

Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística

Cristina Mendoza, Francesc Quílez Corella

Paraules clau

Fortuny, Portici, pintura del segle XIX, preciosisme, paisatgisme, fortunisme

Resum

Aquest article centra el seu interès en l'obra *Platja de Portici*, que el pintor Marià Fortuny (1838-1874) va pintar uns mesos abans de la seva mort, i que es trobava en parador desconegut fins que la casualitat ens va conduir a la seva fortuïta localització en una col·lecció particular. Aquesta insospitada troballa, esdevinguda durant la celebració de l'exposició antològica que el MNAC va dedicar a l'artista l'any 2003, ens va permetre estudiar-la i analitzar-la detalladament i comprovar fins a quin punt la fama crítica que l'acompanyava era fonamentada o responia més aviat a determinats prejudicis. A grans trets, es tractava de confirmar la hipòtesi de treball segons la qual, *Platja de Portici* havia representat un canvi en el llenguatge pictòric de Fortuny i havia obert les portes a un nou escenari presidit pel desig de renovació estètica, la continuïtat de la qual s'havia vist truncada per la sobtada mort del seu autor. La proximitat de l'obra ens ha permès matisar i ponderar el vertader abast d'aquesta suposada transformació. Per a la realització d'aquest estudi hem utilitzat aquells mitjans tècnics que el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha posat al nostre abast i que ens han ajudat, entre altres aspectes, a aclarir algunes incògnites relacionades amb el procediment de treball utilitzat per l'artista.

Palabras clave

Fortuny, Portici, pintura del siglo XIX, preciosismo, paisajismo, fortunismo

Resumen

El presente artículo centra su interés en la obra *Playa de Portici*, que el pintor Marià Fortuny (1838-1874) realizó unos meses antes de su fallecimiento, y cuyo paradero era desconocido hasta que la casualidad nos condujo a su fortuita localización en una colección particular. Este insospechado hallazgo, acaecido durante la celebración de la exposición antológica que el MNAC dedicó al artista el año 2003, nos permitió estudiarla y analizarla pormenorizadamente y comprobar hasta qué punto la fama crítica que la acompañaba estaba fundamentada o respondía más bien a determinados prejuicios. A grandes rasgos, se trataba de confirmar la hipótesis de trabajo que, *Playa de Portici* había representado un cambio en el lenguaje pictórico de Fortuny y había abierto las puertas a un nuevo escenario presidido por el deseo de renovación estética, cuya continuidad se había visto truncada por la repentina muerte de su autor. La proximidad de la obra nos ha permitido matizar y ponderar el verdadero alcance de esta supuesta transformación. Para la realización de este estudio nos hemos ayudado de aquellos medios técnicos que el Museo Nacional d'Art de Catalunya ha puesto a nuestro alcance y que nos han ayudado, entre otros aspectos, a despejar algunas incógnitas relacionadas con el procedimiento de trabajo utilizado por el artista.

Keywords

Fortuny, Portici, 19th-century painting, precious styl, landscape painting, Fortunism

Abstract

This article focuses on the work *Beach at Portici*, which the painter Marià Fortuny (1838-1874) painted some months before his death. Its whereabouts were unknown until coincidence led to its fortuitous location in a private collection. This unsuspected recovery, which was made during the anthological exhibition MNAC dedicated to the artist in 2003, enabled us to undertake an in-depth study and analysis of the work and to confirm the extent to which the famous critique accompanying the work was founded or rather responded to certain preconceptions. In brief, it involved confirming the working hypothesis according to which *Platja de Portici* had represented a change in Fortuny's pictorial language and had paved the way for a new scene dominated by the desire for aesthetic renewal, the continuity of which was cut short by the sudden death of the author. The proximity of the work has enabled us to qualify and weigh up the true scope of this alleged transformation. To undertake this study, we used the technical resources made available to us by the Museu Nacional d'Art de Catalunya, which have helped us, among other things, to elucidate some unfamiliar aspects of the work process employed by the artist.



Este artículo es el fruto, en cierto modo, de una serie de casualidades y circunstancias fortuitas que nos llevaron a localizar la inacabada pintura de Fortuny (1838-1874) *Playa de Portici*, cuyo paradero era desconocido prácticamente desde la muerte de su autor. De hecho, sólo se tenía conocimiento de que la pintura había sido expuesta al público en dos ocasiones:¹ en 1875, con motivo de la venta de los bienes del artista en una subasta pública celebrada en el Hôtel Drouot de París,² donde la adquirió el coleccionista norteamericano A. T. Stewart, y en 1887,³ con ocasión de la venta en Nueva York de esta importante colección. Sin embargo, a las dos anteriores habría que añadir una tercera y tal vez otra más, ya que durante el proceso de realización del presente estudio hemos podido confirmar que en 1920 estuvo expuesta en los salones del Women's City Club⁴ de Nueva York y que ese mismo año fue cedida en préstamo al Brooklyn Museum⁵ de esta ciudad, durante un período de seis meses, sin que sepamos con certeza si llegó a exhibirse.

El afortunado hallazgo de *Playa de Portici* se produjo cuando la exposición antológica dedicada a Fortuny,⁶ que el Museu Nacional d'Art de Catalunya inauguró en octubre de 2003, estaba en una fecha cercana a su clausura. El tardío descubrimiento de la pieza no nos hizo desistir de incorporarla al último ámbito expositivo de la muestra, en el que se presentaban aquellas obras que el artista realizó en Portici en el verano de 1874, de las que la mencionada composición era la pieza capital. Asimismo, y con la intención de dar una mayor difusión a esta obra, se tomó la decisión de, una vez clausurada la exposición antológica, inaugurar otra⁷ con *Playa de Portici* como protagonista principal, acompañada del importante conjunto de esbozos y dibujos preparatorios de esta pintura pertenecientes al Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC.

Estimulados por la presencia de la obra, decidimos realizar un estudio pormenorizado de la misma, teniendo en consideración todos aquellos aspectos que pudieran contribuir a despejar algunas de las incógnitas que nos suscitaba la contemplación directa de la pintura, así como confrontar los prejuicios críticos que, con razón o sin ella, habían condicionado la valoración artística de la misma. Muy probablemente, si hubiéramos tenido a nuestro alcance la pintura durante la preparación de la exposición, nuestra perspectiva de la última etapa del pintor hubiera sido distinta, o en todo caso, habríamos estado en disposición de matizar la importancia que este período representó en la carrera profesional del artista. En efecto, la posibilidad de contemplar *Playa de Portici* no sólo nos brindaba una información que hasta entonces desconocíamos, o que en todo caso era incompleta dado que sólo se conocía a través de una fotografía en blanco y negro,⁸ sino que al mismo tiempo su contemplación nos permitía plantearnos una serie de preguntas sobre la verdadera repercusión de la tela en la carrera de Fortuny, habida cuenta de que siempre se ha considerado que durante el período de Portici el artista adoptó un nuevo lenguaje artístico mucho más «avanzado». Por

primera vez el análisis directo de la pintura más importante de las que realizó en aquel momento podía ayudar indudablemente a confirmar o matizar una afirmación tan unánime. Este es, pues, el objetivo de este estudio, que de hecho desarrolla, de una forma mucho más metódica y extensa, una conferencia⁹ pronunciada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en la cual ya tuvimos ocasión de apuntar algunas de las ideas que a continuación exponemos.

Aunque la repentina muerte de Fortuny en Roma, pocos días después de haber dado por finalizada la estancia en Portici, impide saber hacia donde hubiera evolucionado su lenguaje artístico, queremos apuntar algunas hipótesis interpretativas sobre la pintura que nos ocupa y sobre la breve pero intensa etapa en la que realizó esta obra.

En julio de 1874 Fortuny inició una estancia que se alargaría durante cuatro meses en Portici, población situada en la bahía de Nápoles, al pie del Vesubio, después de un intenso período de trabajo en su taller de Roma y de una reciente estancia en París, donde había obtenido un triunfo sin parangón a raíz de la presentación de las pinturas conocidas con los títulos de *La elección de la modelo*¹⁰ y *El jardín de los poetas*.¹¹ Ricardo de Madrazo (1852-1917), cuñado de Fortuny que vivió casi siempre con la familia del artista, comunicaba a su padre, el pintor Federico de Madrazo (1815-1894), el entusiasmo que había despertado en ellos el descubrimiento de Portici: «Al fin hemos venido a parar a este puerto de mar tan risueño, tenemos una casita preciosa, alegre, con jardín por un lado y el mar por el otro [...]. La casa tiene un piso solamente como las casas de África, además es muy fresca [...]. La playa es bastante buena, el color de la arena no es como el de España, aquí es negra de lava.»¹² Unos días antes ya había hecho saber al mismo destinatario el efecto benéfico que para toda la familia había representado el inicio del período estival: «Hace una semana que estamos en este vergel que hermoso golfo, con razón ha sido tan cantado de los poetas, por cualquier sitio que se vaya el país presenta magníficas líneas y muy frondoso, muy bien cultivado. Que poco se parece a la campaña de Roma. Que bonitos son los pueblos que están en la bahía, que alegres.» En un párrafo posterior añadía: «Que hermoso para pintar, tiene muchos contactos con África. Lo raro de allí es el color del mar, que no lo he visto en ningún lado. Figúrate en azul cobalto claro, la proyección de una barca en el agua es de este color [...]. Esto se parece mucho a Sevilla y a Granada, pero lleva ventaja por el mar.»¹³ El pintor Bernardo Ferrándiz (1835-1885), que acompañó a la familia Fortuny durante buena parte de su estancia en Portici, realiza una descripción muy detallada de las características de la casa y ahonda en estas mismas sensaciones tan sumamente positivas: «Allí fue verdaderamente feliz, frente a la más brillante naturaleza que pueda darse, teniendo que luchar contra aquel exceso de luz, que el Maestro atacó de frente, saliendo vencedor de donde tantos otros han salido vencidos, pues hasta qué punto pintó aire, cielo y sol, sus últimos cuadros lo dicen.»¹⁴



Fig. 1. *Platja de Portici / Playa de Portici*. Col. particular.

Aquest article és el fruit, d'alguna manera, d'una sèrie de casualitats i circumstàncies fortuïtes que ens van portar a localitzar la pintura inacabada de Fortuny (1838-1874) *Platja de Portici*, el parador de la qual era desconegut pràcticament des de la mort de l'autor. De fet, només es tenia coneixement del fet que la pintura havia estat exposada al públic en dues ocasions:¹ el 1875, amb motiu de la venda dels béns de l'artista en una subhasta pública celebrada a l'Hôtel Drouot de París,² on la va adquirir el col·leccionista nord-americà A.T. Stewart, i el 1887,³ amb motiu de la venda a Nova York d'aquesta important col·lecció. Tanmateix, a les dues anteriors caldria afegir-ne una tercera, i potser una altra més, ja que durant el procés de realització d'aquest estudi hem pogut confirmar que l'any 1920 va ser exposada als salons del Women's City Club⁴ de Nova York i que aquell mateix any va ser cedida en préstec al Brooklyn Museum⁵ d'aquesta ciutat, per un període de sis mesos, sense que sapiguem del tot cert si s'hi va arribar a exhibir.

La troballa afortunada de *Platja de Portici* es va produir quan l'exposició antològica dedicada a Fortuny,⁶ que el Museu Nacional d'Art de Catalunya va inaugurar l'octubre de 2003, es trobava en una data propera a la seva clausura. El descobriment tardà de la peça no ens va fer desistir d'incorporar-la a l'últim àmbit expositiu de la

mostra, que presentava aquelles obres que l'artista va realitzar a Portici l'estiu de 1874, de les quals, la composició esmentada n'era la peça cabdal. Així mateix, i amb la intenció de donar una difusió més gran a aquesta obra, es va prendre la decisió que, un cop clausurada l'exposició antològica, se n'inauguraria una altra⁷ amb *Platja de Portici* com a protagonista principal, acompanyada de l'important conjunt d'esbossos i dibuixos preparatoris d'aquesta pintura pertanyents al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC.

Estimulats per la presència de l'obra, vam decidir fer-ne un estudi detallat, tenint en compte tots aquells aspectes que poguessin contribuir a aclarir algunes incògnites que ens suscitava la contemplació directa de la pintura, així com a confrontar els prejudicis crítics que, amb raó o sense, havien condicionat la valoració artística de l'obra. Molt probablement, si haguéssim tingut la pintura a l'abast durant la preparació de l'exposició, la nostra perspectiva de l'última etapa del pintor hauria estat diferent o, en tot cas, hauríem estat en condicions de matisar la importància que aquest període va representar en la carrera professional de l'artista. En efecte, la possibilitat de contemplar *Platja de Portici* no només brindava una informació que fins aleshores desconexíem o que, en tot cas, era incompleta pel fet que només se'n tenia coneixement a través

Cuatro años antes, en julio de 1870, Fortuny había llegado a Granada más o menos con la misma intención, pasar allí aquel verano después de transcurridas unas circunstancias vitales muy parecidas: en primer lugar, un período intenso de trabajo en el taller romano, al que siguió una larga estancia en París que culminó con la presentación pública de *La vicaría*, que, como ya es conocido, lo catapultó a la fama.¹⁵

Tanto Granada, entonces una ciudad muy poco urbana, como Portici ofrecieron al pintor unas condiciones objetivas y subjetivas muy similares, la lejanía de cualquier centro artístico potente, un hecho que en el caso de Fortuny, contrariamente a lo que podría hacer pensar su reconocimiento y prestigio internacional, era una circunstancia extraordinariamente favorable: «He venido aquí –escribió a su amigo Martín Rico (1833-1908) poco después de llegar a Granada– porque no hay pintores y está uno enteramente independiente [...]. Tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con las vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos».¹⁶ Cabe suponer que este buscado aislamiento lo liberó, de una forma más o menos consciente, de cualquier tipo de presión y le permitió llevar a feliz término una fecunda producción: «llevo aquí ya tres meses –escribió a Walter Fol desde Granada– y trabajo como nunca había trabajado. Lo pintoresco de este lugar es extraordinario».¹⁷ Ambas poblaciones, Granada y Portici, tenían unas condiciones climáticas similares dada su situación meridional, muy parecidas de hecho a las que Fortuny pudo encontrar en el norte de África, lugar donde únicamente había pasado cuatro meses a raíz del encargo de *La batalla de Tetuán*. De alguna manera, Granada, con sus vestigios árabes, despertaba en el pintor el recuerdo nostálgico del tiempo vivido en Marruecos en la década de 1860. Esta comunión con la magnificencia monumental del entorno que le rodeaba era recreada en una carta dirigida a Simonetti: «Lamento que no conozcas Granada, es un lugar magnífico; figúrate la Villa Borghese en la cumbre de una montaña rodeada de antiguas torres moriscas y en el centro el Palacio árabe más hermoso que puedas imaginar, de un lujo y una riqueza de ornamentación de tal magnitud que las paredes recubiertas de alfombras de la mayor riqueza.»¹⁸ Hay que señalar, por último, que en estas dos poblaciones, Granada y Portici, pudo vivir en contacto directo con la naturaleza, lo que para el pintor constituyó un enorme estímulo para su ya de por sí ingente fecundidad creativa.

