



Carlos Reyero

# Fortuny

o el arte como  
distinción de clase

Cuadernos Arte Cátedra

Carlos Reyero

*Fortuny*  
*o el arte como*  
*distinción de clase*

## Índice

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. Rojo. De cómo un hombre y una ciudad se colocaron en el mapa del arte

CAPÍTULO 2. Naranja. Mi genio, mis amigos, mi mujer

CAPÍTULO 3. Amarillo. El arte en serio y el arte en broma

CAPÍTULO 4. Verde. Quien quiere honra no aborrece dineros

CAPÍTULO 5. Azul. Colorear en femenino

CAPÍTULO 6. Añil. Lujo y melancolía

CAPÍTULO 7. Violeta. Pintar después de morir

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS

¿Quién dirá que es superfluo todo lo que no es de suma importancia? (Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano, *Apología del tomo V de la Historia literaria de España*, Madrid, Joachin Ibarra, 1779, 108).

## Introducción

Este libro cuenta historias de ambiciones y oropeles que giran en torno a la vida de un hombre y a lo que produjo. El hombre se llamaba Mariano Fortuny Marsal y fue artista. Lo que produjo se llamó arte, no solo porque era obra suya —los artistas hacen arte como los panaderos hacen pan— sino porque así le fue reconocido. Igual que al panadero. Es cierto que la vida de un panadero no suele despertar la misma curiosidad que la de un artista, al menos por el hecho de serlo. ¿Es, acaso, el pan menos importante que el arte? ¿Es la vida de un artista necesariamente más interesante que la de un panadero? ¿Vale más su amor, sus sueños? ¿Son más dramáticos sus fracasos, más trascendentes sus amistades, más profundos sus secretos, más disculpables sus miserias? ¿Todo artista merece una biografía solo por ser considerado tal?

Cuando se escribe sobre personajes del pasado no suele hacerse por la singularidad de los acontecimientos en los que se vieron envueltos, sino por lo que representó su contribución a un sistema, ya sea político, religioso, económico, científico o, como en este caso, artístico, dentro del cual se les reconoce. Es, pues, el sistema lo que da mérito a sus vidas. Es lo que les hace desiguales. El pan es algo que consume todo el mundo y el arte solo quien es capaz de apreciarlo, la gente educada para ello, la gente distinguida, la gente con clase.

De la pretensión de distinguirse socialmente con el arte a través de lo que significó Fortuny trata precisamente este libro. En ese sentido, el término *clase* no se emplea solo en su más común acepción de grupo social, implícitamente su-

perior, sino sobre todo como sinónimo de *calidad*, de bondad. De esa doble acepción surge una cierta paradoja, que queda suspendida a lo largo de todo el relato: por un lado, nos molesta la idea de que el arte pueda ser patrimonio exclusivo de una clase; y, por otro, despreciamos a quien carece de ella para apreciarlo. Cuando a mediados del siglo XIX se estaba reconfigurando la idea de clase —los nuevos ricos, la clase media, el proletariado— el arte funcionó como un elemento de prestigio, ya fuera a través de su posesión o bien de su reconocimiento, como signo de buen gusto, de buena educación. Nunca antes se había hablado tanto de arte ni había habido tantos artistas (y la cosa no había hecho más que empezar): solo en Francia se calcula que entre 1860 y 1890 su número había aumentado un 190 por 100<sup>1</sup>. Tanto ellos como sus obras terminaron por hacerse indispensables para la gente con *clase*. En su imaginario de distinción, el arte constituía una realidad muy respetable.

La narración de la vida de una persona obliga siempre a adoptar un determinado punto de vista que ofrezca una explicación coherente a las circunstancias por las que pasa. Eso nos hace olvidar que son aleatorias. Sin embargo, es difícil resistirse a encontrarles un sentido. Cuando se trata de artistas, mucho más. Sus irrepetibles personalidades suelen rodearse de una épica donde la pasión creativa y la vital se confunden. La de Fortuny se ha prestado especialmente, hasta llegar incluso a novelarse. Aquí, en cambio, el punto de vista se ha situado fuera del personaje, en un intento de escapar a cualquier discurso hagiográfico o finalista: lo que da coherencia a esta narración no es la sucesión de hechos que eventualmente le pasan a un individuo como si le condujeran a un destino, sino las circunstancias por las que se ve obligado a pasar como consecuencia de vivir, que obviamente quedan al margen de un objetivo personal o de otro. Todo el mundo sabe que en la vida no se puede

controlar todo. No he pretendido con ello ni cuestionar la libertad individual ni poner en duda la singularidad de su creación. Menos aún, recuperar cualquier tipo de determinismo sociológico para explicar una producción artística compleja. Solo he querido acercarme al personaje desde un horizonte terrenal, humanizarlo, recordar que fue mortal. Es la vida lo que hace que seamos como somos. Y el arte no es sino un elemento más de esa vida. Por tanto, queda sujeto a sus contingencias, y, en concreto, a la necesidad de distinguirse, algo que ni los inmortales ni los mortales corrientes necesitan para nada.

