

# Fortuny i la pràctica del dibuix

Francesc Quílez Corella

Francesc Quílez Corella

Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

francesc.quilez@museunacional.cat

ORCID - <https://orcid.org/0000-0001-8092-0680>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.233>

Recepció 24.10.2024

Acceptació 12.01.2025

Publicació 31.01.2025

RESUM - L'article aborda la relació que Marià Fortuny (1838-1874) va tenir amb la disciplina del dibuix, on va obtenir resultats molt icònics. L'artista sempre va mantenir un idil·li amb l'obra sobre paper, ja fos en la pràctica del dibuix, com en la del gravat, fins al punt d'activar un procés dinàmic d'intercanvi de propostes entre les diferents disciplines: pintura, dibuix i gravat. Per tant, de la relació de Fortuny amb el dibuix, més enllà de confirmar el seu talent, es tracta de reivindicar i donar visibilitat a un treball que s'ha mantingut ocult, amb l'objectiu de posar en valor una aportació cabdal per a la història del dibuix. A grans trets, el text es focalitza tant en el grup format per aquells treballs més destacats, de qui va ser un artista virtuos i perfeccionista, que va treballar molt condicionat per la demanda de la clientela de l'època, com, el de les produccions més lliures, espontànies i insòlites que van canalitzar la seva pulsio creativa.

Paraules clau - Dibuix, non finito, paper, segle XIX, aquarel·la, gravat, cànon, pintura

RESUMEN - Fortuny y la práctica del dibujo.

El artículo aborda la relación que Marià Fortuny (1838-1874) tuvo con la disciplina del dibujo, donde obtuvo resultados muy icónicos. El artista mantuvo un idilio con la obra sobre papel, tanto en la práctica del dibujo como en la del grabado, hasta el punto de activar un proceso dinámico de intercambio de propuestas entre las diferentes disciplinas: pintura, dibujo y grabado. Por tanto, de la relación de Fortuny con el dibujo, más allá de confirmar su talento, se trata de reivindicar y dar visibilidad a un trabajo que ha permanecido oculto, con el objetivo de poner en valor una aportación decisiva para la historia del dibujo. A grandes rasgos, el texto se focaliza tanto en el grupo formado por aquellos trabajos más canónicos,

de quién fue un artista virtuoso y perfeccionista, cuyo trabajo estuvo muy condicionado por la demanda de la clientela de la época, cómo el de las producciones más libres, espontáneas e insólitas que canalizaron su pulsión creativa.

Palabras clave - Dibujo, non finito, papel, siglo XIX, acuarela, grabado, canon, pintura

ABSTRACT - Fortuny and the practice of drawing

The article discusses the relationship that Marià Fortuny (1838-1874) had with the discipline of drawing, where he achieved highly iconic results. The artist maintained an idyll with works on paper, both in the practice of drawing and engraving, to the point of activating a dynamic process of exchange of proposals between the different disciplines: painting, drawing and engraving. Therefore, in addition to confirming Fortuny's relationship with drawing, the aim is to vindicate and give visibility to a work that has remained hidden, with the aim of highlighting the value of a decisive contribution to the history of drawing. Broadly speaking, the text focuses both on the group made up of the more canonical works of an artist who was a virtuous and perfectionist, whose work was highly conditioned by the demands of the clientele of the time, and on the freer, more spontaneous and unusual productions that channelled his creative drive.

Keywords - Drawing, non finito, paper, 19th century, watercolor, engraving, canon, painting

Malgrat haver estat reconegut com un dels representants més conspicus de la pintura espanyola i europea del segle XIX, en aquest article es vol abordar la relació que Marià Fortuny (1838-1874) va mantenir amb la disciplina del dibuix, atès que, en gran manera, la seva brillant producció pictòrica ha contribuït a eclipsar una faceta en la qual l'autor també va obtenir resultats molt destacables. De fet, al llarg de la seva carrera, l'artista sempre va mantenir un idil·li amb l'obra sobre paper, ja fos en la pràctica del dibuix, com en la del gravat; una tècnica, aquesta darrera, en la qual, malgrat el seu limitat catàleg d'actuació, es va convertir en un reputat especialista, fins al punt que algunes de les estampes, les realitzades a l'aiguafort, s'han transformat en treballs referencials per a la història del gravat català. Les obres palesen una alta capacitat tècnica, tant en l'ús de la tinta, el burí i també en les estampes amb retocs a l'aiguatinta. Tanmateix, la seva sensibilitat el va fer ser més ambiciós, fins al punt de no limitar les seves extraordinàries facultats a una demostració de destresa, sinó que va tenir cura en l'elecció d'uns suports de paper de gran qualitat (paper verjurat, japonès, setinat, pergamí), que li va permetre obtenir els efectes estètics desitjats, a l'hora que va aconseguir que el virtuosisme tècnic estigués en sintonia amb els materials emprats. Igualment, cal subratllar l'elecció del gravat com a l'espai predilecte per demostrar un talent innat, en termes tant compositius, com creatius i per convertir-lo en

1 Donatiu de l'autor a l'AHCB, on va ingressar el 29 de juliol de 1929.  
2 Barcelona fotografiada. 2007: 204-205.

un terreny predilecte on poder experimentar, a partir de les proves d'estat en les quals podia fer canvis figuratius, de plantejament, fins a acostar-nos a l'entrellat del procés creatiu [fig. 1].