Unas circunstancias como las que someramente acabamos de describir, en gran medida tan coincidentes, podrían hacer creer que la estancia en Portici configura una etapa artística del pintor, como el período de Granada había configurado otra distinta. De hecho, los estudios dedicados al pintor consideran el tiempo de permanencia en Portici como una etapa artística de su carrera y, sin ir más lejos, en la exposición de Barcelona destinamos casi un ámbito por completo a este último período, con el propósito de enfatizar visualmente la existencia de un tránsito artístico y una ruptura con respecto a episodios creativos anteriores.

Sin embargo, y aunque pueda parecer un contrasentido, creemos que, en rigor, no deberíamos hablar de Portici como de un período artístico. Con el fin de resituar la verdadera dimensión y alcance del mismo, recordemos que fueron únicamente cuatro meses los que el pintor había decidido tomarse como un paréntesis en su agitada vida profesional. Por lo tanto, no deberíamos dejarnos llevar por juicios precipitados ni incurrir en conjeturas gratuitas y escasamente fundamentadas en hechos empíricos. Aún así, no deja de ser menos cierto que un período tan corto como éste, en una vida tan breve como la de Fortuny, adquiere una dimensión diferente a la que adquiriría en cualquier otro artista con una trayectoria mucho más dilatada. Conviene recordar que, si efectuamos una mirada retrospectiva a la vida artística de Fortuny, podemos descubrir la rapidez con la que transcurrió toda su existencia; por este motivo, resulta muy difícil compartimentar o establecer etapas creativas muy precisas. En definitiva, por mucho que nos empeñemos, en un devenir existencial tan vertiginoso no parece tener demasiado sentido intentar fijar límites estilísticos tan rígidos; más cuando el propio pintor parece contradecir continuamente con su actuación esta forma de proceder.

A pesar de todo, y volviendo a la etapa de Portici, es importante señalar que el pintor se encontraba en un momento decisivo de su carrera, como él mismo llegó a dejar escrito en una carta dirigida a su amigo el pintor Sisteré poco tiempo después de llegar a esta población: «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 da la gana; por eso tengo esperanzas de adelantar y presentarme con mi propia fisonomía».¹⁹ A pesar de tratarse de una afirmación valiente y cargada de un evidente simbolismo, semejante declaración de principios no constituía una novedad, pues no era ni mucho menos la primera ocasión en la que el pintor expresaba su cansancio, casi podríamos decir su hartazgo, ante las imposiciones derivadas del contrato que lo ataba a su marchante Adolphe Goupil. En este sentido conviene recordar, por ejemplo, que durante su estancia en Granada había empezado a pintar *Músicos árabes*, y ya se había expresado en un sentido similar: «estoy harto de pintar viejos moros, me parece que lo voy a dejar aquí». Asimismo, por aquellas mismas fechas había llegado a manifestar también el deseo de romper con su marchante: «Los Goupil –escribió Fortuny en otra carta– cada día voy viendo más claro lo egoistas que son tratados como marchantes, no tanto el viejo Goupil, que me parece menos judío y más decente que los demás, no me choca que muchas personas les hayan retirado la confianza que les tenían y no quieran comprarles nada.»²⁰ No obstante, a pesar de tratarse de una reacción airada, en ese momento todo había quedado en una mera declaración de intenciones. Por contra, una vez acabadas las ambiciosas telas anteriormente mencionadas, *La elección de la modelo* y *El jardín de los poetas*, confesaba a

d'una fotografia en blanc i negre,⁸ sinó que alhora la seva contemplació ens donava peu a plantejar-nos una sèrie de preguntes sobre la veritable repercussió de la tela en la carrera de Fortuny, ja que sempre s'ha considerat que durant el període de Portici l'artista va adoptar un llenguatge artístic nou molt més «avançat». Per primer cop, l'anàlisi directa de la pintura més important de totes les que va realitzar fins al moment, indubtablement ens podia ajudar a confirmar o bé a matisar una afirmació tan unànime. Aquest és, doncs, l'objectiu d'aquest estudi, que de fet desenvolupa, d'una forma molt més metòdica i extensa, una conferència⁹ pronunciada al Museu Nacional d'Art de Catalunya on ja vam tenir ocasió d'apuntar algunes de les idees que tot seguit exposarem.

Tot i que la mort sobtada de Fortuny a Roma, pocs dies després d'haver finalitzat l'estada a Portici, impedeix saber cap a on hauria evolucionat el seu llenguatge artístic, volem apuntar algunes hipòtesis interpretatives sobre la pintura que comentem i la breu, però intensa, etapa en què Fortuny va dur a terme aquesta obra.

El juliol de 1874 Fortuny va iniciar una estada que s'allargaria durant quatre mesos a Portici, població situada a la badia de Nàpols, al peu del Vesubi, després d'un període de treball intens al seu taller de Roma i d'una estada recent a París, on havia obtingut un triomf sense comparació arran de la presentació de les pintures conegudes amb els títols de *L'elecció de la model*¹⁰ i *El jardí dels poetes*.¹¹ Ricardo de Madrazo (1852-1917), cunyat de Fortuny que va viure gairebé sempre amb la família de l'artista, comunicava al seu pare, el pintor Federico de Madrazo (1815-1894), l'entusiasme que havia despertat en ells el descobriment de Portici: «Al fin hemos venido a parar a este puerto de mar tan risueño, tenemos una casita preciosa, alegre, con jardín por un lado y el mar por el otro [...]. La casa tiene un piso solamente como las casas de África, además es muy fresca [...]. La playa es bastante buena, el color de la arena no es como el de España, aquí es negra de lava.»¹² Uns dies abans ja havia fet saber al mateix destinatari l'efecte benèfic que per a tota la família havia representat l'inici del període estiuenc: «Hace una semana que estamos en este vergel que hermoso golfo, con razón ha sido tan cantado de los poetas, por cualquier sitio que se vaya el país presenta magníficas líneas y muy frondoso, muy bien cultivado. Que poco se parece a la campaña de Roma. Que bonitos son los pueblos que están en la bahía, que alegres.» En un paràgraf posterior afegia: «Que hermoso para pintar, tiene muchos contactos con África. Lo raro de allí es el color del mar, que no lo he visto en ningún lado. Figúrate en azul cobalto claro, la proyección de una barca en el agua es de este color [...]. Esto se parece mucho a Sevilla y a Granada, pero lleva ventaja por el mar.»¹³ El pintor Bernardo Ferrándiz (1835-1885), que va acompanyar la família Fortuny durant bona part de la seva estada a Portici, descriu molt detalladament les característiques de la casa i aprofundeix en les mateixes sensacions tan positives: «Allí fue verdaderamente feliz, frente a la más brillante

naturaleza que pueda darse, teniendo que luchar contra aquel exceso de luz, que el Maestro atacó de frente, saliendo vencedor de donde tantos otros han salido vencidos, pues hasta qué punto pintó aire, cielo y sol, sus últimos cuadros lo dicen.»¹⁴

Quatre anys abans, el juliol de 1870, Fortuny havia arribat a Granada més o menys amb la mateixa intenció, passar-hi l'estiu després d'unes circumstàncies vitals molt semblants: en primer lloc, un període intens de treball al taller romà, al qual va seguir una llarga estada a París que va culminar amb la presentació pública de *La vicaria*, que, com és sabut, el va catapultar a la fama.¹⁵

Tant Granada, aleshores una ciutat molt poc urbana, com Portici van oferir al pintor unes condicions objectives i subjectives molt similars, la llunyania de qualsevol centre artístic potent; un fet que, en el cas de Fortuny, contràriament al que el seu reconeixement i el seu prestigi internacional podrien fer pensar, era una circumstància extraordinàriament favorable: «He venido aquí —escribía al seu amic Martín Rico (1833-1908) poc després d'arribar a Granada— porque no hay pintores y está uno enteramente independiente [...]. Tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con las vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos.»¹⁶ Cal suposar que aquest aïllament buscat el va alliberar, d'una manera més o menys conscient, de qualsevol tipus de pressió i li va permetre portar a felicitat terme una producció fecunda: «llevo aquí ya tres meses —va escriure a Walter Fol des de Granada— y trabajo como nunca había trabajado. Lo pintoresco de este lugar es extraordinario.»¹⁷ Ambdues poblacions, Granada i Portici, tenien unes condicions climàtiques similars, a causa de la seva situació meridional; molt semblants, de fet, a les que Fortuny va poder trobar al nord d'Àfrica, lloc on només havia passat quatre mesos arran de l'encàrrec de *La batalla de Tetuan*. D'alguna manera, Granada, amb els seus vestigis àrabs, despertava en el pintor el record nostàlgic del temps viscut al Marroc a la dècada de 1860. Aquesta comunió amb la magnificència monumental de l'entorn que el rodejava era recreada en una carta dirigida a Simonetti: «Lamento que no conozcas Granada, es un lugar magnífico; figúrate la Villa Borghese en la cumbre de una montaña rodeada de antiguas torres moriscas y en el centro el Palacio árabe más hermoso que puedas imaginar, de un lujo y una riqueza de ornamentación de tal magnitud que las paredes recubiertas de alfombras de la mayor riqueza.»¹⁸ Cal assenyalar, en darrer lloc, que en aquestes dues poblacions, Granada i Portici, pot viure en contacte directe amb la natura, la qual cosa va constituir per al pintor un estímul enorme per a la seva ja de per si ingent fecunditat creativa.

Unes circumstàncies com les que acabem de descriure somerament, en gran mesura tan coincidents, podrien fer creure que l'estada a Portici configura una etapa artística del pintor, com el període de Granada n'havia configurat una altra de diferent. De fet, els estudis dedicats al pintor consideren el temps de permanència



Fig. 2. *Platja de Portici* (detall) / *Playa de Portici* (detalle).



Fig. 3. *Platja de Portici* (detall) / *Playa de Portici* (detalle).

Davillier que tenía la secreta esperanza de que el beneficio económico obtenido por la venta de estas obras le permitiría, como él mismo llegó a decir, «descansar un poco porque en verdad, empiezo a estar un poco cansado (moralmente) del género de arte y de las pinturas que el éxito me ha impuesto y que (entre nosotros) no son la expresión verdadera de mi talento».²¹ Efectivamente, el éxito obtenido por la venta en París de aquellas dos pinturas permitió que las expectativas del pintor se vieran colmadas. Por tanto, ahora sí que por fin podía desvincularse de su marchante, de las imposiciones del mercado comercial y, en consecuencia, orientar de forma diferente su carrera artística.

Es precisamente en este momento tan determinante de su vida cuando Fortuny inicia el período de descanso en Portici para, ya de regreso al taller de Roma, emprender el nuevo camino. El propio pintor le comunica a Martín Rico su intención con estas palabras: «he empezado un motivo desde casa: no quiero empezar nada después para estar más libre este invierno y poderlo consagrar á los cuadros de Roma». Sin embargo, teniendo en cuenta que Fortuny

moriría quince días después de su regreso al taller de Roma, nos vemos obligados a intentar adivinar, a partir de la producción de aquel verano de 1874, el camino hacia el cual se habría orientado el artista. Es decir, nos movemos en el terreno de la especulación y conservamos como únicas guías para aventurar nuestras hipótesis la producción realizada en Portici de aquel verano, así como la propia correspondencia del pintor, en la que se refiere a su estado de ánimo, a las obras en las que estaba trabajando entonces y a sus proyectos futuros.

Por lo tanto, a pesar de que la documentación disponible no puede ser ni mucho menos objeto de menoscabo, desearíamos insistir en que no podemos pedirle a la etapa de Portici más de lo que efectivamente llegó a ser: unos meses de paréntesis, de reflexión, durante los cuales el artista parecía absolutamente decidido a acabar con el estilo que había caracterizado su obra e iniciar un nuevo rumbo estilístico que, su inmediata muerte le impidió llevar a cabo. Por otro lado, el propio pintor no llegó a ser lo suficientemente explícito como para habernos dejado pistas meridianamente claras que

a Portici com una etapa artística de la seva carrera i, sense anar més lluny, a l'exposició de Barcelona, vam destinar gairebé un àmbit complet a aquest últim període, amb el propòsit d'emfasitzar visualment l'existència d'un trànsit artístic i una ruptura respecte d'altres episodis creatius anteriors.

Tanmateix, i tot i que pugui semblar un contrasentit, creiem que, en rigor, no hauríem de parlar de Portici com d'un període artístic. Amb la finalitat de resituar-ne la veritable dimensió i l'abast, recordem que van ser únicament quatre mesos els que el pintor havia decidit prendre's com un parèntesi en la seva agitada vida professional. Per això, no ens hauríem de deixar emportar per judicis precipitats ni incorre en conjectures gratuïtes i escassament fonamentades en fets empírics. Tot i això, no deixa de ser menys cert que un període tan curt com aquest, en una vida tan breu com la de Fortuny, adquireix una dimensió diferent d'aquella que adquiriria en qualsevol altre artista amb una trajectòria artística molt més dilatada. Convé recordar que, si donem un cop d'ull retrospectiu a la vida artística de Fortuny, podem descobrir la rapidesa amb la qual va transcórrer tota la seva existència; per aquest motiu resulta molt difícil compartimentar o establir etapes creatives molt precises. En definitiva, per molt que ens hi capfiquem, en un esdevenir existencial tan vertiginós no sembla que tingui gaire sentit intentar fixar uns límits estilístics tan rígids; i més quan el mateix autor sembla contradir contínuament aquesta forma de procedir.