El recorrido que este libro propone por las principales circunstancias vitales del pintor Mariano Fortuny se articula en torno a un conflicto que gravita sobre toda su trayectoria: la contraposición generada entre la imperiosa llamada a triunfar, como consecuencia del valor concedido al trabajo, a la habilidad técnica, al dinero y a la libertad (es decir: la distinción individual que permite alcanzar una clase); y el uso que la sociedad de su tiempo hizo de ese mismo reconocimiento, movida por sus propios intereses (es decir: la distinción social derivada de formar parte de una clase y tener que aparentarlo). Se trata, desde luego, de una inquietud que se suscita en el propio pintor, en relación con los deseos y las exigencias por las que tuvo que pasar para alcanzar el éxito. Pero, sobre todo, revela la ansiedad de una élite que había heredado los imaginarios románticos sobre el arte y el artista, hasta convertirlos en mitos mediáticos, sin asumir las consecuencias que ya apuntaban hacia su autonomía. Quienes se interesaron por Fortuny —la buena sociedad de Barcelona y de Madrid, los elegantes de París, los coleccionistas europeos y americanos, los aristócratas de variada procedencia— reconocieron en su pintura un signo selectivo de distinción, que sirvió para asociar clase y buen gusto. Fue justamente en vida de Fortuny —y él pareció intuirlo— cuando esa relación apuntaba ya hacia una falsedad inquietante. Ahí está el quid de la cuestión.

El objetivo, por tanto, es revisar el fulgurante ascenso de Mariano Fortuny, que llegó a convertirse en uno de los grandes mitos de la pintura europea en vísperas del Impresionismo, en relación con un *hábitat* artístico que le fue favorable, pero, a la larga, terminó por resultar asfixiante. La idea es aproximar el funcionamiento de ese *hábitat* a las aspiraciones del individuo que se inserta en él y detectar sus fallas. Las grietas surgen donde el sistema es débil, donde una cosa es lo que se dice y otra lo que se hace o lo que se puede hacer: en el uso del arte al servicio del poder político (capítulo 1), en el contradictorio papel de los afectos (capítulo 2), en la hipocresía de la crítica (capítulo 3), en la esclavitud del dinero y la fama (capítulo 4), en el equívoco alcance de la identidad (capítulo 5), en la insatisfacción del triunfo (capítulo 6) o en la manipulación de su herencia (capítulo 7).

Teniendo en cuenta ese esquema, este libro puede ser leído de muchas maneras. De principio a fin, como un relato continuo, con su planteamiento, el descubrimiento gradual de los distintos factores que intervienen en la trama de una vida, los pequeños climas, sus miradas hacia adelante y hacia atrás, el desenlace y la moraleja. También se puede empezar por el final: toda novela negra arranca con un cadáver, una autopsia y unas pistas que un investigador sagaz tiene que ser capaz de interpretar. Es el caso: siento desvelar el misterio. Aunque la verdad es que esta ni es negra ni es novela. Más bien es un relato coloreado, de lo cálido a lo frío, en todos los sentidos del término, donde cada capítulo, con su color, admite una lectura independiente. El arcoíris solo es un espejismo. Por lo tanto, se pueden abordar de manera desordenada, prescindir de cualquiera de las partes o agrupar libremente. Para el que prefiera estas opciones puede ser útil saber que los aspectos más destacados de la biografía de Fortuny están reunidos en los capítulos primero, segundo, cuarto, quinto y sexto. Los capítulos tercero, cuarto y quinto recorren casi toda la vida de For-



tuny desde un punto de vista específico, como quien deja en sombra ciertas partes para hacer más visibles otras. A quienes les interesen solo cuestiones relacionadas con su obra y su reputación pueden limitarse a los capítulos tercero y séptimo. Para el historiador del arte que solo vaya por la vida y por la profesión buscando informaciones nuevas, las principales están en el capítulo tercero (aunque se perderá algunas cosillas si no está adiestrado en una lectura en diagonal del resto). Ese capítulo y el cuarto son, en todo caso, los más eruditos: hablan de palabras y de números, por lo que tienen poca distracción. Las (y los) militantes de los estudios género encontrarán algunas ideas, espero que sugestivas, en el capítulo cinco. Barcelona está en el capítulo primero, bastante en el tercero y algo en el séptimo. Madrid (y lo español más castizo), sobre todo en el segundo, también en el tercero y mucho en el séptimo. Roma está por muchos sitios, en el segundo y en el cuarto en particular. París está en el tercero, en el cuarto, en el quinto y en el sexto, donde también se encuentra Granada y Nápoles. Marruecos sale cuando debe. La sensiblería y las emociones se han prodigado más en los capítulos segundo, quinto y sexto. En cambio, para quienes crean que la vida solo está determinada por intereses materiales y mundanos deberán fijarse más en los capítulos primero y cuarto. La ironía está muy repartida, pero campea a sus anchas en los capítulos tercero y séptimo.