Al capdavant, aquesta dimensió integral de la pràctica artística formava part d'una mentalitat caracteritzada per activar un procés dinàmic d'intercanvi de solucions, de propostes, d'allò que podem denominar com autopréstecs, que va cristal·litzar en un fenomen d'interacció entre les diferents disciplines artístiques: pintura, dibuix i gravat, sense que entre elles s'arribessin a establir línies o fronteres divisòries que les separessin. En altres paraules, va assolir la integració de les tècniques respectant les característiques de cadascuna, establint un diàleg entre elles. Aquesta, era una concepció global que el va ajudar a créixer com a artista, que el va disciplinar i li va permetre obrir un ventall molt ampli d'opcions, atès que alguns dels resultats obtinguts, en el cas del gravat, també li van servir per aplicar-los a la pintura. Per tant, en la seva concepció artística, el paper va deixar de tenir una funció subsidiària, per convertir-se en una eina molt efectiva per afrontar el procés creatiu en termes molt amplis; sense que existís una classificació en compartiments estancs.

Malauradament, però, malgrat que es tracti d'una constatació irrefutable, la faceta de Fortuny com a dibuixant no ha obtingut l'interès historiogràfic i el reconeixement expositiu que mereixeria. La prova és que el nombre d'estudis dedicats a l'anàlisi d'aquesta matèria és molt reduït, i encara no existeix una monografia que hagi analitzat i valorat, amb prou rigor intel·lectual, exhaustivitat i profunditat, quin ha estat el seu llegat en un camp d'activitat en el qual sempre va demostrar-se com un autor molt prolífic. Sense pretendre pal·liar aquest dèficit estructural, la proposta, evidentment, molt més modesta, sí que vol abordar algunes de les qüestions que graviten al voltant del contacte de l'autor amb la disciplina i vol valorar la seva meritòria contribució a dignificar l'art del dibuix i a donar-li una patina de prestigi.

D'altra banda, com un aspecte complementari a l'anterior observació, cal tenir present que la majoria d'estudis, alguns dels quals han tingut el seu corresponent reflex en exposicions posteriors, sempre han focalitzat el seu interès en aquelles produccions, fonamentalment aquarel·les, en tractar-se del procediment tècnic que més paral·lelismes presenta amb la pintura. Igualment, aquestes produccions són les que més s'ajusten als criteris de normativitat, als principis de virtuosisme i preciosisme amb els quals s'ha identificat l'obra pictòrica del reusenc. Per contra, no ha estat tractat, amb el mateix nivell de profunditat, l'alt component transgressor, radical, alternatiu, que s'amaga darrere de la façana impol·luta, de les realitzacions fetes amb una factura elegant i tècnicament acurada, i que, quan ens endinsem en el seu coneixement, sorprèn pel seu atreviment, suggeriment i per revisar el dibuix en una clau molt moderna. Una lectura d'aquest corrent subterrani permet fer un acostament a una sensibilitat i a un gust actuals, allunyats de la imatge arcaica i anacrònica que desprèn una bona part de les seves produccions pictòriques més canòniques, curiosament aquelles que formen part de l'imaginari popular, com és el cas de *La*



Fig. 1  
Anacoreta, cap a 1869, MNAC 7323-G

*Vicaria* o *El col·leccionista d'estampes*, pintures totes dues conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

A grans trets, es pot afirmar que per contrarestar aquesta imatge *Kitsch*, el dibuix és el millor antídote, perquè té uns aspectes molt benèfics, insufla vida i ajuda a ventilar la pols i la humitat florida que s'ha acumulat en les casaques que vesteixen els personatges protagonistes de composicions històriques, que transmeten uns valors socials molt conservadors. En part, el dibuix revela les idees, interessos, les intencions primigènies dels artistes i contribueix a neutralitzar la imatge polsosa de bona part de la seva producció pictòrica. Al capdavant, més enllà dels seus aspectes formals, aquestes obres pertanyents a la denominada pintura de gènere, traspuen els valors ideològics d'una classe dominant que se sent amenaçada i que s'atrinxera en la defensa dels seus privilegis.

En els denominats dibuixos menors, aquells que, paradoxalment, ocupen un espai important en l'obra de Fortuny, és a on batega l'esperança de la sorpresa, de l'atzar, de la troballa inesperada, aquella que ajuda a revifar una disciplina, com el dibuix, que per poder gaudir-ne, en tota la seva plenitud, requereix esforç, atenció, educació visual i paciència; però que també està necessitada de nous estímuls visuals que puguin revitalitzar-la i convertir-la en una experiència plaent. Per tant, de la relació de l'autor amb el dibuix, més enllà de confirmar el seu talent, el que es tracta és de reivindicar i donar visibilitat a un conjunt que, per diferents causes, algunes d'elles per un excés de prejudicis, ha romàs ocult. Al cap i a la fi, els considerats treballs, que, de forma massa pejorativa, hem vingut en denominar menors, ajuden a activar la capacitat transformadora de l'art, duen una càrrega potencial per desarmar-nos, provoquen una autèntica sacsejada emocional i incentiven la nostra capacitat de reflexió crítica.

D'entrada, en termes patrimonials, cal recordar que la seva obra sobre paper es conserva en un gran nombre de col·leccions públiques, localitzades a França: Musée du Louvre, Musée Goya Castres; Anglaterra: British Museum; Espanya: Biblioteca Nacional, Museo Nacional del Prado, Archivo del Patronato de la Alhambra, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Sevilla i a Catalunya: Museu d'Art de Reus, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i Museu Nacional d'Art de Catalunya. Totes aquestes institucions custodien un gran volum de composicions que mostren la dedicació a un exercici que el va acompanyar al llarg de tota la seva carrera artística i en el qual va arribar a realitzar peces que, amb el pas del temps, s'han transformat en obres icòniques i canòniques.