Tot i això, i tornant a l'etapa de Portici, és important assenyalar que el pintor es trobava en un moment decisiu de la seva carrera, com ell mateix va arribar a deixar per escrit en una carta dirigida al seu amic, el pintor Sisteré, poc temps després d'arribar a aquesta població: «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 da la gana; por eso tengo esperanzas de adelantar y presentarme con mi propia fisonomía».¹⁹ Tot i que es tracta d'una afirmació valenta i carregada d'un evident simbolisme, una declaració de principis com aquesta no constituïa una novetat, ja que no era ni molt menys la primera ocasió en què el pintor expressava el seu cansament, gairebé podríem dir afartament, davant les imposicions derivades del contracte que el lligava al seu marxant, Adolphe Goupil. En aquest sentit convé recordar, per exemple, que durant la seva estada a Granada havia començat a pintar *Músics àrabs* i que ja s'havia expressat en un sentit similar: «estoy harto de pintar viejos moros, me parece que lo voy a dejar aquí». Així mateix, en aquelles mateixes dates havia arribat a manifestar també el seu desig de trencar amb el seu marxant: «Los Goupil –va escriure Fortuny en una altra carta– cada día voy viendo más claro lo egoistas que son tratados como marchantes, no tanto el viejo Goupil, que me parece menos judío y más decente que los demás, no me choca que muchas personas les hayan retirado la confianza que les tenían y no quieran comprarles nada.»²⁰ Tanmateix, tot i tractar-se d'una

reacció irada, en aquest moment tot havia quedat en una mera declaració d'intencions. Per contra, un cop acabades les ambicioses teles mencionades anteriorment, *L'elecció de la model* i *El jardí dels poetes*, confessava a Davillier que tenia la secreta esperança que el benefici econòmic obtingut per la venda d'aquestes obres li permetria, com ell mateix va arribar a dir, «descansar un poco porque en verdad, empiezo a estar un poco cansado (moralmente) del género de arte y de las pinturas que el éxito me ha impuesto y que (entre nosotros) no son la expresión verdadera de mi talento».²¹ Efectivament, l'èxit obtingut per la venda a París d'aquelles dues pintures va permetre que les expectatives del pintor es veiessin satisfetes. Per tant, ara sí que finalment es podia desvincular del seu marxant, de les imposicions del mercat comercial i, en conseqüència, orientar d'una manera diferent la seva carrera artística.

És precisament en aquest moment tan determinant de la seva vida quan Fortuny inicia un període de descans a Portici per, ja de tornada al taller de Roma, emprendre el nou camí. El mateix pintor comunica la seva intenció a Martín Rico amb aquestes paraules: «he empezado un motivo desde casa: no quiero empezar nada después para estar más libre este invierno y poderlo consagrar a los cuadros de Roma». Tanmateix, tenint en compte que Fortuny moriria quinze dies després del seu retorn al taller de Roma, ens veiem obligats a intentar endevinar, a partir de la producció d'aquell estiu de 1874, el camí cap al qual s'hauria orientat l'artista. És a dir, que ens movem en el terreny de l'especulació i que l'única guia que conservem per aventurar les nostres hipòtesis és la producció realitzada a Portici aquell estiu, així com la mateixa correspondència del pintor, en què es refereix al seu estat d'ànim, a les obres en les quals està treballant aleshores i als seus projectes de futur.

Per tant, tot i que la documentació disponible no pot ser ni molt menys objecte de descrèdit, desitgem insistir en el fet que no podem demanar a l'etapa de Portici més d'allò que efectivament va arribar a ser: uns mesos de parèntesi, de reflexió, durant els quals l'artista semblava absolutament decidit a acabar amb l'estil que havia caracteritzat la seva obra i a iniciar un nou rumb estilístic que, la seva immediata mort li va impedir portar a terme. D'altra banda, el mateix pintor no va arribar a ser suficientment explícit com per haver-nos deixat pistes meridianament clares que permetin aventurar-ho sense risc d'equivocar-nos. De la mateixa manera, la correspondència del pintor, alguns fragments de la qual hem anat incorporant al llarg del nostre text, és una prova prou eloqüent com per sostenir que, durant la seva estada a Portici, Fortuny va ser, des del punt de vista anímic, completament feliç. Així mateix, en l'àmbit professional, s'evidencia el seu desig d'explorar nous camins allunyats del vessant més comercial i emmotllat que havia presidit la seva carrera fins aleshores.

En aquest sentit, és interessant recordar que Fortuny va ser una persona hermètica i, per tant, enigmàtica, poc propensa, tret de

permitan aventurarale sin riesgo a equivocarnos. Del mismo modo, la correspondencia del pintor, algunos de cuyos fragmentos hemos ido incorporando a lo largo de nuestro texto, es una prueba lo suficientemente elocuente como para sostener que, durante la estancia en Portici, Fortuny fue, desde el punto de vista anímico, completamente feliz y, en el ámbito estrictamente profesional, se evidencia su deseo de explorar nuevos caminos alejados de la vertiente más comercial y encorsetada que había presidido su carrera hasta entonces.

En este sentido, es interesante recordar que Fortuny fue una persona hermética y, por lo tanto, enigmática, poco proclive, salvo en contadas ocasiones, a expresar no ya sus emociones, sino ni tan siquiera sus gustos e intereses artísticos. Sin ir más lejos, recordemos que en el momento de visitar París, en mayo de 1874, donde tuvo ocasión de ver el Salón, que reunía una cantidad ingente de pinturas de las corrientes más diversas, escribió una larga carta a Ricardo de Madrazo en la que, si bien resulta evidente su desengaño ante la contemplación de los pintores de género como Gérôme, Meissonier o Detaille, entre otros, no realiza ni la más mínima alusión ni a Manet, ni a Mary Cassat, ni a Boudin, que, como los ya citados, habían expuesto sus obras en el mismo Salón. Ni la más mínima alusión tampoco al tumulto que había causado la primera exposición que los impresionistas acababan de clausurar en los locales del fotógrafo Nadar y que había reunido 165 telas, 51 de las cuales eran de Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Morisot y Cézanne. Resulta sorprendente que alguien como él, que había vivido única y exclusivamente para el arte, no hubiera prestado ni la más mínima atención a un hecho tan trascendental como aquél. De hecho, su interés parece centrarse en la contemplación de las obras de los maestros antiguos, a los que tampoco dedica un comentario demasiado elogioso, resultando especialmente reveladora la impresión negativa que le produce la visión de la pintura *La retirada de Rusia*, de Meissonier, de la que llega a afirmar lo siguiente: «¿Y Messonier?... ¡qué chasco! No sé lo que daría por no haber visto *La retirada de Rusia*. Ninguna de las bellezas que esperaba encontrar en el cuadro existen, y las que en la fotografía hacían tan bien, desaparecen: la entonación no es la que debe tener. No hay frío en la atmósfera, la nieve no es blanca, color tabaco por todas partes [...]. En fin, si quieres que te guste la fotografía, no trates de ver el cuadro.»²²

Pero, aunque pueda parecer extraño, lo cierto es que no dejó escrita ni la más mínima referencia. De hecho, la ausencia de reflexión estética —ya no hablemos de un pensamiento más o menos articulado— es una constante a lo largo de su vida. Son muy escasos los momentos en los que el pintor transmite sus opiniones o juicios de tipo estético, sus preferencias pictóricas o su admiración por la obra de otros pintores contemporáneos o de épocas pretéritas, si exceptuamos los elogios desabridos, enmarcados en un contexto muy prosaico, dedicados a algunos de los grandes maestros de la pintura española, como por ejemplo El Greco, al que dedicó este

escueto comentario: «El Greco, cuando es bueno, es el mejor», o Goya. Precisamente, esta simplicidad minimalista en lo que atañe a la verbalización de sus gustos, sus juicios estéticos o sus emociones contrasta con la realidad de una producción que deja entrever una personalidad permeable a las influencias de otros artistas; una influencia que supo transformar de una manera original, sin derivar, ni mucho menos, en propuestas imitativas. Esta pauta artística se manifiesta de manera más diáfana en algunas de las producciones realizadas durante los años de actividad en Madrid y, más concretamente, en el conjunto de obras de temática taurina. En éstas se observa un evidente eco goyesco, fundamentado en el conocimiento de la serie de aguafuertes sobre la tauromaquia. De hecho, el reconocimiento de Fortuny hacia Goya se encuentra presente en las copias que de algunas de las pinturas de éste realizó en Madrid y que se subastaron en París en 1875 junto con el resto del *atelier* Fortuny. Es necesario recordar que otro de los maestros a los cuales rindió un tributo de homenaje fue Ribera, del que también llegó a realizar alguna copia. La influencia de éste en Fortuny se manifiesta en el alto grado de fidelidad compositiva en sus estudios de viejos desnudos de la época de Granada. En cierto modo, la representación de esta tipología de hombres enjutos, desvalidos y famélicos recuerda a los modelos de las series de apostolados tradicionales en la pintura española de los siglos XVI y XVII, y es también un recurso figurativo que el pintor utiliza con relativa frecuencia en otras composiciones de temática orientalista.

Para ser rigurosos y precisos conviene recordar igualmente el reconocimiento que del pintor italiano Domenico Morelli (1823-1901)²³ hizo en una carta dirigida a Martín Rico desde Portici, en la cual afirma: «Tengo un buen cuadro de Morelli. *La resurrección de la hija de Jairo*; es muy bueno.»²⁴ Morelli ya había despertado el interés de Ricardo de Madrazo, que en una carta dirigida a su padre, al poco tiempo de instalarse la familia en Portici, mencionaba que había tenido la ocasión de ver algunas producciones de este autor, y en particular «un cuadro que hace poco que lo ha hecho, cuando *Jesús entra en casa de la viuda de Naim*, es muy hermoso, muy bien pensado, original y de una impresión magnífica [...]. Es un pintor de muchísimo talento.»²⁵ A pesar de no ser el tema central de nuestro estudio, sí que deseamos efectuar una breve, aunque muy sumaria, referencia a la fortuna que la obra de Fortuny llegó a alcanzar entre el grupo de artistas napolitanos de la época, entre los cuales hay que situar, en un lugar de preferencia, la figura del pintor Edoardo Dalbono (1841-1915), autor de un gran número de composiciones deudoras del lenguaje y del estilo de Fortuny como, por ejemplo, la tela titulada *Sirenas modernas*, pintada en el mismo 1874, que, como ya ha señalado Gianluca Berardi,²⁶ incluye, en una de las figuras representadas, una implícita citación del *Encantador de serpientes*, de Fortuny, o, nuevamente de Dalbono, el retrato a la acuarela de *Adelina y Eleonora*, que presenta elementos compositivos coincidentes con los retratos de Fortuny de la *Señora Agrassot* y

comptades ocasions, a expressar no ja les seves emocions, sinó ni tan sols els seus gustos i interessos artístics. Sense anar més lluny, recordem que en el moment de visitar París, el maig de 1874, on va tenir l'oportunitat de veure el Saló, que aplegava una quantitat ingent de pintures dels corrents més diversos, va escriure una llarga carta a Ricardo de Madrazo en què, si bé es fa evident el seu desengany davant la contemplació dels pintors de gènere com Gérôme, Meissonier o Detaille, entre d'altres, no fa tampoc ni la més mínima al·lusió ni a Manet, ni a Mary Cassat, ni a Boudin, que, com els que ja hem esmentat, havien exposat les seves obres en el mateix Saló. Ni la més mínima al·lusió tampoc a l'aldarull que havia provocat la primera exposició que els impressionistes acabaven de clausurar en els locals del fotògraf Nadar i que havia aplegat 165 teles, 51 de les quals eren de Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Morisot i Cézanne. Resulta sorprenent que algú com ell, que havia viscut únicament i de manera exclusiva per a l'art, no hagués prestat ni l'atenció més mínima a un fet tan transcendental com aquell. De fet, el seu interès sembla centrar-se en la contemplació de les obres dels mestres antics, als quals tampoc no els dedica un comentari gaire elogiós. Resulta especialment reveladora la impressió negativa que li produeix la visió de la pintura *La retirada de Rússia*, de Meissonier, de la qual arriba a afirmar el següent: «¿Y Meissonier?... ¡qué chasco! No sé lo que daría por no haber visto *La retirada de Rusia*. Ninguna de las bellezas que esperaba encontrar en el cuadro existen, y las que en la fotografía hacían tan bien, desaparecen: la entonación no es la que debe tener. No hay frío en la atmósfera, la nieve no es blanca, color tabaco por todas partes [...]. En fin, si quieres que te guste la fotografía, no trates de ver el cuadro.»²²

Però tot i que pugui semblar estrany, el cert és que no va deixar-ne escrita ni la més mínima referència. De fet, l'absència de reflexió estètica –no parlem ja d'un pensament més o menys articulat– és una constant al llarg de la seva vida. Són molt escassos els moments en què el pintor transmet les seves opinions o els seus judicis de tipus estètic, les seves preferències pictòriques o l'admiració per l'obra d'altres pintors contemporanis o d'èpoques pretèrites, si n'exceptuem els elogis fugaços, emmarcats en un context molt prosaic, dedicats a alguns dels grans mestres de la pintura espanyola, com per exemple El Greco, a qui va dedicar aquest comentari senzill: «El Greco, cuando es bueno, es el mejor», o Goya. Precisament, aquesta simplicitat minimalista pel que fa a la verbalització dels gustos, els judicis estètics o les emocions contrasta amb la realitat d'una producció que deixa entreveure una personalitat permeable a les influències d'altres artistes; una influència que va saber transformar d'una manera original, sense derivar, ni molt menys, en propostes imitatives. Aquesta pauta artística es manifesta de manera més diàfana en algunes de les produccions realitzades durant els anys d'activitat a Madrid i, més concretament, en el conjunt d'obres de temàtica taurina. En aquestes s'observa un evident ressò goyesc, fonamentat en el coneixement de la sèrie d'aiguaforts sobre la tauromàquia. De fet, el reconeixement

de Fortuny envers Goya es troba present en les còpies que d'algunes de les seves pintures va fer a Madrid i que es van subhastar a París el 1875 juntament amb la resta de l'*atelier* Fortuny. Convé recordar que un altre dels mestres als quals va transmetre un tribut d'homenatge va ser Ribera, de qui també va realitzar alguna còpia. La influència d'aquest en Fortuny es manifesta en l'alt grau de fidelitat compositiva dels seus estudis d'homes vells nuus de l'època de Granada. En certa manera, la representació d'aquesta tipologia d'homes eixarreïts, desvalguts i famèlics recorda els models de les sèries d'apostolats tradicionals en la pintura espanyola dels segles XVI i XVII, i és també un recurs figuratiu que el pintor utilitza amb relativa freqüència en altres composicions de temàtica orientalista.

