que responden a una tipología de actuación bastante parecida.

Desde un punto de vista formal, la factura de las obras, realizadas con trazos de pincel rápidos, ligeros y en los que combina el uso de las pinceladas de acuarela, la aguada o la tinta y en contadas ocasiones reconocemos el rastro del lápiz grafito, confirman la pericia y el virtuosismo técnico con el que Fortuny acomete el proceso creativo. A pesar de la apariencia desaliñada o descuidada que pueden transmitir algunas de las imágenes, lo cierto es que estamos ante una práctica de tipo experimental que pudiera interpretarse como un mero divertimento o un ejercicio de improvisación sin que, debido al empeño que tuvo en repetir esta práctica, lejos de constituir un episodio aislado, hubiera formado parte de su acercamiento a nuevas propuestas estéticas.

En cualquier caso, es indispensable poner en valor lo que para nosotros constituye uno de sus rasgos más destacados del cuaderno, el del uso impactante del color en algunas de sus páginas. Debido a la riqueza cromática que contiene, traducido en el uso de una variada paleta que dibuja un espectro muy amplio de tonalidades y genera un efecto visual muy atractivo, podemos afirmar, sin ningún tipo de rubor, que estamos ante una obra fundacional de un artista que se adentra por caminos insospechados, muy poco convencionales, y en la que vislumbramos la aparición de una estética muy moderna.

A la anterior constatación, como uno de los hechos más relevantes, cabe sumar la aparición de una iconografía insólita que, la primera vez que se contempla, provoca un sentimiento ambivalente, todo un cúmulo de emociones y sensaciones que se disputan un espacio entre ellas y que cabalgan, debido a su rareza, entre la admiración, la sorpresa, la estupefacción y la perplejidad.

Sin duda, la obra constituye una aportación muy destacada y viene a ofrecer más luz sobre una vertiente o faceta de la actividad creativa del autor, de la que, si bien ya intuíamos o presentíamos, a partir de la existencia de un buen número de producciones, en las que descubrimos esta querencia, lo cierto es que el álbum que comentamos alcanza niveles insospechados e imprevisibles. El lector avisado ya se habrá percatado que nos referimos al placer que tradicionalmente le proporcionó el trabajo sobre papel y su tendencia a realizar algunas pruebas y transgresiones, ya presentes y observadas en diferentes períodos de su corta, pero fecunda carrera, aspectos todos ellos que se caracterizaron por estar alejados de los caminos más previsibles y trillados.

En algunas ocasiones ya hemos tenido la oportunidad de remarcar la que, a nuestro juicio, constituye la existencia de una corriente, que podríamos calificar de subterránea, que emerge, eso sí, de manera esporádica e intermitente, en la que el artista tuvo a bien mostrar su querencia por acercarse a motivos e iconografías alejadas de los parámetros en los que acostumbraba a expresarse o a registros muy insólitos en los que pudo dar rienda suelta a la imaginación y la fantasía, subvirtiendo el cliché con el que la historiografía solía identificarlo, como un artista talentoso y brillante, pero amoldado al sistema artístico de la época.

No es menos cierto que además de la influencia de la escuela española, en la que, como ya hemos advertido, sobresalió la figura de Goya, en su sistema de trabajo se percibe la experiencia del trabajo al aire libre. Para Fortuny supuso un verdadero reto adaptarse a las interacciones provocadas por los efectos atmosféricos, los cambios en la intensidad de la luz y otros factores medioambientales que, después de su primera estancia en el norte de África, a principios del año 1860, tuvieron un influjo muy beneficioso y le ayudaron a replantearse una metodología de trabajo, muy deudora de las fórmulas académicas. Sin duda, el balance de esta experiencia africana fue muy positivo, ya que supuso un antes y un después en el proceso de construcción de una nueva poética. En cierto modo, en esta breve, pero intensa estancia, la luz ambiental ejerció una labor determinante; podría decirse que ejerció el papel de lazarillo y guio al artista en una aventura que para él constituyó un gran desafío. De hecho, la existencia de un gran número de trabajos inacabados constituye una prueba fehaciente de las enormes dificultades que tuvo que afrontar, ya que no siempre salió airoso y muchas veces el resultado final vino a ilustrar un sentimiento de impotencia ante la incapacidad demostrada para cristalizar la idea artística, al no ser capaz de retener la variabilidad de los cambios atmosféricos originados por un entorno físico variable.

Por lo tanto, centrándonos en el análisis del motivo de estudio, no decimos nada nuevo cuando afirmamos que estamos en presencia de un repertorio icónico caracterizado por su originalidad e ilustrativo de una forma lúdica de concebir el dibujo, como un pretexto para dar cabida a ejercicios llenos de fantasía, sin descuidar, eso sí, la brillantez de una propuesta poética singular y fuera de lo común.

El cariz de la obra que comentamos, además de encumbrar la figura de su autor, constituye una aportación que, por sus características tan sorprendentes, se adelanta a un tiempo histórico, el de la eclosión de la modernidad artística y contribuye a descubrir una faceta nueva del pintor alejada de los convencionalismos y de los modelos a los que nos tenía acostumbrados. Sin duda, estamos en presencia de una obra muy original, a la vez que muy desconcertante, porque altera la percepción tradicional de la obra de Fortuny e inaugura la posibilidad de ir penetrando en las diferentes capas que conforman una de las personalidades artísticas más ricas y complejas del siglo XIX. Un hito creativo de esta naturaleza contribuye a redimensionar la aportación del pintor a la configuración del paradigma artístico moderno y a situar su creatividad en el contexto que le corresponde, el que le permitió erigirse en una figura de una gran proyección internacional.

**Francesc Quílez Corella.**

Historiador del arte y comisario del año Fortuny



Mariano Fortuny, *African beach*, c. 1867. Watercolour on paper, 315 x 610 mm. Barcelona, MNAC, cat. 010696-D

DELA MANO  
Old Masters