En aquest sentit, de tots els fons patrimonials públics, abans esmentats, el que més destaca és el del Gabinet de Dibuixos i Gravats (GDG) del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en tractar-se del centre que conserva el conjunt més gran d'obra gràfica (dibuixos i gravats) de l'artista. Format per més de 2000 obres, es tracta del més important, tant en termes quantitius com qualitius, confirma l'interès que el reusenc va tenir, al llarg de la seva vida, en el treball sobre paper. La col·lecció del GDG permet aprofundir en la importància que pel creixement professional de l'autor va tenir la pràctica del dibuix i com aquesta va esdevenir un dels

seus principals signes d'identitat creativa. De fet, el conreu del dibuix va ocupar un lloc central, va constituir una activitat nuclear i va contribuir a desvetllar racons i aspectes menys coneguts d'una personalitat que es va caracteritzar per la seva polivalència i versatilitat. En moltes d'aquestes creacions es desvetllen elements insospitats, propis d'una personalitat amb una sensibilitat i imaginació desbordants.

A grans trets, podem dir que el contacte amb la disciplina reflecteix la tensió, l'ambivalència d'una vida creativa, en la qual van coexistir dues formes d'entendre l'experiència artística, exemplificades per dues tipologies d'obres: en primer lloc, el grup format per aquells treballs més emblemàtics, tots els que més van ajudar a configurar la imatge d'un artista virtuós, perfeccionista i dotat d'unes facultats excepcionals per superar qualsevol repte compositiu i fer-ho amb elegància, solvència i un alt nivell d'exigència. Es tracta d'un conjunt sostingut en el temps i que inclou un gran nombre dels principals fetitxes sobre paper: *El Contino* [fig. 2], *Amics fidels*, *Carrer de Tànger*, *Venedor de tapissos*, per citar-ne només alguns d'ells.

Tanmateix, al costat d'aquesta imatge més estereotipada, la que, en un alt grau, ha determinat la percepció que tenim de la seva obra (com un pintor molt condicionat per la demanda comercial, per la necessitat de satisfer el gust *pompier* de la clientela de l'època), també cal esmentar un segon grup format per aquelles produccions més lliures, més espontànies, en les quals Fortuny va obrir les portes a un imaginari molt fecund i va desplegar la que podem valorar com una faceta més informalista, més desconeguda i molt més atractiva, per ser inesperada i sorprenent.

Pel que fa a la segona tipologia, cal dir que sobre el paper –en termes literals– va saber desplegar un ventall de formes artístiques insòlites, fantàstiques, que el van ajudar a canalitzar el seu afany creatiu, però que també permeten visualitzar la imatge d'un creador amb un potencial infinit que va intentar deslliurar-se de la tirania del mercat i va lluitar per conciliar dos mons aparentment irreconciliables, actuant el paper com a catalitzador d'una experiència catàrtica. La poètica de l'autor reflecteix, a través de la seva obra dibuixada, les contradiccions, vacil·lacions i una dinàmica en la qual les crisis de renovació, provocades per la necessitat d'evitar les situacions d'estancament i de conformisme, van ser una constant al llarg de tota la seva carrera. En realitat, la recerca de nous estímuls, d'un llenguatge que es troba en un estat de metamorfosi permanent, il·lustra molt bé la condició existencial d'un artista inconformista, amb un horitzó molt exigent, i que fa del treball la seva millor eina per renovar-se.

L'obra dibuixada reflecteix aquesta tensió dialèctica i contribueix a mitigar el clíxé inamovible que ha prevalgut a l'hora de jutjar-la i valorar-la. En aquestes composicions instintives, és a on més es pot comprovar el rol que va jugar el dibuix, com a experiència alliberadora. Aquest va esdevenir una font necessària per alimentar una imaginació desbordant, convertint el treball sobre paper en una tasca compulsiva.

En definitiva, amb aquesta descripció, es pretén fer referència a tot aquest conjunt de composicions que configuren un important catàleg d'activitat i que moltes vegades ha estat menystingut, o tractat amb menyspreu, en ser



Fig. 2  
El contino, 1861, MNAC 10692-D



Fig. 3  
Croquis inconcret, cap a 1874, MNAC 105008-D

considerades com a creacions d'una importància més anecdòtica que no pas artística. El fet que una bona part d'aquests papers presenti un aspecte inacabat, o, simplement, no tinguin, aparentment, un suposat gran abast artístic, ha restat interès i credibilitat a un tipus d'actuació que encara és contemplada com un mer recurs instrumental, sense que sigui mereixedora d'una més gran estima que la que li concedeix la seva condició de document arqueològic sense cap altra pretensió i en el qual no hem de projectar cap expectativa.

Es tracta de creacions en les quals descobrim la presència d'un repertori molt heterogeni, un univers propi, format per taques **[fig. 3]**, esbossos, esborranys, formes inconnexes, automatismes, clars exemples del que els tractadistes espanyols d'art del segle XVII anomenaven amb l'encertat terme de rasguños, gargots **[fig. 4]**, com una expressió que feien servir per referir-se a aquells treballs en els quals l'artista acostumava a realitzar pràctiques de tipus evasiu, o informal, una mena de *divertimentos*, i que no aspiraven a cap més finalitat que la de satisfer una necessitat instintiva. Aquesta darrera dimensió formaria part de la interpretació de la pràctica artística com una activitat lúdica, una mena de joc que resta transcendent a l'activitat acomplida i que permet l'emergència de motius inconscients que formen part de l'imaginari de l'artista.