Per tal de ser rigorosos i precisos convé recordar igualment el reconeixement que del pintor italià Domenico Morelli (1823-1901)²³ va fer en una carta dirigida a Martín Rico des de Portici, en la qual afirma: «Tengo un buen cuadro de Morelli. *La resurrección de la hija de Jairo*; es muy bueno.»²⁴ Morelli ja havia desvetllat l'interès de Ricardo de Madrazo, que en una carta dirigida al seu pare, al poc temps d'instal·lar-se la família a Portici, mencionava que havia tingut l'ocasió de veure algunes produccions d'aquest autor, i en particular «un cuadro que hace poco que lo ha hecho, cuando *Jesús entra en casa de la viuda de Naím*, es muy hermoso, muy bien pensado, original y de una impresión magnífica [...]. Es un pintor de muchísimo talento.»²⁵ Tot i no tractar-se del tema central del nostre estudi, sí que desitgem efectuar una breu, si bé sumària, referència a la fortuna que l'obra de Fortuny va arribar a aconseguir entre el grup d'artistes napolitans de l'època, entre els quals cal situar, en un lloc de preferència, la figura del pintor Edoardo Dalbono (1841-1915), autor d'un gran nombre de composicions deutes del llenguatge i de l'estil de Fortuny com, per exemple, la tela titulada *Sirenes modernas*, pintada el mateix 1874, que, com ja ha assenyalat Gianluca Berardi,²⁶ inclou, en una de les figures representades, una citació implícita de l'*Encantador de serps*, de Fortuny, o, novament de Dalbono, el retrat a l'aquarel·la d'*Adelina i Eleonora*, que presenta elements compositius coincidents amb els retrats de Fortuny de la *Senyora Agrassot*, i el de la seva dona *Cecilia de Madrazo*, pintats aquell any mateix. Curiosament, i tot i aquest més que evident ressò fortuní que reflecteix la pintura de Dalbono, l'epistolari de Fortuny no mostra cap evidència que entre ambdós pintors existís un vincle d'amistat o de col·laboració mútua. Ans al contrari, de les paraules del pintor sembla que se'n desprengui un cert sentiment d'indiferència, d'altra banda comprensible si ens atenem a la posició privilegiada que en l'àmbit artístic ocupava el nostre pintor en aquell moment: «De los pintores de aquí –escriu Fortuny– poco he visto porque producen poco, no obstante son muy listos y alguno hay con verdadero talento como un tal Dalbono al que Goupil le compra algo pagándosele muy poco, y otro Manzini [Antonio Manzini (1852-1930)] joven que ha mandado algo para vender a un tal Clen, banquero de París, y de Morbelli

de *Cecilia de Madrazo*, realizados ese mismo año. Curiosamente, y a pesar de este más que evidente eco fortuniano que refleja la pintura de Dalbono, el epistolario de Fortuny no muestra ninguna evidencia de que entre ambos pintores existiera un vínculo de amistad o de colaboración mutua. Por el contrario, de las palabras del pintor parece desprenderse un cierto sentimiento de indiferencia, por otro lado comprensible si nos atenemos a la posición privilegiada que en el ámbito artístico ocupaba nuestro pintor en aquel momento: «De los pintores de aquí –escribe Fortuny– poco he visto porque producen poco, no obstante son muy listos y alguno hay con verdadero talento como un tal Dalbono al que Goupil le compra algo pagándole muy poco, y otro Manzini [Antonio Manzini (1852-1930)] joven que ha mandado algo para vender a un tal Clen, banquero de París, y de Morbelli [Angelo Morbelli (1853-1919)] si he visto una media figura muy buena que reservaré si puedo comprarla aunque su dueño es muy rico pero a cambio le pago una miseria.»²⁷ De idéntica manera, la influencia de este último período de actividad de Fortuny se puede entrever en la obra de posteriores pintores catalanes como, por ejemplo, Baldomer Galofre (1846-1902),²⁸ seguidor de algunas de las propuestas formales formuladas por Fortuny en la época de Portici, tal y como se puede observar en *Niños en la playa* o en *Niños jugando en la playa de Mergellina*; el mismo escenario pintado por Galofre fue representado por Dalbono en una producción del año 1878. Incluso, en algunos casos, la incidencia cristalizó en la aparición de la denominada Escuela Luminista de Sitges,²⁹ movimiento artístico constituido por un grupo de pintores que en una época más tardía adoptaron un lenguaje muy cercano al del último Fortuny. Esta coincidencia estilística se constata, de una forma mucho más evidente, tanto en algunas de las obras de Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934)³⁰ como en otras de Joan Roig i Soler (1852-1909),³¹ dos de los representantes más cualificados del citado grupo.

Recuperando el hilo conductor de nuestra reflexión en torno a *Playa de Portici*, es importante tener en cuenta el testimonio del propio Fortuny, quien en una de sus últimas cartas a Davillier se refería a esta pintura en los siguientes términos: «Con respecto a mis trabajos le hablaré únicamente de mi cuadro que hace 1,37 de ancho por 72 de altura.³² Hay un buen número de figuras; no sé que nombre darle. Dado que en cierta forma es el resumen de mi verano podría titularlo *Villegiatura*.³³ Hay unas mujeres sobre la hierba, bañistas entrando en el mar, los restos de un viejo castillo, el muro de un jardín, la entrada de un pueblo, etc, etc. Todo esto a pleno sol y sin escamotear ni un rayo. Todo es claro y alegre. ¿Y cómo podría ser de otra manera si hemos pasado un verano tan feliz? Mi pintura no está aún acabada. Me falta un mes de trabajo. He iniciado otra más pequeña, con los retratos de mis dos hijos; y además, una cantidad de estudios, así como dos acuarelas: una pasable, la otra mala. Tengo en proyecto otras cosas, una sobre todo que intentaré esbozar antes de mi partida; pero no será para

vender porque nadie la compraría. Me permitiré el lujo de pintar para mí. Esta es la verdadera pintura. Respecto a los negocios, van bien y digo bien porque me ofrecen 75.000 francos por *Playa de Portici*. Tiene dos compradores. Uno ha venido de París y el otro me ha escrito.»³⁴ De la lectura de esta carta podemos deducir que *Playa de Portici* era para Fortuny la pintura con un destino comercial más importante de cuantas había realizado aquel verano. De ahí probablemente que en la mencionada carta se refiriera tan solo de pasada a una tela tan singular como la que ahora conocemos con el título de *Los hijos del pintor en el salón japonés*, que el pintor podía tomar como un divertimento, ya que pensaba regalársela a su suegro y, por lo tanto, no iba a ultrapasarse los límites familiares. En efecto, en *Los hijos del pintor en el salón japonés* se pone de manifiesto un tratamiento técnico especialmente novedoso, así como una evidente influencia de la cultura figurativa japonesa, tanto en la propia estructura compositiva como en la incorporación de elementos o citas de autores de la estampa japonesa y, más concretamente, de la obra gráfica de Hokusai, como bien ha estudiado la profesora Rosa Vives;³⁵ una influencia que se manifiesta también en el *Retrato de la señora Agrassot*, igualmente realizado en Portici. En cualquier caso, no hay duda de que Fortuny consideraba también una pieza importante de aquel momento *Los hijos del pintor en el salón japonés*, como demuestra el hecho de que en otra carta del artista fechada también en Portici y dirigida a su amigo Goyena³⁶ fuera precisamente el dibujo de esta pintura, y no el de *Playa de Portici*, el que Fortuny priorizó entre los diferentes esbozos de obras suyas que ilustran la mencionada carta. En cuanto a las dos acuarelas, que el artista calificó de «pasable» una y de «mala» otra, resulta difícil saber a cuáles de las realizadas entonces dedicaba el pintor una autocrítica tan severa, dado que las dos más acabadas de aquel momento son el excelente y ya citado *Retrato de la señora Agrassot* y el igualmente remarcable *Paisaje*, propiedad del Museo del Prado, con un extraordinario tratamiento de los celajes, que se convierten, de hecho, en los únicos protagonistas de la composición.

Por último, en esta misma carta Fortuny nos proporciona una información reveladora: «Tengo en proyecto otras cosas, una sobre todo que intentaré esbozar antes de mi marcha; pero no será para vender porque nadie la compraría. Me permitiré el lujo de pintarla para mí. Esta es la verdadera pintura.» Es decir, «la verdadera pintura» no podía ser *Playa de Portici*, ya que, como el propio Fortuny informaba en esta misma carta, tenía asegurada ya su venta; por otra parte, parece evidente que si esta obra que pretendía esbozar no iba a ser del agrado de su clientela habitual, debía de obedecer a un cambio de lenguaje o de temática. En este sentido, hay que decir que aunque en *Playa de Portici* se incluyen elementos indudablemente novedosos, lo cierto es que no rompe de manera radical con su producción anterior. En cualquier caso, nunca podremos saber cuál era, a juicio del pintor, «la verdadera pintura» y, por lo tanto, hacia donde había decidido decantar su

[Angelo Morbelli (1853-1919)] si he visto una media figura muy buena que reservaré si puedo comprarla aunque su dueño es muy rico pero a cambio le pago una miseria.»²⁷ D'ídèntica manera, la influència d'aquest darrer període d'activitat de Fortuny es pot entreveure en l'obra de pintors catalans posteriors com, per exemple, Baldomer Galofre (1846-1902),²⁸ seguidor d'algunes de les propostes formals formulades per Fortuny en l'època de Portici, tal com es pot veure a *Nens a la platja* o a *Nens jugant a la platja de Mergellina*; el mateix escenari pintat per Galofre fou representat per Dalbono en una producció de 1878. Fins i tot, en alguns casos, la incidència es va concretar en l'aparició de la denominada Escola Luminista de Sitges,²⁹ moviment artístic constituït per un grup de pintors que en una època més tardana van adoptar un llenguatge molt proper al de Fortuny. Aquesta incidència estilística es fa palesa, d'una forma molt més evident, tant en algunes de les obres d'Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934)³⁰ com en d'altres de Joan Roig i Soler (1852-1909),³¹ dos dels representants més qualificats del grup esmentat.

Tot recuperant el fil conductor de la nostra reflexió a l'entorn de *Platja de Portici*, és important tenir en compte el testimoni del mateix Fortuny, qui en una de les seves últimes cartes a Davillier es referia a aquesta pintura en els termes següents: «Con respecto a mis trabajos le hablaré únicamente de mi cuadro que hace 1,37 de ancho por 72 de altura.³² Hay un buen número de figuras; no sé que nombre darle. Dado que en cierta forma es el resumen de mi verano podría titularlo *Villegiatura*.³³ Hay unas mujeres sobre la hierba, bañistas entrando en el mar, los restos de un viejo castillo, el muro de un jardín, la entrada de un pueblo, etc, etc. Todo esto a pleno sol y sin escamotear ni un rayo. Todo es claro y alegre. ¿Y cómo podría ser de otra manera si hemos pasado un verano tan feliz? Mi pintura no está aún acabada. Me falta un mes de trabajo. He iniciado otra más pequeña, con los retratos de mis dos hijos; y además, una cantidad de estudios, así como dos acuarelas: una pasable, la otra mala. Tengo en proyecto otras cosas, una sobre todo que intentaré esbozar antes de mi partida; pero no será para vender porque nadie la compraría. Me permitiré el lujo de pintar para mí. Esta es la verdadera pintura. Respecto a los negocios, van bien y digo bien porque me ofrecen 75.000 francos por *Playa de Portici*. Tiene dos compradores. Uno ha venido de París y el otro me ha escrito.»³⁴ De la lectura d'aquesta carta en podem deduir que *Platja de Portici* era per a Fortuny la pintura amb una finalitat comercial més important de totes les que havia fet aquell estiu. D'aquí probablement que en l'esmentada carta es referís tan sols de passada a una tela tan singular com la que ara coneixem amb el títol d'*Els fills del pintor al saló japonès*, que el pintor podia prendre com un divertiment, ja que va regalar-la al seu sogre i que, per tant, no traspassaria els límits familiars. En efecte, a *Els fills del pintor al saló japonès* es posa de manifest un tractament tècnic especialment nou, així com una evident influència de la cultura figurativa japonesa, tant pel que fa a l'estructura compositiva mateixa com pel que fa a la incorporació

d'elements o cites d'autors de l'estampa japonesa i, més concretament, de l'obra gràfica de Hokusai, com bé ha estudiat la professora Rosa Vives;³⁵ una influència que es posa de manifest també en el *Retrat de la senyora Agrassot*, realitzat igualment a Portici. En qualsevol cas, no hi ha cap dubte que Fortuny considerava també una peça important d'aquell moment *Els fills del pintor al saló japonès*, com ho demostra el fet que en una altra carta de l'artista datada també a Portici i dirigida al seu amic Goyena³⁶ fos precisament el dibuix d'aquesta pintura, i no el de *Platja de Portici*, el que Fortuny va prioritzar entre els diferents esborranys d'obres seves que il·lustren la mencionada carta. Pel que fa a les dues aquarel·les, que l'artista va qualificar de passable una i de dolenta l'altra, es fa difícil saber a quines de les pintades aleshores dedicava Fortuny una autocrítica tan severa, ja que les dues més acabades d'aquell moment són l'excel·lent i ja esmentat *Retrat de la senyora Agrassot* i l'igualment remarcable *Paisatge*, propietat del Museo del Prado, amb un extraordinari tractament dels celatges, que es converteixen, de fet, en els únics protagonistes de la composició.

En darrer lloc, en aquesta mateixa carta Fortuny ens proporciona una informació reveladora: «Tengo en proyecto otras cosas, una sobre todo que intentaré esbozar antes de mi marcha; pero no será para vender porque nadie la compraría. Me permitiré el lujo de pintarla para mí. Esta es la verdadera pintura.» És a dir, que «la verdadera pintura» no podia ser *Platja de Portici*, ja que, com el mateix Fortuny informava en aquesta mateixa carta, en tenia assegurada la venda; d'altra banda, sembla evident que si aquesta obra que pretenia esbossar no havia de ser del gust de la seva clientela habitual, havia d'oïr a un canvi de llenguatge o de temàtica. En aquest sentit, cal dir que tot i que a *Platja de Portici* s'inclouen elements indubtablement nous, és del tot cert que no trenca de manera radical amb la seva producció anterior. En qualsevol cas, mai no podem saber quin era, a judici del pintor, «la verdadera pintura» ni, per tant, cap a on hauria decidit dirigir el seu llenguatge artístic, ni si, com ell temia, la seva nombrosa clientela li donaria l'esquena. En realitat, no sabem ni tan sols si l'anunciat canvi de rumb s'arribaria a produir.

Davant d'aquestes circumstàncies *Platja de Portici* es va convertir en l'hipotètic testament del pintor en què inevitablement caldria indagar per intentar endevinar cap a on pensava orientar Fortuny el seu llenguatge artístic. D'aquí que l'anàlisi directa de l'obra sigui d'una gran importància per resituar la resta de produccions d'aquest mateix moment, que durant molts anys i en l'absència de la pintura que ens ocupa s'havien arribat a considerar inevitablement com a obres independents, quan en la seva majoria són esborranys per a l'obra definitiva. És a dir, si considerem, per exemple, les valentes i renovadores aquarel·les *Àrabs pujant un turó* o *Marroquins a cavall*, de la dècada de 1860, simplement com a estudis de pintures que, lluny de ser noves, pertanyen al gènere convencional que va donar fama al pintor, no hem de caure en el parany de considerar la petita taula *Nu a la*



Fig. 5. Radiografía general / Radiografía general.

lenguaje artístico, ni si, como él temía, su numerosa clientela le daría la espalda. En realidad, no sabemos ni tan sólo si el anunciado cambio de rumbo llegaría a producirse.

