

La influencia de Fortuny

Dotado de una prodigiosa habilidad para el dibujo y caracterizado por el uso de una paleta de color vibrante y de fuertes contrastes lumínicos, el maestro catalán alcanzó en vida un éxito arrollador y su *maniera* sirvió de modelo e inspiración a artistas como el joven pintor valenciano EMILIANO CANO DÍAZ



LA EXTRAORDINARIA

figura del pintor Mariano Fortuny y Marsal (1838-74), muerto en Roma con solo treinta y seis años, proyectó una sombra de influencia sobre sus colegas que se extendió, todavía con cierta intensidad, hasta finales del siglo XIX. Dotado de una habilidad prodigiosa para el dibujo y manejando una paleta de color vibrante y de fuertes contrastes lumínicos, el de Reus alcanzó en vida un éxito arrollador en el mercado del arte que muchos pretendieron emular, aunque con fortuna y talento desiguales. Así, y de forma paradójica, “la manera” de Fortuny sirvió de modelo e inspiración para aquellos artistas que buscaron el virtuosismo en la representación del natural, y a su vez el denominado “fortunismo” –centrado sobre todo en la temática del casacón– acabó por saturar el mercado y pronto quedó convertido en un género frívolo, repetitivo y pasado de moda. Su prematura muerte impidió además al artista el desarrollo de una producción amplia al margen de la pintura comercial, tal como manifestó en una carta escrita desde Portici pocos meses antes de morir: “Mis últimos cuadros tenían cosas buenas, pero como cuadros para vender no tienen todo el sello de mi individualidad (poca o mucha) a causa de tener que transigir con el gusto de hoy; pero ya estoy a caballo y puedo ya pintar para mí, a mi gusto y todo lo que me dé la santísima gana”. La *Playa de Portici* (1874, Museo Meadows), que quedó inacabada, puede considerarse el testamento pictórico de esta nueva pintura sin ataduras –que ya había ensayado durante su estancia en Granada–, donde el color y la luz se imponen sobre el asunto y hasta sobre el dibujo, creando una explosión cromática comparable a la búsqueda que al mismo tiempo esta-



Página de apertura, *La vicaría*, Roma, 1868-69-París, 1870, óleo sobre tabla, 60,5 x 94,5 cm, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. De izquierda a derecha, *Pareja de enamorados*, 1856, óleo sobre cartón, 20,50 x 13,70 cm, Madrid, Museo Sorolla, y *Playa de Portici*, 1874, óleo sobre lienzo, 68,6 x 130,2 cm, Dallas, Museo Meadows. Todas las obras, por Mariano Fortuny.

ban llevando a cabo por su parte los pintores impresionistas.

Roma fue el lugar que mantuvo con mayor fervor la llama de la memoria de Fortuny, especialmente entre los artistas españoles que cada año le rendían homenaje frente a su monumento funerario, el diseñado por el escultor Gemito en el cementerio del Verano. Joaquín Sorolla y Bastida, que se trasladó como pensionado a la Ciudad Eterna a principios de 1885, no fue ajeno a esta admiración, aunque curiosamente nunca reconoció a Fortuny como influencia propia, mientras sí recordó como mentores a Domingo Marqués y a Pradilla, pintores en la órbita fortuniana a quienes conoció

en persona y no solo a través de sus obras. En cualquier caso, este ascendente puede advertirse incluso en obras anteriores a su etapa romana, como *Portada del Hospital de La Latina* (1883, Museo de Historia de Madrid). En esta deliciosa tablita de resonancias fortunianas se revelan ya el dibujo preciso, la pincelada desinhibida y una contundente iluminación que, más adelante, se convertirá en seña de identidad propia del Sorolla maduro. Además, también recuerdan a Fortuny el tratamiento esbozado de algunos elementos de la composición y hasta la franja de sombra del primer término, tantas veces utilizada por el catalán para realzar la sensación de profundidad e inundar, por oposición, el espacio principal de luz.

Durante su segundo año de pensionado en Roma, Sorolla utilizó el estudio de su amigo Pedro Gil para pintar el *Entierro de Cristo*, una obra ambiciosa de casi siete metros de longitud. Ese mismo estudio “del Papa Giulio” había sido utilizado veinte años atrás por Fortuny para pintar su afamada y gi-

gantesca *Batalla de Tetuán* (1863-65, Museo Nacional de Arte de Cataluña). Conociendo con seguridad esta circunstancia, Sorolla se fotografió junto a su amigo Gil delante del cuadro del *Entierro* emulando una conocida fotografía de Fortuny delante de su *Batalla*. El valenciano no podía imaginar entonces los sinsabores que le produciría la obra, parejos curiosamente a los sufridos por el catalán con la suya. Este último, incapaz de terminarla a su gusto y acuciado por nuevos proyectos, tuvo que devolver las cantidades percibidas por el encargo a la Diputación de Barcelona, y a su muerte dejó la obra inacabada. Por su parte, Sorolla presentó el *Entierro de Cristo* a la Exposición Nacional de 1887 con grandes esperanzas de consagrarse y recibir una primera medalla, pero el cuadro suscitó críticas desfavorables relacionadas con el abocetamiento de las figuras y una aproximación poco ortodoxa a la temática religiosa. Decepcionado por este temprano –y tal vez único– fracaso en su carrera, el pintor tuvo intención de reelaborar el cuadro en un primer

momento, pero finalmente lo arrinconó en su estudio y de él solo se conservan en la actualidad algunos fragmentos recortados en el Museo Sorolla.