És evident que per a qualsevol erudit d'aquella època, especialment pels tractadistes artístics, existia un inequívoc menyspreu per un tipus d'exercici que no mereixia cap mena de consideració, ja que eren jutjades com a pràctiques que, en cap cas, superaven, l'esfera privada i formaven part de l'accidentalitat del treball artístic. Des d'aquesta perspectiva, aquests esborranys no mereixien ni constar com una mera anotació a peu de pàgina del text artístic, ni tampoc se'ls tenia en una alta consideració dins la lògica i els criteris de valoració academicista.

Curiosament, en referir-nos a Fortuny, aquesta tipologia d'obres, moltes vegades difícils de desxifrar, d'entendre, formades per traços enigmàtics que s'entrecreuen, per gestos més intuïtius que no pas reflexius, fets amb una factura ràpida i àgil, es troba fins i tot present en alguns dels dibuixos preparatoris que han estat realitzats amb la finalitat de servir de pauta, o recurs instrumental, d'alguna composició pictòrica coneguda. Aquest magma, aparentment inconnex, acaba per cobrar vida pròpia, per articular un món sensible que es guia per uns codis visuals autònoms, deslligats del principi de la mimesi natural. Aquesta autonomia de la voluntat, que genera un relat visual allunyat de les referències naturalistes, és un dels aspectes més atractius de l'artista, perquè rebel·la la seva capacitat per convertir el fenomen artístic en l'epicentre de la seva condició existencial. Fortuny es refugia en el treball sobre paper per fugir de la dinàmica comercial i en aquest camí de fugida la imaginació es converteix en el seu principal aliat, fins al punt que el resultat és l'aparició d'una mena de cosmogonia que cada cop es distancia més de les característiques que trobem en la seva pintura més comercial.

Com a exemple del que es pretén il·lustrar, pensem, sense anar més lluny, en la pintura *Platja de Portici*, (1874) (Meadows Museum), un dels seus

Fig. 4  
Croquis de figures, cap a 1874, MNAC 104985-D



darrers treballs; per cert, una obra inacabada, i amb un feixuc procés de realització, tal com palesa l'existència d'un nombre superior als 80 dibuixos preparatoris, la majoria dels quals pertanyen a la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. A grans trets, una bona part d'aquestes produccions coincideixen a mostrar una factura desfilada, un traç despreocupat que contrasta amb un estil pictòric caracteritzat per una oberta inclinació a assolir la perfecció compositiva, l'equilibri cromàtic de les formes i les masses pictòriques, que respon a un nivell d'autoexigència excessiu i desproporcionat. En tots ells predominen les línies atrevides, les formes artístiques que reproduïxen gargots inconnexos, sense que es pugui entreveure un criteri que els pugui unificar o donar-los una coherència que reflecteixi el mirall de la naturalesa. Precisament, el que resulta més provocatiu, i alhora més suggestiu, és que quan contemplem aquest desordre visual podem descobrir l'existència d'una realitat personal autònoma que no obeeix a un principi de causalitat universal, ni tampoc es pot interpretar en una clau realista. I, tanmateix, les aparences són enganyoses, atès que tot el conjunt es troba relacionat amb la que es considera la darrera obra pictòrica que va deixar inacabada i, per tant, s'insereix en un context de supeditació del dibuix a la pintura. Ara bé, mentre tant, lluny de traçar un itinerari lineal, els papers ens endinsen en una realitat alternativa que cobra naturalesa pròpia i que es va desvinculant de l'objectiu inicial. És la pintura la que ens permet identificar uns dibuixos que en molts aspectes s'han transformat en creacions abstractes, formades per codis visuals independents.

Sens dubte, aquests dibuixos d'imaginació, carregats de misteri, incrementen el mèrit de Fortuny, com un artista que va ser capaç de trencar amb les regles i les convencions tradicionals de la pràctica del dibuix [fig. 5] i va saber redefinir la funció d'aquest, a l'haver estat capaç de recuperar la reputació, l'aura que havia perdut aquesta disciplina i fer-ho d'una manera inusual i contrària al que hagués estat més previsible, el que hauríem esperat d'ell. Al capdavall, va ser capaç de fer un salt endavant sense recórrer al virtuosisme, a l'elegància del traç o a la idea de la perfecció que sempre el van acompanyar, amb la qual cosa els seus dibuixos ens acosten a un sentit de l'originalitat, d'unes composicions que no han estat mediatitzades, ni condicionades per la pintura. Tot el contrari, en termes conceptuals, es tracta d'unes creacions molt allunyades dels paràmetres tradicionals que caracteritzen el seu llenguatge més convencional i aquell amb el qual l'acostumem a identificar.

De la mateixa manera, aquestes produccions constitueixen un pretext per exercitar la llibertat, la transgressió o l'experimentació, com un espai obert a l'aparició d'unes noves possibilitats que la pintura no acostuma a oferir, entre altres coses, perquè hagués resultat impossible que la clientela hagués acceptat un tipus de composicions allunyades dels seus criteris de gust i dels paràmetres universalment acceptats com a normatius i canònics.

En aquest sentit, la varietat de tècniques, la capacitat de treball, la versatilitat, la diversitat de formats, d'instruments utilitzats, són tots ells aspectes