Ante tales circunstancias *Playa de Portici* se convirtió en el hipotético testamento del pintor en el que inevitablemente debía rastrear para intentar adivinar hacia dónde pensaba orientar Fortuny su lenguaje artístico. De ahí que el análisis directo de la obra sea de una gran importancia para resituar las demás producciones de este mismo momento, que durante muchos años y en ausencia de la pintura que nos ocupa se habían llegado a considerar inevitablemente como obras independientes, cuando en su mayoría son esbozos para la obra definitiva. Es decir, si consideramos, por ejemplo, las valientes y renovadoras acuarelas *Árabes subiendo una colina* o *Marroquíes a caballo*, de la década de 1860, simplemente como estudios de pinturas que, lejos de ser éstas novedosas, pertenecen al género convencional que dio fama al pintor, no debemos caer en el error de considerar la pequeña tabla *Desnudo en la playa de Portici*, del Museo del Prado, o las marinas que realizó en aquel mismo momento como obras acabadas, sino, de igual manera que en el caso de las acuarelas mencionadas, simplemente como trabajos preparatorios; de ahí que los esbozos realizados en Portici no puedan considerarse claramente indicativos de un nuevo lenguaje, inexistente hasta entonces en la producción del artista. En el caso del mencionado *Desnudo en la playa de Portici*, el profesor Berardi ya ha apuntado las coincidencias existentes, en lo que a la posición adoptada por el modelo protagonista respecta, con la estatua clásica del *Hermafrodita* que conserva el Musée du Louvre y que formó parte de la colección Borghese.

En realidad, en *Playa de Portici* Fortuny utilizó el sistema de trabajo habitual en él, como corrobora la existencia de muchos dibujos preparatorios de los más mínimos detalles de la obra, un centenar de los cuales se conserva en el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC.



Fig. 6. Generat amb visió tall / Generado con visión corte.

Este abundante corpus dibujístico refleja, una vez más, la presencia de una constante que acompañó al pintor a lo largo de toda su carrera artística. Nos referimos a la importancia de la práctica del dibujo como sistema de trabajo metódico, reflexivo, destinado a superar las dificultades, los obstáculos de tipo compositivo. Esta dinámica creativa explica la reiteración, la repetición *ad nauseam* de los estudios de figuras observadas desde diferentes puntos de vista, las representaciones de escorzos figurativos, la descripción analítica de las formas artísticas, como si necesitara realizar un acercamiento a sus creaciones lento, progresivo y analítico. Sin embargo, tampoco podemos menospreciar la incidencia de una creatividad desbordante como otro factor que también contribuye a hacer más inteligible el empleo de este tipo de procedimiento artístico. En realidad, pese a que muchos de los estudios y apuntes de este período pueden considerarse de forma inequívoca dibujos preparatorios para *Playa de Portici*, creemos que, aunque pueda resultar paradójico, muchos otros también pueden interpretarse como un fin en sí mismos, la cristalización de la voluntad expresiva de una personalidad artística extraordinariamente fecunda que trabaja incansablemente y que manifiesta una permanente necesidad de captar la realidad fenoménica que lo rodea.

A nuestro juicio, entre el copioso número de dibujos de *Playa de Portici* hay que diferenciar dos tipologías. Por un lado tenemos un conjunto que no admite dudas interpretativas y que hay que



Fig. 4. Platja de Portici (detall) / Playa de Portici (detalle).

platja de Portici, del Museo del Prado, o les marines que va realitzar en aquell mateix moment com a obres acabades, sinó, de la mateixa manera que en el cas de les aquarel·les esmentades, simplement com a treballs preparatoris; d'aquí que els esbossos realitzats a Portici no es puguin considerar clarament com a indicatius d'un llenguatge nou, inexistent fins aleshores en la producció de l'artista. En el cas de l'esmentat *Nu a la platja de Portici*, el professor Berardi ja ha apuntat les coincidències existents, pel que fa a la posició adoptada pel model protagonista, amb l'estàtua clàssica de l'*Hermafrodita*, que conserva el Musée du Louvre i que va formar part de la col·lecció Borghese.

En realitat, a *Platja de Portici* Fortuny va utilitzar el sistema de treball habitual en ell, com ho corrobora l'existència de molts dibuixos preparatoris dels més mínims detalls de l'obra, un centenar dels quals es conserven al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC.

Aquest abundant corpus de dibuixos reflecteix, un cop més, la presència d'una constant que va acompanyar el pintor al llarg de la seva carrera artística. Ens referim a la importància de la pràctica del dibuix com a sistema de treball metòdic, compositiu, reflexiu, destinat a superar les dificultats, els obstacles de tipus compositiu. Aquesta dinàmica creativa explica la reiteració, la repetició *ad nauseam* dels estudis de figures observades des de diversos punts de vista, les representacions d'escorços figuratius, la descripció analítica de les formes artístiques, com si necessités realitzar un apropament a les seves creacions lent, progressiu i analític. Tanmateix, tampoc podem menystenir la incidència d'una creativitat desbordant com un altre factor que també contribueix a fer més intel·ligible l'ús d'aquest tipus de procediment artístic. En realitat, tot i que molts dels estudis i apunts d'aquest període es poden considerar de forma inequívoca com a dibuixos preparatoris per a *Platja de Portici*, creiem que, encara que pugui resultar paradoxal, molts d'altres també es poden interpretar com una finalitat en si mateixos, el resultat de la voluntat expressiva d'una personalitat artística extraordinàriament fecunda que treballa incansablement i que manifesta una permanent necessitat de copsar la realitat fenomènica que l'envolta.

Al nostre parer, entre el copios nombre de dibuixos de *Platja de Portici* cal diferenciar-ne dues tipologies. D'una banda, tenim un conjunt que no admet dubtes interpretatius i que cal considerar, tal com ja hem afirmat anteriorment, com a dibuixos preparatoris per a l'obra que comentem; de l'altra, bona part d'aquesta producció no és tan clara que es pugui adscriure a la primera tipologia, ja que tot i tractar-se en molts casos de composicions ambientades en un mateix escenari (nens jugant a l'arena, banyistes en el mar o figures dibuixades en un entorn d'aquestes característiques) entenem que no tenen la pretensió, ni tan sols la finalitat, dels primers.

Sembla indiscutible que *Platja de Portici* es pot adscriure al gènere del paisatge, que Fortuny ja havia cultivat en ocasions anteriors,



considerar, tal y como ya hemos afirmado anteriormente, como dibujos preparatorios para la obra que comentamos; por otro, una buena parte de esta producción no está tan claro que pueda adscribirse a la primera tipología, dado que pese a tratarse en muchos casos de composiciones ambientadas en un mismo escenario, niños jugando en la arena, bañistas en el mar o figuras dibujadas en un entorno de estas características, entendemos que no tienen la pretensión, ni siquiera la finalidad, de los primeros.

Parece indiscutible que *Playa de Portici* puede adscribirse al género del paisaje, que Fortuny ya había cultivado en ocasiones anteriores, especialmente en la etapa granadina, aunque de forma escasa. *Paisaje de Granada*, un extraordinario trabajo inacabado; *Ayuntamiento viejo de Granada*, una vista urbana con figuras, y *Almuerzo en la Alhambra*, la pintura más lograda de aquel período, son una manifestación muy elocuente e inequívoca de esta presencia temática. En realidad, convendría matizar que *Playa de Portici* se trata de una composición híbrida que combina, de forma muy ecléctica, diferentes elementos característicos del lenguaje de Fortuny sin que ninguno de ellos se imponga de manera incontestable. Por lo tanto, la tendencia a reconocer la obra como una muestra paradigmática de las, por otro lado escasas, incursiones del pintor en el género paisajístico, no parece una respuesta demasiado convincente si tenemos en cuenta la importancia que el autor concede al grupo figurativo, representado a la manera preciosista y que cabría caracterizar como un ejemplo de pintura de género o costumbrista. Sin embargo, tampoco podemos afirmar con absoluta rotundidad que *Playa de Portici* pertenezca a este segundo género temático porque entre otras cosas a Fortuny no parece moverle un deseo de ajustarse a unos determinados parámetros canónicos o seguir unas determinadas convenciones.

Precisamente, el tan cacareado y aclamado virtuosismo del pintor se convierte en un rasgo estilístico preeminente que condiciona la lectura general de la obra y en cierta forma provoca un efecto visual acartonado, de una desconcertante rigidez, que a nuestro juicio neutraliza, o como mínimo resta eficacia, a los logros pictóricos alcanzados en determinadas partes de la obra. Tal vez sea esta falta de unidad compositiva una de sus principales carencias. En realidad creemos que este defecto de forma, esta falta de coherencia temática, estilística e incluso compositiva que puede observarse en la tela encuentra una razón de ser en su naturaleza dual. La pintura está hecha de retazos porque en ella conviven dos sensibilidades contrapuestas: por un lado, en el grupo central son fácilmente reconocibles algunos de los estereotipos y convencionalismos que definen la vertiente más comercial del artista; en el otro extremo, mientras tanto, determinados detalles pictóricos dejan entrever un deseo de construir una poética autónoma que va cobrando fuerza y vigor a medida que se aleja de la función narrativa. Sin embargo, el resultado final es irregular porque Fortuny no resuelve esta tensión bipolar; una tensión que por cierto ya se manifiesta, aunque de

forma más aletargada y menos evidente, en anteriores producciones suyas en las cuales, bajo el velo de las apariencias narrativas, subyacen signos evidentes de un lenguaje que prefigura el paradigma de una modernidad escrita con mayúsculas.

Además, la radiografía que de *Playa de Portici* realizó el Centro de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC nos proporciona una información interesante que confirma lo que acabamos de afirmar.³⁷ La obra, una pintura al óleo sobre tela,³⁸ está formada por dos piezas unidas longitudinalmente por una costura, que queda tapada en el reverso por la tela del reentelado.³⁹ En la radiografía también se observan con definición el conjunto del paisaje y los elementos constructivos, como el puente y la muralla, así como toques de pincel en la vegetación del primer término y líneas delgadas y precisas para dibujar los contornos de la muralla, el puente y el arco del fondo. Con la misma precisión se ven los árboles, las barcas y las pequeñas figuras de bañistas. Sin embargo, el dato más interesante que nos proporciona la radiografía de la obra es que, en el lugar ocupado por las figuras del centro de la composición, aparecen unas manchas blancuzcas y borrosas sin contornos definidos realizadas con blanco de plomo, dato que confirma que Fortuny pudo reservar premeditadamente esta zona, pero que, en todo caso, incorporó las figuras en una segunda fase de ejecución de la obra. Asimismo, el carro cargado cerca del muro, situado en la parte derecha de la composición, tampoco aparece en la radiografía, probablemente porque se trata de un detalle poco relevante, de valor anecdótico, añadido también posteriormente. Un planteamiento, en definitiva, muy similar al de la ya citada pintura *Ayuntamiento viejo de Granada*, de la que la existencia de una fotografía publicada en una revista de la época⁴⁰ permite confirmar, en este caso sin ningún género de duda, que Fortuny realizó, en primer lugar, la vista urbana de la plaza sin ninguna figura ni anécdota y, posteriormente, añadió unos grupos de figuras.

Del mismo modo, si comparamos *Playa de Portici* con *Almuerzo en la Alhambra* podemos encontrar elementos coincidentes de tipo compositivo en el tratamiento similar de la vegetación del primer término en ambas pinturas. No obstante, también se acusa una sensible diferencia entre las dos obras. Mientras que en el caso de *Almuerzo en la Alhambra* Fortuny resuelve excelentemente la integración de la escena en su entorno, en *Playa de Portici* las figuras femeninas situadas en el centro de la composición acusan cierto divorcio con el paisaje a su alrededor, al que acabamos de hacer alusión. Este fenómeno es especialmente evidente en la figura de la derecha, para la que hizo de modelo Cecilia de Madrazo, mujer del pintor. No deja de ser especialmente remarcable el hecho de que sea precisamente esta figura, de la que había hecho varios trabajos preparatorios con una actitud y una indumentaria casi idénticas, la que, más que ninguna otra, sea la que da la impresión de estar como superpuesta a la escena y la que adopta una actitud más hierática; en definitiva,

especialment en l'etapa granadina, encara que de forma escassa. *Paisatge de Granada*, un extraordinari treball inacabat; *Ajuntament vell de Granada*, una vista urbana amb figures, i *Dinar a l'Alhambra*, la pintura més aconseguida d'aquell període, són una manifestació força eloqüent i inequívoca d'aquesta presència temàtica. En realitat, convindria matisar que *Platja de Portici* és una composició híbrida que combina, de forma molt eclèctica, diversos elements característics del llenguatge de Fortuny, sense que cap d'ells no s'imposi per sobre dels altres de manera incontestable. Per tant, la tendència a reconèixer l'obra com una mostra paradigmàtica de les, d'altra banda, escasses incursions del pintor en el gènere paisatgístic, no sembla una resposta gaire convincent si tenim en compte la importància que l'autor concedeix al grup figuratiu, representat a la manera preciosista i que podríem caracteritzar com un exemple de pintura de gènere o costumista. Tanmateix, tampoc podem afirmar amb absoluta rotunditat que *Platja de Portici* pertanyi a aquest segon gènere temàtic perquè, entre altres coses, a Fortuny no sembla moure'l un desig d'ajustar-se a uns determinats paràmetres canònics o de seguir unes determinades convencions.

Precisament, el tan ponderat i aclamat virtuosisme del pintor es converteix en un tret estilístic preeminent que condiciona la lectura general de l'obra i que en certa manera provoca un efecte visual encartonat, d'una rigidesa desconcertant, que a parer nostre neutralitza, o com a mínim resta eficàcia, als èxits pictòrics aconseguits en determinades parts de l'obra. Potser sigui aquesta manca d'unitat compositiva una de les seves principals carències. En realitat creiem que aquest defecte de forma, aquesta falta de coherència temàtica, estilística i fins i tot compositiva que es pot observar en la tela troba una raó de ser en la seva naturalesa dual. La pintura està feta de retalls perquè hi conviuen dues sensibilitats contraposades; d'una banda, en el grup central són fàcilment recognoscibles alguns dels estereotips i convencionalismes que defineixen el vessant més comercial de l'artista; en l'altre extrem, mentrestant, determinats detalls pictòrics deixen entreveure un desig de construir una poètica autònoma, que va cobrant força i vigor a mesura que s'allunya de la funció narrativa. Si més no, el resultat final és irregular perquè Fortuny no resol aquesta tensió bipolar; una tensió que per cert ja es manifesta, tot i que de forma més letàrgica i menys evident, en produccions seves anteriors, en les quals, sota el vel de les aparences narratives, hi ha signes evidents d'un llenguatge que prefigura el paradigma d'una modernitat escrita en majúscules.