CUADROS DE GÉNERO

Todavía en Italia, y al margen de sus trabajos de pensión, Sorolla pintó algunos cuadros de género como *El monaguillo* (1888, Museo Sorolla, ver págs. 18-19), donde puede observarse el influjo de Fortuny tanto en su técnica como en la temática dieciochesca de los personajes del fondo, que juegan en corro a la gallina ciega. De vuelta a Valencia siguió trabajando los pequeños formatos, muy aptos para el mercado, en una serie dedicada a la vida de las gentes de la huerta. A ella pertenece *Los guitarristas. Costumbres Valencianas* (1889, Museo Sorolla), donde la representación preciosista de la vegetación, el colorido fulgurante y hasta la disposición de las grandes hojas de calabaza remiten al *Jardín de los poetas* de Fortuny (paradero desconocido). Por su epistolario sabemos que cuando Sorolla pintó su cuadro solo podía conocer

el de Fortuny por fotografía, y cuando al fin lo vio expuesto en 1892, se sintió decepcionado: “Fortuny bien en su *Jardín de los poetas*, por más que a mí no me guste, se ve que era un maestro pero hay allí un conjunto falso, y muchas cosas amaneradas, aunque estén hechas primorosamente”. Es probable que este distanciamiento tuviera que ver con la propia evolución pictórica de Sorolla, inmerso en la búsqueda de un modo de hacer personal dentro de una temática más auténtica y sincera, centrada en la vida del presente. Aun así, en una carta de 1895 parece retornar a su admiración primera al manifestar que “ver lo de Fortuny alegra el alma”, mientras en otra posterior de 1913 volvería de nuevo al desencanto: “Luego fui a casa del conde de Pradere donde vi el famoso cuadro *La vicaría* de Fortuny, que no me gustó mucho, está bien como detalles –en esto es magnífico– pero la armonía y composición es desagradable. He tenido una decepción dolorosa”.

A pesar de que la influencia de Fortuny deja de ser evidente en la→

Durante su segundo año de pensionado en Roma, Sorolla utilizó el estudio de su amigo Pedro Gil para pintar el *Entierro de Cristo*

La **Batalla de Tetuán**, por Mariano Fortuny, Roma, 1863-65, óleo sobre lienzo, 300 x 972 cm, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Abajo, de izquierda a derecha, **Joaquín Sorolla junto a Pedro Gil y un modelo disfrazado de árabe**, fotografiados en Roma, en 1886; al fondo se puede ver el óleo sobre lienzo *Entierro de Cristo*, 1885-87, y **Los guitarristas. Costumbres valencianas**, por Joaquín Sorolla, 1889, óleo sobre tabla de pino, 34 x 49,50 cm, Madrid, Museo Sorolla.



obra madura de Sorolla, el interés de juventud queda constatado al examinar su archivo personal (Museo Sorolla), donde se han conservado hasta dieciocho fotografías sueltas de obras del catalán, así como dos voluminosas monografías publicadas en formato álbum. Además, por otras fotografías sabemos que Sorolla tuvo en un lugar principal de su estudio del pasaje de la Alhambra en Madrid –que utilizó desde 1893– una copia de la mascarilla mortuoria de Fortuny adornada con hojas de laurel, que vuelve a aparecer en los estudios que utilizaría con posterioridad y hoy se encuentra en el almacén de su casa-museo. Se ignora de qué modo pudo obtener esta copia, de la que se conocen varios ejemplares a partir del original realizado por el escultor Suñol en Roma. Sorolla se hizo además en algún momento, quizá por mediación del marchante Artal, con una pequeña tablita de la primera época de Fortuny que representa una *Pareja de enamorados* y, en 1907, Ricardo de Madrazo, que le sabía “tan admirador suyo”, le obsequió con uno de los últimos dibujos realizados por



su cuñado Fortuny, donde aparece una *Mascarilla de Beethoven apoyada sobre libros* (ambas obras actualmente en el Museo Sorolla).

En este pequeño repaso por la relación entre Sorolla y Fortuny conviene recordar finalmente el testimonio recogido por el historiador Joaquín Ciervo



en una monografía dedicada al pintor catalán publicada en 1921: *El arte y el vivir de Fortuny*. Entre las opiniones de diversos artistas contemporáneos apa-

rece la de Sorolla, que en esta ocasión decidió dedicarle un tono laudatorio guardando para sí las dudas que pudo suscitarle en el pasado: “Fortuny es

para mí un coloso de la pintura, de la pintura verdad; sus obras son modelo constante que a nuestra generación conmueven como el primer día”. ■