Fig. 5  
Esbós de composició, cap a 1867-1874, MNAC 105597-D





que permeten una aproximació més veraç, més rica en matisos i més complexa a l'univers creatiu de Fortuny. Els dibuixos serveixen de contrapunt eficaç per contrarestar una imatge reduccionista que la historiografia havia anat edificant, fins a formar un clixé, fins al punt de construir una visió errònia d'ell, consistent en considerar-lo un artista capaç d'abordar els treballs més arriscats i ambiciosos i resoldre'ls sense esforç aparent, amb gran facilitat, sense haver de dedicar gaire temps a tots els exercicis preliminars. Cal dir, però, que es tracta d'una lectura massa precipitada, perquè l'estudi dels seus dibuixos ens acosta a una personalitat molt més complexa, atès que sempre va fer del dibuix una eina estructural, un instrument de treball que el va ajudar a plantejar una estratègia compositiva. En la seva mentalitat artística el dibuix es transforma en un element essencial per abordar el procés creatiu. Al capdavant, l'obliga a ser metòdic, a superar les dificultats compositives de forma analítica i sense deixar cap element a la improvisació. No endebades, en contraposició al que hom podria pensar, les composicions palesen una gran disciplina i un interès a exercir un control exhaustiu i cerebral per tots els aspectes que convergeixen en una operació d'una certa complexitat. El més evident és que aquesta forma d'actuar se situa als antípodes del model de l'artista impulsiu i intuïtiu que té una alta autoestima i que es veu capaç de respondre gairebé de forma automàtica a qualsevol repte que se li plantegi i resoldre els problemes amb una total autosuficiència. Més aviat som davant d'un creador metòdic, analític, rigorós i que desplega una gran professionalitat. Tanmateix, fins i tot, en els dibuixos preparatoris identificables amb produccions pictòriques més celebres, com pot ser el cas de *La Vicaria*, descobrim una tendència a desviar-se del seu objectiu, a deixar-se endur pel plaer de fer volar coloms, de badar i sentir-se seduït per la idea d'iniciar un camí alternatiu i inexplorat que apareix en l'instant més inesperat, mentre desenvolupa una idea artística que pot adoptar diferents formes o, en altres casos, reflectir un fenomen de simultaneïtat, la que resulta de coincidir, en un mateix paper, formes artístiques corresponents a diferents treballs pictòrics que coincideixen en el temps.

En qualsevol cas, en les produccions dibuixades també trobem facetes més sorprenents del seu quefer, com és el cas, sense anar més lluny, de la relació idíl·lica que va mantenir amb la natura i com va convertir, de manera imprevista, aquest motiu temàtic en un dels més visitats **[fig. 6]**. Per començar, en aquestes composicions descobrim una especial sensibilitat que es podria qualificar de panteïsta, un sentiment de veneració per l'entorn físic que li serveix de pretext per assolir uns resultats estètics molt suggestius i una cura especial per reflectir l'aspecte canviant de la natura, la seva accidentalitat i la seva força transformadora que exemplifica l'aparició d'una tipologia presidida, en moltes ocasions, per la incapacitat per apprehendre el seu aspecte, per retenir la forma finita, i traslladar-la al paper o a la tela **[fig. 7]**.

Probablement, aquesta sigui una de les causes que explicarien el perquè l'autor va deixar moltes composicions de paisatge inacabades, com a expressió d'una impotència per materialitzar la idea artística i extreure-la

Fig. 6  
Animals i plantes, cap a 1872-1874, MNAC 105192-D





Fig. 7  
Marina, cap a 1874, MNAC 105345-D

d'una realitat que es troba en un permanent estat de metamorfosi. Sens dubte, aquesta inclinació constitueix una faceta molt innovadora sobre la qual els especialistes no han prestat l'atenció que mereixeria. No endebades trenca amb tots els esquemes teòrics que graviten a l'entorn del pintor, atès que no acostuma a ser un creador al qual se l'hagi vinculat amb la representació de la natura i són pocs els especialistes que el consideren un artista interessat en el conreu de la temàtica de paisatge. Més aviat l'identifiquem com un autor de creacions ambientades en espais tancats, en interiors que evoquen la imatge dels gabinets dels erudits o dels *connaisseurs*, ocupats per personatges molt desconfiats a exposar-se a la infinitud dels espais oberts. Tanmateix, però, aquesta afirmació caldria matisar-la, o, fins i tot, posar-la en tela de judici, perquè, si bé la seva producció pictòrica inclou molt pocs episodis d'aquest tipus, que puguin ser adscrits al gènere de paisatge, també és cert que en algunes d'aquestes obres trobem determinats elements que reflecteixen l'efecte d'imantació que va exercir la natura i com aquest interès va tenir una incidència molt directa i efectiva en escenes aparentment emmarcades en un gènere totalment oposat [fig. 8]. Sense anar més lluny, podem citar, com un exemple paradigmàtic, el cas de la *Batalla de Tetuan* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), una producció que va ser concebuda com una pintura d'història, però en la qual té un gran protagonisme el paisatge, ja sigui a través d'un celatge, que ocupa gairebé la meitat superior de la composició, o d'uns efectes atmosfèrics que juguen un paper estructural fonamental, tant en termes compositius com constructius.



Fig. 8  
Paisatge marroquí, cap a 1960-1862, MNAC 104863-D

L'impacte visual de l'entorn natural també va tenir una incidència en els apunts i estudis de paisatge que, ja des de la primera etapa de formació, tant a Reus, com a Barcelona, van tenir un alt protagonisme. En termes generals, aquests primers exercicis testimonien un llenguatge embrionari i força matusser que es tradueix en una manca d'eficàcia per representar amb convenciment el poder transformador de la natura i com la llum natural altera les percepcions visuals i té un impacte fonamental en la pràctica artística.

Ara bé, malgrat tot, el que cal remarcar, en termes històrics, és el fet que, cap a finals de la dècada de 1850, l'Acadèmia de Barcelona, liderada, entre d'altres, pel professor i pintor Claudi Lorenzale (1814/1815-1889),

qui va ser un dels mestres de Fortuny, va consolidar la pràctica del dibuix a l'aire lliure com una eina molt destacada en el procés de formació de l'alumnat de l'escola de Llotja. D'alguna manera, el reusenc va ser deutor d'un procés que ja havia tingut uns precedents més tímids en la figura de Pau Rigalt (1778-1845), artista que va realitzar les primeres temptatives d'implantar un tipus de dinàmica que es va reafirmar amb l'arribada de la nova generació romàntica, encapçalada pel ja citat Lorenzale, però que va trobar, en la persona del seu fill, Lluís Rigalt (1814-1894), el principal aliat i un dels més convençuts defensors dels beneficis d'aquesta directriu.