A més a més, la radiografia que de *Platja de Portici* va realitzar el Centre de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC ens proporciona una informació interessant que confirma el que acabem d'afirmar.³⁷ L'obra, una pintura a l'oli sobre tela,³⁸ està formada per dues peces unides longitudinalment per una costura, que queda tapada en el revers per la tela del reentelatge.³⁹ A la radiografia, també s'hi pot veure amb definició el conjunt del paisatge i dels elements constructius, com el pont i la muralla, així com tocs



Fig. 7. Els fills del pintor al saló japonès, detall / Los hijos del pintor en el salón japonés, detalle.

de pinzell en la vegetació en primer terme i línies primes i precises per dibuixar els contorns de la muralla, el pont i l'arc del fons. Amb la mateixa precisió es veuen els arbres, les barques i les petites figures de banyistes. Tanmateix, la dada més interessant que ens proporciona la radiografia de l'obra és que, en el lloc ocupat per les figures del centre de la composició, hi apareixen unes taques blaves i borroses sense contorns definits realitzades amb blanc de plom, dada que confirma que Fortuny va poder reservar premeditadament aquesta zona, però que, en tot cas, va incorporar les figures en una segona fase d'execució de l'obra. Així mateix, el carro carregat prop del mur, situat a la part dreta de la composició, no apareix tampoc a la radiografia, probablement perquè es tracta d'un detall poc rellevant, de valor anecdòtic, afegit també posteriorment. Un plantejament, en definitiva, molt similar al de la pintura ja esmentada *Ajuntament vell de Granada*, de la qual l'existència d'una fotografia publicada en una revista de l'època⁴⁰ permet confirmar, en aquest cas sense cap mena de dubte, que Fortuny va pintar, en primer lloc, la vista urbana de la plaça sense cap figura ni anècdota i que, posteriorment, hi va afegir uns grups de figures.

De la mateixa manera, si comparem *Platja de Portici* amb *Dinar a l'Alhambra*, podem trobar elements coincidents de tipus compositiu en el tractament similar de la vegetació en primer terme en ambdues pintures. Si més no, també trobem una diferència sensible entre les dues obres. Mentre que en el cas de *Dinar a l'Alhambra*

como si estuviera ajena a la escena que transcurre a su alrededor. Conviene destacar también que, en la misma línea aunque más integrada en la composición, Fortuny utilizó como modelo para esta pintura a la mujer del pintor Agrassot, de la que, como ya hemos dicho, realizó un extraordinario retrato a la acuarela, y que en este lienzo figura, únicamente esbozada, tumbada al lado de Cecilia de Madrazo. Asimismo, es interesante señalar que el niño que aparece agachado a la derecha del grupo es Mariano, hijo del artista y protagonista también del excelente *Desnudo en la playa de Portici*, así como, junto con su hermana, de la tela que los retrata a ambos en el salón japonés de Villa Arata, la casa que ocupaba la familia Fortuny en Portici.

Con todo, y volviendo al análisis de la pieza, creemos que es indiscutible que son mucho más numerosos los aspectos novedosos que presenta *Playa de Portici* que los derivados o herederos de etapas anteriores. Hay que empezar por afirmar que, por encima de cualquier otra consideración, es evidente que se trata, ahora ya de forma contundente, de una pintura de *plein air*; en este sentido, la más importante de todo el conjunto de su producción pictórica. De hecho, el propio Fortuny lo confirma en un fragmento de la carta que ya hemos leído cuando dice: «Todo esto a pleno sol y sin escamotear ni un rayo.» Esta afirmación tan rotunda constituye una auténtica declaración de principios por parte del pintor, que muestra la firme convicción de asumir hasta sus últimas consecuencias este cambio de orientación pictórica. Fortuny parece darse cuenta de que el proceso de renovación pictórica que él persigue, ese impreciso ideal estético al cual parece aspirar pero que es incapaz de verbalizar, no puede eludir el contacto directo con el motivo pictórico.

Entrando, sin embargo, en el análisis más pormenorizado de la pintura, conviene señalar varios aspectos. Por un lado, la parte derecha de la composición con el muro y los árboles que aparecen por detrás forman parte del repertorio figurativo del pintor. Recordemos, por ejemplo, obras como *Herrador marroquí*, *Marroquíes* o la ya citada *Almuerzo en la Alhambra*, en las que un muro tratado con una factura muy similar sirve como recurso visual para cerrar la composición. En la misma línea, el tratamiento del celaje de *Playa de Portici* recuerda al de otras pinturas de la etapa granadina como *Torero* y las antes citadas *Ayuntamiento viejo de Granada* y *Paisaje de Granada*, en las que este elemento cobra también gran protagonismo. La prueba más evidente del interés de Fortuny en la representación de este motivo la encontramos en los diversos estudios realizados en Portici a los que ya nos hemos referido. En cualquier caso, y aunque pueda parecer una comparación demasiado forzada, no podemos obviar la importancia de que algunas de estas características ya aparezcan en producciones de épocas anteriores. Sin ir más lejos, puede citarse la *Batalla de Tetuán* como un importante precedente y un ejemplo muy ilustrativo del peso específico que el celaje adquiere en una composición en la



Fig. 8. *Platja de Portici*, detall / *Playa de Portici*, detalle.

que, precisamente, los desvaríos anticanónicos, de tipo naturalista, alejados de las convenciones encorsetadas del género, constituyen uno de sus principales atractivos visuales y uno de sus mayores logros. En este sentido, la pintura no resiste una lectura interpretativa convencional, pues juzgada como pintura de historia no llega a alcanzar ninguno de los parámetros tradicionales que definen el género. Sin embargo, a pesar de su aspecto deslavazado, de sus incoherencias narrativas, de su falta de teatralidad épica, si la observamos como un objeto pictórico sin más, si la desproveemos de las connotaciones que la rodean, podemos ver en ella fragmentos aislados de una enorme belleza plástica, de un gran lirismo pictórico.⁴¹ El brillante efecto de celaje que encontramos en la *Batalla de Tetuán* ya llamó la atención de Stanislas Baron, marchante del pintor malagueño y gran amigo de Fortuny, que en una de las cartas enviadas a Ferrándiz no dudaba en expresar su admiración en estos términos: «Deseo que haya Ud. aprendido a pintar el cielo, parecido al cielo del cuadro grande de Fortuny que me pareció una maravilla de luz».⁴² Y en otra carta, el propio Baron volvía a reconocer en grado superlativo las extraordinarias cualidades atesoradas por un pintor que había sido capaz de pintar el cielo de manera tan sublime, hasta el punto de llegar a afirmar que «él solo ha encontrado en su paleta aquel rayo de luz que Dios ha negado a los demás pintores».⁴³

Sin embargo, es bastante evidente que *Playa de Portici* incorpora numerosos aspectos técnicos e iconográficos hasta entonces ausentes en la producción del pintor. En este sentido, la parte izquierda de la composición es la que evidencia de una forma más contundente la introducción del, a la sazón, incipiente nuevo lenguaje artístico del pintor. En primer lugar, por lo que respecta a la iconografía, el mar se convierte en el verdadero protagonista, por otra parte nunca representado por el artista anteriormente. No es de

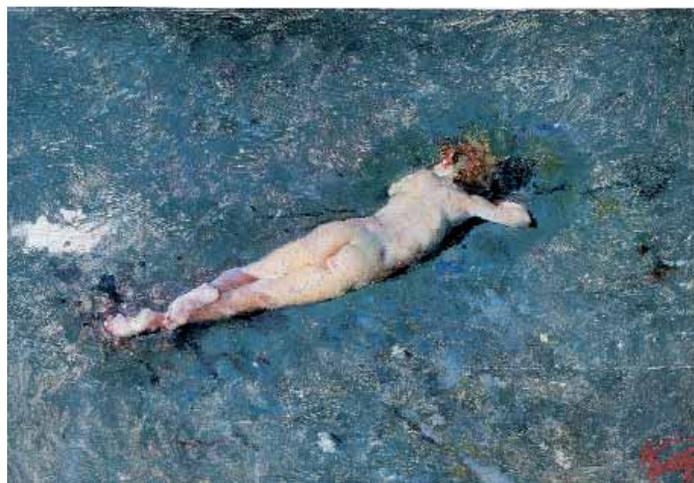


Fig. 9. Nu a la platja de Portici / Desnudo en la playa de Portici. Museo del Prado.

Fortuny resol excel·lentment la integració de l'escena en el seu entorn, a *Platja de Portici* les figures femenines situades en el centre de la composició acusen un cert divorci amb el paisatge als seus voltants, al qual acabem de fer al·lusió. Aquest fenomen és especialment evident en la figura de la dreta, per a la qual va fer de model Cecília de Madrazo, dona del pintor. No deixa de ser especialment remarcable el fet que sigui precisament aquesta figura, de la qual havia fet diversos treballs preparatoris amb una actitud i una indumentària gairebé idèntiques, la que, més que cap altra, sigui la que dóna la impressió d'estar com superposada a l'escena i la que adopta una actitud hieràtica; en definitiva, com si fos aliena a l'escena que succeeix al seu voltant. Convé recordar també que, en la mateixa línia però més integrada en la composició, Fortuny va utilitzar com a model per a aquesta pintura la dona del pintor Agrassot, de la qual, com ja hem comentat, va fer un retrat a l'aquarel·la extraordinari, i que en aquesta tela figura, únicament esbossada, tombada al costat de Cecília de Madrazo. Així mateix, és interessant assenyalar que el nen que apareix ajupit a la dreta del grup és Mariano, fill de l'artista i protagonista també de l'excel·lent *Nu a la platja de Portici*, així com, juntament amb la seva germana, de la tela que els retrata ambdós al saló japonès de Villa Arata, la casa que ocupava la família Fortuny a Portici.

Amb tot, i tornant a l'anàlisi de la peça, creiem que és indiscutible que són molt més nombrosos els aspectes nous que presenta *Platja de Portici* que els derivats o hereus d'etapes anteriors. Cal començar per afirmar que, per sobre de qualsevol altra consideració, és evident que es tracta, ara ja de forma contundent, d'una pintura de *plein air*, en aquest sentit, la més important de tot el conjunt de la seva producció pictòrica. De fet, el mateix Fortuny ho confirma en un fragment de la carta que ja hem llegit quan diu: «Todo esto a pleno sol y sin escamotear ni un rayo.» Aquesta afirmació tan rotunda consti-

tueix una autèntica declaració de principis per part del pintor, que mostra la ferma convicció d'assumir fins a les últimes conseqüències aquest canvi d'orientació pictòrica. Fortuny sembla adonar-se que el procés de renovació pictòrica que ell persegueix, aquell ideal estètic imprecís al qual sembla aspirar, però que és incapaç de verbalitzar, no pot eludir el contacte directe amb el motiu pictòric.

Tanmateix, entrant en l'anàlisi més acurada de la pintura, convé assenyalar diversos aspectes. D'una banda, la part dreta de la composició amb el mur i els arbres que apareixen per darrere formen part del repertori figuratiu del pintor. Recordem, per exemple, obres com ara *Ferrador marroquí*, *Marroquins* o la ja mencionada *Dinar a l'Alhambra*, en què un mur tractat amb una factura molt similar serveix com a recurs visual per tancar la composició. En la mateixa línia, el tractament del celatge de *Platja de Portici* recorda el d'altres pintures de l'etapa granadina com *Torero* i les esmentades anteriorment *Ajuntament vell de Granada* i *Paisatge de Granada*, en què aquest element pren també un gran protagonisme. La prova més evident de l'interès de Fortuny envers la representació d'aquest motiu la trobem en els diversos estudis realitzats a Portici als quals ens hem referit anteriorment. En qualsevol cas, i tot i que pugui semblar una comparació massa forçada, no podem obviar la importància que algunes d'aquestes característiques ja apareguin en produccions d'èpoques anteriors. Sense anar més lluny, es pot mencionar la *Batalla de Tetuan* com un important precedent i un exemple molt il·lustratiu del pes específic que el celatge adquireix en una composició on, precisament, els deliris anticànònics, de caràcter naturalista, allunyats de les convencions tòpiques del gènere, constitueixen un dels seus atractius visuals principals i una de les seves més altes fites. En aquest sentit, la pintura no resisteix una lectura interpretativa convencional, ja que jutjada com a pintura d'història no arriba a abastar cap dels paràmetres tradicionals que defineixen el gènere. Si més no, tot i el seu aspecte desmanegat, les incoherències narratives, la falta de teatralitat èpica, si l'observem senzillament com un objecte pictòric sense més, si la desproveïm de les connotacions que la rodegen, podem veure-hi fragments aïllats d'una enorme bellesa plàstica, d'un gran lirisme pictòric.⁴¹ El brillant efecte de celatge que trobem a la *Batalla de Tetuan* ja va cridar l'atenció de Stanislas Baron, marxant del pintor malagueny i gran amic de Fortuny, que en una de les cartes enviades a Ferrándiz no dubtava a l'hora d'expressar la seva admiració en aquests termes: «Deseo que haya Ud. aprendido a pintar el cielo, parecido al cielo del cuadro grande de Fortuny que me pareció una maravilla de luz».⁴² I en una altra carta, el mateix Baron tornava a reconèixer, en grau superlatiu, les extraordinàries qualitats aplegades en un pintor que havia estat capaç de pintar el cel d'una manera tan sublim, fins al punt d'arribar a afirmar que «él solo ha encontrado en su paleta aquel rayo de luz que Dios ha negado a los demás pintores».⁴³

Tanmateix, és bastant evident que *Platja de Portici* incorpora nombrosos aspectes tècnics i iconogràfics fins aleshores absents

extrañar, pues, que una temática nunca tratada por el pintor le provocara un cierto desasosiego, tal y como evidencian estas elocuentes palabras extraídas de otra carta del pintor a su amigo Martín Rico: «He empezado una marina, no se lo que saldrá.»

No obstante, parece del todo infundado este temor manifestado por Fortuny, dado que no hay duda de que es precisamente en esta parte de la tela donde reside la aportación más nueva, más sugerente y más arriesgada de la obra. La novedad no se limita al aspecto iconográfico sino que va más allá, ya que el tratamiento de las minúsculas figuras de los bañistas es a base de manchas de color y sin la posterior aplicación del pincel con que Fortuny acostumbraba a acabar las formas, que crean un efecto óptico muy convincente de movimiento recreado tanto en la visión rítmica de las olas como en la atareada vida de las personas situadas junto al agua.