De fet, existeixen testimonis gràfics, especialment dibuixos conservats, que documenten un ús sistèmic d'aquest recurs instrumental i com el monestir de Pedralbes o els afores de la ciutat de Barcelona es van transformar en escenaris improvisats de l'activitat formativa.

Pel que fa a Fortuny, que en els seus primers anys d'activitat va reflectir l'interès per la representació dels mateixos indrets exteriors barcelonins, l'atracció per la natura va anar evolucionant amb el pas del temps i es va sedimentar arran de l'experiència africana, moment en el qual a més d'intensificar-se es va produir un procés d'assimilació del factor incidental de l'entorn en el procés creatiu. El període, que podem datar entre 1860 i 1862, coincidint amb el contacte amb les terres del nord d'Àfrica, constituirà un punt d'inflexió en la seva manera d'encarar el treball a l'aire lliure, amb una mentalitat més receptiva a copsar els efectes lumínics, a deixar-se embriagar per una ambientació atmosfèrica densa i gairebé matèrica, en la qual, en algunes obres, es pot observar el pes específic i qualitatiu d'aquests agents atmosfèrics. El resultat d'aquesta dialèctica, en la qual convergiran sentiments ambivalents, a cavall entre la fascinació pel que veu i descobreix i la impotència que, tot sovint, li impedeix transformar aquesta realitat en una experiència estètica que pugui ser capaç de reflectir els estats físics i emocionals, serà la realització d'un gran nombre de dibuixos, fonamentalment aquarel·les, convertides en episodis caracteritzats pel desplegament, més enllà del conegut virtuosisme, d'una màgia especial que fan de Fortuny un alumne avantatjat i precursor del plenairisme i que també ajuden a entendre, producte de les dificultats que comportava treballar en espais oberts, l'aparició de dubtes i vacil·lacions creatives, concessions al principi del non *Finito*, que poden semblar desconcertants en una persona de la seva tenacitat creativa.

També és cert que, com ja hem reiterat, el dibuix li va permetre prendre's unes llicències formals, una llibertat creativa que li va ser més difícil de trobar en el cas de la pintura, tot i que, a partir del període granadí, iniciada la dècada de 1870, també va trobar la rèplica oportuna en algunes obres pictòriques en les quals es va immolar, en un sentit metafòric, va neutralitzar la seva vanitat personal, per obrir la porta a una necessitat d'experimentar sense estar condicionat per les convencions, les fórmules comercials o els estereotips amb els quals se l'identifica. D'alguna manera, podem afirmar que l'etapa africana, pel que fa al seu treball sobre paper, va prefigurar una actitud d'insolència creativa que més endavant va confluïr en la seva producció pictòrica i que va representar un canvi radical, un

punt d'inflexió en la dinàmica creativa. Aquest canvi, però, no va respondre a una actuació premeditada, sinó que va ser el fruit d'unes circumstàncies atzaroses, una situació en la qual la imprevisibilitat es va obrir pas.

Tal com hem dit, el treball sobre paper va tenir una alta significació en el recorregut professional de Fortuny. Al cap i a la fi, no és un plantejament forassenyat la possibilitat de reconstruir el perfil de dibuixant del reusenc, ja que resulta versemblant teixir una cadena de produccions, formada per un grapat d'eslavons concatenats; una cadena formada per obres d'un alt nivell qualitatiu i en la qual resulta difícil escollir-ne una per damunt de les altres. Aquest recorregut es podria fer a partir, exclusivament, de les seves produccions dibuixades o gravades. De fet, la reconstrucció ideal permet reconstruir un itinerari format per episodis, pràcticament canònic i en el qual es pot obviar qualsevol referència als treballs pictòrics.

Podríem començar pel *Contino* (1861) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), autèntic treball d'iniciació i emmarcat en el context del període d'aprenentatge romà, seguint, per citar només alguns exemples, amb *Vista de Tetuan* (1860-1862) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), *Platja africana* (1867) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), *Un marroquí* (1869) (Museo Nacional del Prado), *Carrer de Tànger* (1869) (The Corcoran Gallery of Art), *Amics fidels* (1869) (The Walters Art Museum, Baltimore), *el Venedor de tapissos* (1870) (Museu de Montserrat) i acabant amb les obres realitzades a Portici, ja fos el cas del retrat de Cecília de Madrazo (1874) (The British Museum, Londres) o *Paisatge de Portici* (1874) (Museo Nacional del Prado). En definitiva, són moltes les obres, tant de col·leccions públiques, com privades, que reuneixen uns mèrits indiscutibles i que fan d'ell un reputat especialista i un virtuós incomparable, hàbil tècnicament i molt eficaç en la resolució dels reptes més difícils.

Aquesta opció, la de reconstruir un itinerari presidit per algunes de les produccions sobre paper més icòniques de la història de l'art català, lluny de formular-se com una fantasmagoria, o una possibilitat utòpica, és perfectament factible, perquè entronca amb una realitat objectiva, donat que han sobreviscut un nombre molt important d'obres que permeten reconstruir una cadena consecutiva de grans contribucions a la història del dibuix europeu. De fet, la relació d'aquests treballs pot establir-se, al llarg de les diferents etapes o períodes que van configurar la seva vida artística, sense que es puguin percebre ni llacunes, alts i baixos o fluctuacions entre unes etapes molt fecundes i brillants a les que es van succeir altres d'inferior qualitat i caracteritzades per una certa inconstància o un ritme desigual. Curiosament, però, malgrat correspondre a un dels períodes més prolífics, pel que fa al catàleg d'activitat com a dibuixant, dels anys d'estada a Granada, entre 1870 i 1872, no conservem cap dibuix, les característiques del qual, s'adaptin al model arquetípic de tipus comercial. En realitat, aquest fet no deixa de resultar sorprenent, atès que durant aquest període es va dedicar a desplegar una intensa activitat que va fructificar en un repertori molt important de produccions sobre paper, algunes de les quals, les dedicades a representar els carrers de la ciutat, els patis del barri de l'Albaicín i alguns dels indrets urbans més coneguts, constitueixen una autèn-

tica declaració programàtica, perquè es van transformar en instantànies visuals, en impressions sentimentals, molt allunyades de les convencions tradicionals pròpies del seu vessant més comercial. És cert que d'aquesta etapa no conservem cap aquarel·la emblemàtica, que respongui a les formulacions més tradicionals del seu llenguatge preciosista. Malgrat tot, el fet inqüestionable és que de l'activitat granadina han perviscut un gran nombre de composicions dibuixades que venen a corroborar la importància que va donar al treball sobre paper, fins al punt de convertir-lo en el motor de la seva creativitat. Amb ell experimenta, juga, fa combinacions insòlites i imaginatives. El dibuix esdevé l'eina ideal per canviar de registre, l'incentiu que l'ajuda a realitzar un salt qualitatiu i que es transforma en un mecanisme d'aprenentatge constant. La dimensió lúdica de la seva activitat com a dibuixant és un dels aspectes que millor defineixen el perfil d'un creador polièdric i obert a l'experimentació, que no renuncia, però, al plaer de gaudir de l'experiència creativa **[fig. 9]**.

Sense que el puguem considerar un artista urbà, no podem infravalorar la seva constant vinculació amb determinades realitats urbanes, com una mena de tendència subterrània que va anar apareixent, de manera discontinua, al llarg de tota la seva carrera. A més del ja esmentat ampli repertori d'imatges de la ciutat de Granada, que va arribar a fer i del qual se n'ha conservat un important grup al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC i a la Biblioteca Nacional de Espanya, no podem deixar de fer referència a la seva predilecció per representar racons de la ciutat de Barcelona, en una quantia molt menor, o els dedicats a mostrar la relació sentimental i la predilecció que va sentir per Roma, escenari d'algunes de les composicions pictòriques o gravades, com va ser el cas, per citar-ne només algun exemple, el de l'estampa *Ronda nocturna*, ambientada en el popular barri del Trastevere i a on va recuperar la tradició dels músics de carrer, els *Pifferari* i la figura emblemàtica, per a la cultura romana, de *Meo Pattaca*, autèntic protagonista de la composició.

Fins i tot, durant el període de formació a Roma, ciutat en la qual es va sedimentar la seva veneració per la tradició clàssica, va ser capaç de resignificar el sentit dels exercicis acadèmics i donar-los una nova dimensió. Al capdavall, en termes conceptuals, eren pràctiques molt allunyades del principi de llibertat que regeix la creativitat moderna, formulada com un model oposat al de l'academicisme. Tanmateix, les acadèmies realitzades a la dècada de 1860, conservades a la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, per la seva unitat, coherència i gran qualitat, constitueixen un dels episodis més singulars i destacats de la història del dibuix català i han esdevingut una contribució fonamental per a la revitalització d'una pràctica que, en un moment molt avançat del segle XIX, començava a declinar, a ser contemplada amb recel i com un fre que condicionava i limitava la llibertat creativa.

Com hem anat repetint, les anteriors consideracions vindrien a confirmar l'estima de Fortuny pel treball sobre suport de paper. En el decurs de la seva dilatada trajectòria, el reusenc va mantenir una estreta relació amb una de les disciplines fonamentals de la identitat artística. Precisament, a



Fig. 9  
El tribunal de l'Alhambra, 1872, MNAC 8724-D

aquesta afició feia referència, amb les següents paraules, un dels seus primers biògrafs, el crític Josep Yxart (1852-1895), a la monografia dedicada a l'artista i publicada l'any 1881:

«Crece con su edad su afición al dibujo, al que dedica horas enteras. Copia, observa, recuerda, se ejercita en tomar apuntes del natural, llena de informes borrones las paredes, las cubiertas de sus libros, las mesas de los cafés (...)»

«Dibuja y pinta incesantemente del natural, en la calle, en el campo, emplea en la labor los días de asueto, las horas de ocio: graba, ilumina fotografías, dibuja en la piedra litográfica; su actividad abarca los diversos ramos de las artes del dibujo».

Lluny de tractar-se d'una apreciació exagerada, les paraules d'Yxart constitueixen un testimoni veraç. És cert que la descripció de l'escriptor pot interpretar-se erròniament i proporcionar-nos la imatge d'una personalitat obsessiva, que viu immersa en un permanent estat de pulsio creativa. Ara bé, en cap cas, aquesta hiperactivitat hauria de ser interpretada com un comportament estrany, sinó que sembla formar part de la manera de ser i actuar de l'artista. D'alguna manera, encara que pugui resultar una afirmació discutida, Fortuny va tenir tendència a percebre la realitat que l'envoltava com una permanent font d'experiències sensibles, com un motor, en permanent estat de combustió, que va alimentar el seu fecund imaginari i que el va obligar a romandre sempre atent i vigilant amb la finalitat de copsar el detall més insignificant.