Aunque la obra quedó inacabada, recordemos que el propio pintor consideraba que le quedaba un mes de trabajo, período de tiempo del que ya no pudo disfrutar, nos atrevemos a aventurar la hipótesis de que hubiese dejado esta parte izquierda tal y como podemos contemplarla ahora y se hubiese dedicado exclusivamente a trabajar las figuras del centro de la composición con su característico tratamiento virtuoso. Es más, creemos detectar en esa parte izquierda de la composición la aparición de una vertiente emocional, subjetiva, una transposición al lienzo del estado de ánimo del pintor, que, como él mismo dejó escrito, vivía entonces un momento personal de liberación y de absoluta plenitud. Recordemos una vez más que Fortuny consideró *Playa de Portici* –citamos textualmente– «el resumen de mi veraneo»; de ahí que quisiera titularlo *Villeggiatura*. «Todo es claro y alegre –continúa el pintor– ¿Y cómo no podría ser de otra manera si hemos pasado un verano tan feliz?» El hecho de incorporar a la tela sus sensaciones, sus percepciones de orden más personal es especialmente relevante si tenemos en cuenta que su producción anterior a aquel verano fue siempre obsesivamente contenida. En cierto modo, la serenidad de ánimo del pintor cristalizó en una pintura hedonista, en la cual el principio del *dolce far niente* se convertía en el lema que mejor evocaba aquella época de vacaciones.

En suma, el conjunto de consideraciones que acabamos de exponer nos llevan a la conclusión de que *Playa de Portici* no puede

considerarse únicamente una obra muy destacada de Fortuny, sino que tiene además la particularidad de ser su última pintura. *Playa de Portici* es la obra que mejor pone de manifiesto la dualidad que preside la actuación de Fortuny en estos últimos meses de su vida y, en consecuencia, la que, al yuxtaponer el estilo que había caracterizado el conjunto de su producción anterior con los tanteos del nuevo lenguaje, mejor evidencia la disyuntiva, la lucha interior, la encrucijada en la que se hallaba el artista en aquel preciso momento de su vida, que desgraciadamente estaba a punto de truncarse definitivamente.

Del mismo modo, y como conclusión, esta pintura también ha servido para poner de manifiesto hasta qué punto las supuestas etapas que configuran el itinerario creativo del pintor no son sino meras creaciones artificiales, recursos instrumentales. Los límites entre un período y otro se desdibujan permanentemente porque su obra no se presta tan fácilmente a un discurso interpretativo basado en la existencia de una evolución estilística lineal que culminaría con la etapa de Portici como antesala de la entrada de Fortuny en el escenario de la modernidad. Lejos de adaptarse a este modelo analítico, su obra no responde a un cliché evolutivo concebido como una superación de etapas precedentes que conducen, de manera unidireccional, hacia una determinada finalidad. Bien al contrario, su supuesta y tan cacareada «modernidad», en definitiva, la vigencia de su contribución pictórica, estriba, entre otros aspectos, en su capacidad para despertar en el espectador el sentimiento de la belleza. Y lo que tiene mayor mérito por su parte, lograrlo sin renunciar a una cosmovisión muy «decimonónica» y muy alejada, desde un punto de vista temático, de nuestro gusto estético. A nuestro juicio, y a la vista de las anteriores aportaciones que aquí hemos ido desgranando, no deja de constituir una práctica gratuita la pretensión de proyectar sobre la pintura de Fortuny nuestro propio sistema de valores e intentar vislumbrar en algunas de sus obras el perfil de un artista plenamente comprometido con la idea de la modernidad. Plantear la historia del arte en estos términos puede conducirnos a conclusiones precipitadas y a cometer anacronismos históricos fundamentados en prejuicios estéticos que no ayudan a comprender el fenómeno artístico en el contexto histórico en el que tuvo lugar.

Notas

1. Los pormenores sobre la historia de la pintura pueden consultarse en DOÑATE, M. *et al.*, «Platja de Portici», DOÑATE, M. *et al.* (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 320 (I-IV), cat. núm. 120 bis (catálogo de exposición). La obra se incorporó al catálogo de la exposición con posterioridad a la primera edición. Y más recién-temente, Santiago ALCOLEA BLANCH ha

publicado el siguiente texto: «Una pintura de Fortuny a Long Island», BRACONS, J. (ed.), *Història de l'Art Català. Art Català al Món*, Barcelona, 2007, p. 132-135.

2. Véase *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité*, París, 1875, s./p., cat. núm. 1.

3. «Ventes à l'étranger. Collection Stewart de New York», *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, París, 26/3/1887, 13, p. 101.

4. El archivo del Brooklyn Museum de Nueva York conserva diversas cartas que permiten documentar este hecho. En una de ellas, fechada en Nueva York el 26/5/1920,

en la producció del pintor. En aquest sentit, la part esquerra de la composició és la que evidencia d'una forma més contundent la introducció del que, al cap i a la fi, era l'incipient nou llenguatge artístic del pintor. En primer lloc, pel que fa a la iconografia, el mar es converteix en el veritable protagonista; d'altra banda, mai representat anteriorment per l'artista. No és d'estranyar, doncs, que una temàtica mai traslladada pel pintor li provoqués un cert desassossec, tal com ho evidencien aquestes paraules eloqüents extretes d'una altra carta del pintor al seu amic Martín Rico: «He empezado una marina, no se lo que saldrá.»

No obstant això, sembla del tot infundat aquest temor manifestat per Fortuny, ja que no hi ha cap mena de dubte que és precisament en aquesta tela on resideix l'aportació més nova, més suggeridora i més arriscada de l'obra. La novetat no es limita a l'aspecte iconogràfic, sinó que va més enllà, ja que el tractament de les minúscules figures dels banyistes és fet a base de taques de color i sense la posterior aplicació del pinzell amb què Fortuny acostumava a acabar les formes, que creen un efecte òptic molt convincent de moviment, recreat tant en la visió rítmica de les ones com en la vida atrafegada de les persones situades al costat de l'aigua.

Si bé l'obra va restar inacabada, recordem que el mateix autor considerava que li quedava un mes de treball, un període de temps del qual ja no va poder gaudir, ens atrevim a aventurar la hipòtesi que hauria deixat aquesta part esquerra tal com podem contemplar-la ara i que s'hauria dedicat exclusivament a treballar les figures del centre de la composició amb el seu tractament virtuós característic. És més, creiem detectar en aquesta part esquerra de la composició l'aparició d'un vessant emocional, subjectiu, una transposició a la tela de l'estat d'ànim del pintor, que, com ell mateix ha deixat escrit, vivia aleshores un moment personal d'alliberació i d'absoluta plenitud. Recordem un cop més que Fortuny va considerar *Platja de Portici* –ho citem textualment– «el resumen de mi veraneo»; d'aquí que el volgués titular *Villeggiatura*. «Todo es claro y alegre –segueix el pintor– ¿Y cómo no podría ser de otra manera si hemos pasado un verano tan feliz?» El fet d'incorporar a la tela les seves emocions, les seves percepcions d'un àmbit més personal, és especialment rellevant si tenim en compte que la seva producció anterior a aquell estiu va ser sempre obsessivament continguda. En certa manera, la serenitat d'ànim del pintor es va reflectir en una

pintura hedonista, en què el principi del *dolce far niente* es convertia en el lema que millor evocava aquella època de vacances.

En summa, el conjunt de consideracions que acabem d'exposar ens porten a la conclusió que *Platja de Portici* no es pot considerar únicament una obra molt destacada de Fortuny, sinó que té a més a més la particularitat de ser la seva última pintura. *Platja de Portici* és l'obra que millor posa de manifest la dualitat que presideix l'actuació de Fortuny en aquests darrers mesos de vida i, en conseqüència, la que, si juxtaposem l'estil que havia caracteritzat el conjunt de la seva producció anterior amb els tantejos del nou llenguatge, millor evidencia la disjuntiva, la lluita interior, la cruïlla en què es trobava l'artista en aquell moment precís de la seva vida, que desgraciadament estava a punt de truncar-se definitivament.

De la mateixa manera, i com a conclusió, aquesta pintura ha servit per posar de manifest fins a quin punt les suposades etapes que configuren l'itinerari creatiu del pintor no són sinó meres creacions artificials, recursos instrumentals. Els límits entre un període i un altre es desdibuixen permanentment perquè la seva obra no es presta tan fàcilment a un discurs interpretatiu basat en l'existència d'una evolució estilística lineal que culminaria amb l'etapa de Portici com a avantsala de l'entrada de Fortuny en l'escenari de la modernitat. Lluny d'adaptar-se a aquest model analític, la seva obra no respon a un clixé evolutiu concebut com una superació d'etapes precedents que condueixen, de manera unidireccional, cap a una determinada finalitat. Ans al contrari, la seva suposada i tan ponderada «modernitat», en definitiva, la vigència de la seva contribució pictòrica, recau, entre altres aspectes, en la seva capacitat per despertar en l'espectador el sentiment de bellesa. I el que té un mèrit més gran per la seva part, aconseguir-ho sense renunciar a una cosmovisió molt «decimonònica» i molt allunyada, des d'un punt de vista temàtic, del nostre gust estètic. Al nostre parer, i a la vista de les anteriors aportacions que aquí hem anat desentrellant, no deixa de constituir una pràctica gratuïta la pretensió de projectar sobre la pintura de Fortuny el nostre propi sistema de valors i intentar albirar en algunes de les seves obres el perfil de l'artista plenament compromès amb la idea de la modernitat. Plantejar la història de l'art en aquests termes ens pot conduir a conclusions precipitades i a cometre anacronismes històrics fonamentats en prejudicis estètics que no ajuden a comprendre el fenomen artístic en el context històric en què va tenir lloc.

Notes

1. Els detalls sobre la història de la pintura es poden consultar a DOÑATE, M. *et al.*, «Platja de Portici», DOÑATE, M. *et al.* (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, 2003, p. 320 (I-IV), cat. núm. 120 bis (catàleg d'exposició). L'obra es va incorporar al catàleg de l'exposició amb posterioritat a la primera edició. I més recentment, Santiago ALCOLEA BLANCH ha publicat el

text següent: «Una pintura de Fortuny a Long Island», BRACONS, J. (ed.) *Història de l'Art Català. Art Català al Món*, Barcelona, 2007, p. 132-135.

2. Vegeu *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité*, París, 1875, s.l.p., cat. núm. 1.

3. «Ventes à l'étranger. Collection Stewart de New

York», *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, París, 26/3/1887, 13, p. 101.

4. L'arxiu del Brooklyn Museum de Nova York conserva diverses cartes que permeten documentar aquest fet. En una d'elles, datada a Nova York el 26/5/1920, William Henry Fox (1858-1952), aleshores director del museu



William Henry Fox (1858-1952), a la sazón director de dicho museo, informaba a Walter H. Crittenden (1859-1947), vicepresidente del Brooklyn Institute of Arts and Sciences, de que la pintura de Fortuny se exponía en el Women's City Club y le sugería la posibilidad de ir a verla los dos juntos. Asimismo, le recordaba que la tela era propiedad del arquitecto Lawrence Smith Butler. Los autores agradecen a Tara Cuthbert, que desempeña el cargo de Archives Assistant del Brooklyn Museum de Nueva York, la gentileza que ha tenido al proporcionarles estos datos; agradecimiento que desean hacer extensivo a Lydia Dufour, Chiefs of Public Services de la Frick Art Reference Library, por su eficaz e impagable ayuda.

5. El 9/6/1920, Fox solicitó el préstamo temporal de *Playa de Portici* a su propietario. Dos días más tarde, Butler, en su carta de respuesta, autorizaba el préstamo de la misma y le informaba de que había obtenido la aprobación de los otros dos propietarios, sus hermanos Charles Stewart Butler y Susan L. Huntington. Sin embargo, desconocemos si finalmente llegó a exponerse en las salas del Brooklyn Museum, si bien, en el Anuario del Museo correspondiente al año 1920 se incluye el préstamo al museo de la pintura de Fortuny (*Museums of The Brooklyn Institute of Arts and Sciences. Report for the Year 1920*, Nueva York, 1921, p. 22). De hecho, el desencadenante de esta labor de investigación se debe a la presencia de una antigua etiqueta, fechada en 1920, que se conserva en el bastidor de la tela y en la que entre otros datos de interés puede leerse el nombre de Lawrence Butler como propietario de la obra.

6. Sobre este particular puede consultarse el catálogo editado con motivo de la realización de la exposición, DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1.

7. *Fortuny. Entorn de Platja de Portici*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26/2-12/4/2004, comisariada por M. Doñate, C. Mendoza y F. M. Quílez. En esta ocasión, por falta de tiempo, la muestra no pudo ir acompañada del correspondiente catálogo.

8. La imagen de la obra apareció publicada en el catálogo de la subasta de los bienes del pintor, que tuvo lugar en París después de su fallecimiento. *Atelier de Fortuny...*, *cit. supra*, n. 2.

9. *Playa de Portici*, conferencia a cargo de Mercè Doñate, Cristina Mendoza y Francesc M. Quílez, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 5/2/2004.

10. Al respecto, véase MENDOZA, C.; QUÍLEZ I CORELLA, F. M., «La elección de la modelo. La modela», DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1, p. 300-305, cat. núm. 111.

11. Para una aproximación al período puede consultarse el artículo de MENDOZA, C., «De Granada a Portici: un nuevo lenguaje artístico», DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1, p. 47-61.

12. Carta de Ricardo de Madrazo a Federico de Madrazo, Portici, 19/7/1874. Villa Arata, Corso Garibaldi, 485. Archivo particular, Guadalajara.

13. Carta de Ricardo de Madrazo a Federico de Madrazo, Parténope, 10/7/1874. Archivo particular, Guadalajara.

14. Al respecto, véase PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Málaga, 1969, p. 52.

15. Con el fin de ilustrar el paralelismo existente entre el período de actividad granadino y el que tuvo lugar en

Portici hemos recurrido a algunas de las ideas ya expuestas en su día en el catálogo de la exposición del año 2003. Al respecto, véase *cit. supra*, n. 11.

16. Carta de Fortuny a Martín Rico, Granada, 18/11/1870. Publicada en DAVILLIER, BARON, *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875, p. 65-66.

17. Carta de Fortuny a Walter Fol, Granada, Fonda de los Siete Suelos, 18/10/1870. Publicada en *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 353-354.

18. Carta de Fortuny a Attilio Simonetti, Granada, 7/1870. Publicada en *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 351.