En aquest sentit, l'obra gràfica de l'autor conté elements molt útils per acostar-nos a la seva forma d'entendre el fenomen artístic, sense que d'aquesta mirada analítica es pugui desprendre una interpretació reduccionista o mecanicista de les capacitats i el talent que caracteritzen el treball d'un creador únic i tan singular. Tot el contrari, aquestes composicions incrementen la nostra admiració, desmunten tòpics arcaics sobre l'ús instrumental del dibuix, interpretat com un procediment subsidiari de la pintura i, en conseqüència, considerat com un art menor, que és contemplat amb reserves, menys teniment i recel [fig. 10]. Precisament, l'observació d'aquestes obres neutralitza aquests prejudicis i genera l'efecte contrari. Ens endinsa en la cosmovisió d'un autor que va situar l'observació, l'anàlisi, la mirada sensible, la pulsio per copsar i retenir l'instant viscut, en l'epicentre d'un sistema de valors artístic i personal. D'alguna manera, els dibuixos de Fortuny ens reconcilien amb la importància i l'interès d'una disciplina, tradicionalment, molt maltractada i que no ha obtingut el reconeixement que mereixeria.

Lluny de la sofisticació, el refinament o la complexitat intel·lectual que s'atribueix a la pintura, el dibuix conté una resposta més immediata, automàtica i emocional. Els seus resultats materials no estan tan mediatitzats, ni condicionats pel desig d'agradar o satisfer unes determinades expectatives intel·lectuals i estètiques; sense oblidar-nos dels aspectes que presideixen la relació *clientelar* i que moltes vegades determinen l'assumpció, per part de l'artista, de determinants codis estètics o uns criteris de gust diferents dels propis. Sense entrar en consideracions de tipus metafísic, o



Fig. 10  
Estudi de personatge del quadre «Los borrachos» de Velázquez, cap a 1867-1868, MNAC 265970-000

en disquisicions discursives, massa elaborades, similars a les que poguéss plantegar la denominada literatura artística, sobretot en època renaixentista, en referir-se al dibuix en termes gairebé teològics, sí que ens podem permetre la llicència poètica de considerar-lo, com l'inici de moltes coses, l'estructura que suporta l'arquitectura compositiva o l'origen primigeni que dona sentit a la representació artística. Tots aquests aspectes que hem mencionat concorren en l'obra dibuixada del que podem considerar un dels millors artistes europeus del segle XIX i que va fer del dibuix un dels seus principals eixos creatius.



- Ackerman, G.M. (1969) «Una Exposición de Fortuny en Baltimore», Archivo Español de Arte, Madrid, p. 213-215.
- Augé, J.L. 'ed.' (2008), Fortuny, Oeuvres graphiques dans les collections du Musée Goya, Castres, Musée Goya.
- Barón, J., 'ed.' (2017), Fortuny (1838-1874), Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Carbonell, J.À. 'dir.' (1997), Marià Fortuny. Dibuixos i Gravats al Museu Salvador Vilaseca, Reus.
- Carbonell, J.À. (1999), Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica. Els dibuixos de la guerra hispanomarroquina de 1859-1860, Barcelona.
- Carbonell, J.À., Quílez Corella, F.M. (2013), La batalla de Tetuan de Fortuny. De la trinxera a l'atelier, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Cuenca, M.L. 'ed.', (1994), Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo: grabados y dibujos, Biblioteca Nacional, Madrid.
- De la Puente, J. (1971), Dibujos y grabados de Fortuny, Madrid.
- Doñate, M., Mendoza, C., Quílez Corella, F.M. (2003), Fortuny (1838-1874), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Exposició de grabados, acuarelas y dibujos (1860) de Mariano Fortuny. Tetuan, junio de 1952, Tànger, julio de 1952.
- Exposició de Homenaje a Fortuny, Barcelona, Antiguo Hospital de la Santa Cruz, marzo de 1968.
- Ferretti, D., Da Roit, C., 'ed.' (2019), Fortuny: a family story, Museo Fortuny, Venècia.
- González López, C., Martí Aixelà, M. (1989), Mariano Fortuny Marsal, 2 vol., Barcelona.
- Grabados, Dibujos y acuarelas de Fortuny, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1935.
- Páez Ríos, E. (1951), Exposición Fortuny: grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo, Madrid.
- Primer Centenario de la Muerte de Fortuny, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1974.
- Quílez Corella, F.M. (2011). Una col·lecció singular: l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, Barcelona, (publicació digital, consultable a la pàgina web del MNAC: <https://www.museunacional.cat/ca/una-colleccio-singular-lobra-de-maria-fortuny-del-gabinet-de-dibuixos-i-gravats-del-mnac>).
- Quílez Corella, F.M. (2016), 'dir.', Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny, Barcelona, p. 159-179.
- Quílez Corella, F.M. (2016), «El despertar de la imaginación. Una colección de dibujos de Mariano Fortuny Marsal», La idea artística. Una colección de dibujos de Fortuny, Granada, p. 25-46.
- Quílez Corella, F.M. (2023), Miradas desde la trastienda. Fortuny, un pintor detrás del escaparate, Gijón.
- Ràfols i Fontanals, J.F., «Dibuixos i cartes de Fortuny», Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, Barcelona, 1, 7, desembre de 1931, p. 195-202
- Salas, X. de, «Los dibujos de Fortuny», Fortuny en el Primer Centenario de su muerte, Goya, Madrid, 11-12/1974, 123, p. 144-159
- Sérullaz, A., «Dessins et aquarelles de Fortuny: Musée Goya de Castres», Revue du Louvre et des musées de France, 22, 6, París, 1972, p. 504-506.