19. Carta de Fortuny a Antonio Sisteré, Portici, 5/8/1874. Publicada en *La Crónica de Cataluña*, Barcelona, 26/11/1874, p. 2.

20. Carta de Fortuny a Stewart, Roma 6/1874. Carta del Álbum Stewart (Galería Spanierman, Nueva York).

21. Carta de Fortuny a Davillier, Roma, 4/4/1874.

22. Carta de Fortuny a Ricardo de Madrazo, París, 5/1874. Archivo particular, Guadalajara.

23. Sobre esta figura artística puede consultarse el catálogo de la reciente exposición celebrada en Nápoles. Véase MARTORELLI, L. (ed.), *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Nápoles, 2005 (catálogo de exposición).

24. Carta de Fortuny a Martín Rico, Portici, 4/8/1874, citada por DAVILLIER, BARON, *cit. supra*, n. 16, p. 125-126.

25. *Cit. supra*, n. 13.

26. Al respecto, véase la monografía de BERARDI, G., *Edoardo Dalbono*, Soncino, 2002, y del mismo autor «M. Fortuny y Marsal: Il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'ottocento», *Paragone*, Roma, 5-6/2001, 37/38, p. 25-50.

27. Carta de Fortuny a W. H. Stewart. Galería Spanierman, Nueva York.

28. Los paralelismos entre ambos autores resultan más que evidentes si nos limitamos a comparar visualmente algunas de sus respectivas producciones. Sobre este pintor, puede resultar útil la consulta de ALCOLEA, F., *Baldomer Galofre: Reus, 1846 - Barcelona, 1902*, Reus, 2003 (catálogo de exposición).

29. Para una aproximación a las principales características estilísticas de este movimiento artístico, véase COLL, I. (ed.), *L'escola luminista de Sitges: els precedents del Modernisme*, Barcelona, 2002 (catálogo de exposición).

30. Véase Arcadi Mas i Fondevila: *en el 50è aniversari de la seva mort: exposició antològica*, Sitges, 1985 (catálogo de exposición).

31. Con respecto a este pintor puede consultarse la siguiente monografía: *Joan Roig i Soler: 1852-1909*, Sitges, 1988 (catálogo de exposición).

32. En realidad la pintura tiene unas dimensiones de 70 x 130 cm.

33. Es probable que Fortuny eligiera el título italiano para su pintura consciente de las diferentes acepciones que presentaba el vocablo en este idioma. Es muy importante reseñar que el significado de la palabra italiana es

mucho más amplio y tanto puede referirse a un período vacacional, un veraneo o temporada veraniega, como a una quinta o casa de campo. Es evidente que en una época presidida por un cúmulo de sensaciones placenteras, en el transcurso de la cual el pintor pudo trabajar sin ningún tipo de condicionamiento externo, escogiera un término capaz de expresar su feliz estado de ánimo en su doble condición como artista y como ser humano.

34. DAVILLIER, BARON, *cit. supra*, n. 16, p. 134-135.

35. Al respecto, véase VIVES, R., «Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1993, LXVI, 261, p. 23-33.

36. Ya es conocida la costumbre que tenía Fortuny de incluir dibujos suyos en muchas de sus cartas, si bien la que dirige a Goyena y fechada en Portici el 13/10/1874 tiene un significado especial porque viene a sintetizar los trabajos realizados durante este período veraniego. La exclusión del óleo *Playa de Portici* puede obedecer a que lo considere un encargo comercial y a que, en consecuencia, no pueda entrar en la categoría de *Inventos, dibujos y acuarelas*, que es el título que el pintor utiliza para referirse a todo este conjunto de producciones que aparecen dibujadas sobre el papel. Por lo tanto, aunque Fortuny no llegue a utilizar el calificativo de obra experimental al referirse a la tela del Prado, sí que debemos incluirla en el apartado que él mismo denomina *Inventos*. La carta con los dibujos se conserva en el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 8721 D).

37. Agradecemos a Mireia Mestre, jefa del Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC, la interpretación de esta radiografía.

38. Es interesante señalar que en el catálogo de la subasta que se celebró en el Hôtel Drouot de París en 1875 figura por error que el soporte de esta obra era de madera.

39. El soporte del reentelado consiste en tela de lino con cera resina como adhesivo, un sistema muy utilizado en los países nórdicos europeos y en Estados Unidos. La tela debió ser enmarcada en la prestigiosa casa de marcos neoyorquina APF Manufacturing INC; empresa que actualmente aún sigue comercializando sus productos en la misma dirección que ya aparece en una de las etiquetas conservadas en el bastidor de la pintura de Fortuny. Nos hemos puesto en contacto con esta empresa con el propósito de conocer si disponían de información sobre la fecha en la que fue enmarcada la obra, pero muy amablemente nos han respondido que en sus archivos no conservan ninguna noticia documental al respecto.

40. La fotografía publicada en la revista *Ilustración Artística*, el 2/1/1888, muestra el escenario despoblado, en un estadio anterior a la inclusión del elemento figurativo.

41. Para una lectura más pormenorizada de esta fascinante ambigüedad que, a nuestro juicio, se desprende de la contemplación de la pintura de Fortuny, véase QUÍLEZ I CORELLA, F. M., «La batalla de Tetuán» DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n.1, p. 104-111, cat. núm. 20.

42. Véase PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *cit. supra*, n. 14, p. 15.

43. Véase PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *cit. supra*, n. 14, p. 15.

esmentat, informava Walter H. Crittenden (1859-1947), vicepresident del Brooklyn Institute of Arts and Sciences, que la pintura de Fortuny s'exposava en el Women's City Club i li suggeria la possibilitat d'anar-la a veure plegats. Així mateix, li recordava que la tela era propietat de l'arquitecte Lawrence Smith Butler. Els autors agraïeixen a Tara Cuthbert, que exerceix el càrrec d'Archives Assistant del Brooklyn Museum de Nova York, la gentilesa que ha tingut en proporcionar-los aquestes dades; agraïment que desitgen fer extensiu a Lydia Dufour, Chiefs of Public Services de la Frick Art Reference Library, per la seva eficaç i impagable ajuda.

5. El 9/6/1920 Fox va sol·licitar el préstec temporal de *Platja de Portici* al seu propietari. Dos dies més tard, Butler, en la seva carta de resposta, n'autoritzava el préstec i l'informava que havia obtingut l'aprovació dels altres dos propietaris, els seus germans Charles Stewart Butler i Susan L. Huntington. Tanmateix, desconeixem si finalment es va arribar a exposar a les sales del Brooklyn Museum, si bé, en l'Anuari del Museu corresponent a l'any 1920 s'inclou el préstec de la pintura de Fortuny al museu (*Museums of The Brooklyn Institute of Arts and Sciences. Report for the Year 1920*, Nova York, 1921, p. 22). De fet, el desencadenant d'aquesta tasca d'investigació es deu a la presència d'una antiga etiqueta, datada el 1920, que es conserva al bastidor de la tela i on entre altres dades d'interès es pot llegir el nom de Lawrence Butler com a propietari de l'obra.

6. Sobre aquest particular es poden consultar el catàleg editat amb motiu de la realització de l'exposició, DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1.

7. Fortuny. *Entorn de Platja de Portici*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26/2-12/4/2004, comissariada per M. Doñate, C. Mendoza i F. M. Quílez. En aquesta ocasió, per falta de temps, la mostra no va anar acompanyada del catàleg corresponent.

8. La imatge de l'obra va aparèixer publicada en el catàleg de la subhasta dels béns del pintor, que va tenir lloc a París després de la seva mort. *Atelier de Fortuny...*, *cit. supra*, n. 2.

9. *Platja de Portici*, conferència a càrrec de Mercè Doñate, Cristina Mendoza i Francesc M. Quílez, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 5/2/2004.

10. Respecte d'això, vegeu MENDOZA, C.; QUÍLEZ I CORELLA, F. M., «L'elecció de la model. La modela», DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1, p. 300-305, cat. núm. 111.

11. Per a una aproximació al període podeu consultar l'article de MENDOZA, C., «De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic», DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1, p. 47-61.

12. Carta de Ricardo de Madrazo a Federico de Madrazo, Portici, 19/7/1874. Villa Arata, Corso Garibaldi, 485. Arxiu particular, Guadalajara.

13. Carta de Ricardo de Madrazo a Federico de Madrazo, Parténope, 10/7/1874. Arxiu particular, Guadalajara.

14. Respecte d'això, vegeu PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Màlaga, 1969, p. 52.

15. Amb l'objectiu d'il·lustrar el paral·lelisme existent entre el període d'activitat a Granada i el que va tenir lloc a Portici hem recorregut a algunes de les idees ja exposades en el seu dia en el catàleg de l'exposició de l'any 2003. Respecte d'això, vegeu *cit. supra*, n. 11.

16. Carta de Fortuny a Martín Rico, Granada, 18/11/1870. Publicada a DAVILLIER, BARON, *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875, p. 65-66.

17. Carta de Fortuny a Walter Fol, Granada, Fonda de los Siete Suelos, 18/10/1870. Publicada a *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 353-354.

18. Carta de Fortuny a Attilio Simonetti, Granada, 7/1870. Publicada a *Gazette des Beaux-Arts*, París, 3/1875, p. 351.

19. Carta de Fortuny a Antonio Sisteré, Portici, 5/8/1874. Publicada a *La Crònica de Catalunya*, Barcelona, 26/11/1874, p. 2.

20. Carta de Fortuny a Stewart, Roma 6/1874. Carta de l'Àlbum Stewart (Galeria Spanierman, Nova York).

21. Carta de Fortuny a Davillier, Roma, 4/4/1874.

22. Carta de Fortuny a Ricardo de Madrazo, París, 5/1874. Arxiu particular, Guadalajara.

23. Sobre aquesta figura artística podeu consultar el catàleg de l'exposició celebrada recentment a Nàpols. Vegeu MARTORELLI, L. (ed.), *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Nàpols, 2005.

24. Carta de Fortuny a Martín Rico, Portici, 4/8/1874, citada per DAVILLIER, BARON, *cit. supra*, n. 16, p. 125-126.

25. *Cit supra*, n. 13.

26. Respecte d'això, vegeu la monografia de BERARDI, G., *Edoardo Dalbono*, Soncino, 2002, i del mateix autor «M. Fortuny y Marsal: Il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'ottocento», *Paragone*, Roma, 5-6/2001, 37/38, p. 25-50.

27. Carta de Fortuny a W. H. Stewart. Galeria Spanierman, Nova York.

28. Els paral·lelismes entre ambdós autors resulten més que evidents si ens limitem a comparar visualment algunes de les seves produccions respectives. Sobre aquest pintor, pot resultar útil la consulta d'ALCOLEA, F., *Baldomer Galofre: Reus, 1846 - Barcelona, 1902*, Reus, 2003 (catàleg d'exposició).

29. Per a una aproximació a les principals característiques estilístiques d'aquest moviment artístic, vegeu COLL, I. (ed.), *L'escola luminista de Sitges: els precedents del Modernisme*, Barcelona, 2002 (catàleg d'exposició).

30. Vegeu Arcadi Mas i Fondevila: *en el 50è aniversari de la seva mort: exposició antològica*, Sitges, 1985 (catàleg d'exposició).

31. Respecte d'aquest pintor podeu consultar la següent monografia: *Joan Roig i Soler: 1852-1909*, Sitges, 1988 (catàleg d'exposició).

32. En realitat la pintura té unes dimensions de 70 x 130 cm.

33. És probable que Fortuny escollís el títol italià per a la seva pintura conscient de les diverses accepcions que presentava el vocable en aquest idioma. És molt important

ressenyar que el significat de la paraula italiana és molt més ampli i tant es pot referir a un període de vacances, d'estiu o de temporada d'estiu, com a un quintà o una casa de camp. És evident que en una època presidida per tot un seguit de sensacions agradables, en el transcurs de la qual el pintor va poder treballar sense cap tipus de condicionament extern, escollís un mot capaç d'expressar el seu feliç estat d'ànim en la seva doble condició com a artista i com a persona.

34. DAVILLIER, BARON, *cit. supra*, n. 16, p. 134-135.

35. Respecte d'això, vegeu VIVES, R., «Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1993, LXVI, 261, p. 23-33.

36. Ja és conegut el costum que tenia Fortuny d'incloure dibuixos seus en moltes de les seves cartes, si bé la que dirigeix a Goyena i datada a Portici el 13/10/1874 té un significat especial, ja que ve a sintetitzar els treballs realitzats durant aquest període d'estiu. L'exclusió de l'oli *Platja de Portici* pot obeir al fet de considerar-lo un encàrrec comercial i a que, en conseqüència, no pot entrar en la categoria d'*Invents, dibuixos i aquarel·les*, que és el títol que el pintor utilitza per referir-se a tot aquest conjunt de produccions que apareixen dibuixades sobre paper. Per tant, tot i que Fortuny no arribi a utilitzar el qualificatiu d'obra experimental en referir-se a la tela del Prado, cal que l'inclouem en l'apartat que ell mateix denomina *Invents*. La carta amb els seus dibuixos es conserva al Gabinet de Dibuxos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 8721 D).

37. Agraïm a Mireia Mestre, cap de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC, la interpretació d'aquesta radiografia.

38. És interessant assenyalar que en el catàleg de la subhasta que es va celebrar a l'Hôtel Drouot de París el 1875 hi figura per error que el suport d'aquesta obra era de fusta.

39. El suport de reentelatge consisteix en una tela de lli amb cera resina com a adhesiu, un sistema molt utilitzat als països nòrdics europeus i als Estats Units. La tela degué de ser emmarcada a la prestigiosa casa de marcs novaiorquesa APF Manufacturing INC, una empresa que actualment segueix encara comercialitzant els seus productes en la mateixa direcció que ja apareix en una de les etiquetes conservades al bastidor de la pintura de Fortuny. Ens hem posat en contacte amb aquesta empresa amb la intenció de conèixer si disposaven d'informació sobre la data en què va ser emmarcada l'obra, però molt amablement ens han respòs que als seus arxius no conserven cap notícia documental sobre aquest tema.

40. La fotografia publicada a la revista *Ilustración Artística*, el 2/1/1888, mostra l'escenari despoplat, en un estadi anterior a la inclusió de l'element figuratiu.

41. Per a una lectura més detallada d'aquesta fascinant ambigüitat que, al nostre parer, es desprèn de la contemplació de la pintura de Fortuny, vegeu QUÍLEZ I CORELLA, F. M., «La batalla de Tetuan» DOÑATE, M. et al. (ed.), *cit. supra*, n. 1, cat. núm. 20, p. 104-111.

42. Vegeu PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *cit. supra*, n. 14, p. 15.

43. Vegeu PEÑA HINOJOSA, B. (ed.), *cit. supra*, n. 14, p. 15.