Por fortuna, disponemos de numerosas y variadas fuentes sobre la vida de Mariano Fortuny para poder hacer casi cualquier cosa con ellas. Por supuesto, han sido utilizadas para articular una narración documentada que, salvo error u omisión involuntaria, se sustenta sobre informaciones contrastadas. En cualquier caso, son tan conocidas por parte de la crítica especializada que, en ese sentido, no han de esperarse puntualizaciones que modifiquen la secuencia de los hechos. Pero los datos no revelan, por sí mismos, las causas que los producen. A veces, incluso, las enmascaran.

Su utilidad depende del problema que quiera abordarse. Por esa razón, como instrumento de formación de un imaginario de clase —al menos de la clase que lee y se interesa por saber lo que ocurre en el mundo del arte, de cuyas vicisitudes aspira a sentirse intérprete— la prensa tiene un protagonismo especial como fuente privilegiada para la reflexión que aquí se propone. Se da la circunstancia de que hoy resulta relativamente fácil disponer de esa información a través de las plataformas digitales. Gracias a este material, ha sido posible contrastar noticias e incidir en algunos aspectos menos investigados, aunque no fuera ese el objetivo primordial, a riesgo de que algún lector que se adentre por primera vez en la personalidad de Fortuny le pueda parecer que tienen un tratamiento demasiado prolijo. La pretensión última a la hora de manejar esas fuentes, primarias o secundarias, ha sido, más bien, la de respetar una cadena de saberes, que, en el caso de Fortuny, son muchos. Sería una fatuidad imperdonable insinuar siquiera que este libro hubiera podido, no ya escribirse, sino ni siquiera concebirse, sin respetar todo lo que se ha dicho antes. En todo caso, es cierto que esas fuentes han sido seleccionadas —escoger es preferir y preterir— para demostrar que la distinción constituyó un motor de la producción artística, de su valoración, de su consumo y de su fortuna crítica, que determinó formas singulares de vivir y de pintar. Seleccionar significa también relativizar y contextualizar: la vida y la obra de Fortuny habían sido tratadas con anterioridad desde distintos puntos de vista, y seguro que es posible aun descubrir perspectivas nuevas; para llegar a la que aquí se propone ha sido imprescindible cuestionarse lugares comunes y poner en valor esos pequeños detalles colaterales, en apariencia irrelevantes, bien de él o de su entorno, que, como las pistas de un misterio, terminan por iluminar la clave.

La forma narrativa se ha planteado como un instrumento de conocimiento no menos que de persuasión. En principio se parte de una estructura biográfica: referirse a las circuns-

tancias vitales que rodean al creador constituye una de las formas más antiguas de escritura histórico-artística. Facilita, entre otras ventajas, el mantenimiento de la perspectiva, al tiempo que propicia la empatía por la presencia constante de un protagonista. De hecho, la ordenación de los capítulos responde a un cierto encadenamiento cronológico, si bien con amplia libertad para tratar cuestiones anteriores o posteriores a conveniencia en cada caso. Al fin y al cabo, las aspiraciones de la vida van y vienen: recuperar hechos del pasado o adelantarse a los que sucederán son recursos habituales en muchos lenguajes discursivos. Permiten, por ejemplo, incidir en aspectos que el lector ya conoce para que sean *leídos* en otro contexto. Cualquiera ha podido llegar a intuir alguna vez que ciertos comportamientos, propios o ajenos, solo cobran sentido en relación con otros, a veces muy distantes en el tiempo. Volver a un lugar en el que estuvimos o reencontrarnos con ciertas personas, por ejemplo, nos permite, con frecuencia, continuar con una experiencia que solo puede tener lugar allí o en esa compañía. Es cierto que, como historiadores, apreciamos la temporalidad de los sucesos. Pero la personalidad humana tiene muchas facetas y las vivencias no pueden recoger, en un momento dado, toda la complejidad de nuestras experiencias previas, ni comprender todo el sentido antes de que ocurran las que están por venir.

La estricta sucesión temporal de acontecimientos encierra, además, otros riesgos: no solo impone una falsa sensación de coherencia a cualquier vida contada, sino que reduce las vicisitudes de la existencia a una sola, la biológico-productiva: en última instancia no parece que haya que justificar lo que se cuenta; importa simplemente porque sucedió. Por eso se ha procedido a una especie de *deconstrucción* de la vida de Fortuny, de manera que los fragmentos elegidos se subordinan a los argumentos de cada capítulo, que terminan por marcar el ritmo narrativo. Allí se funden lo personal y lo social, no siempre exento de tensiones: los

anhelos de un individuo, del artista Fortuny, no escapan ni al lugar ni al entorno familiar, social, político, económico y estético en el que vivió. Siempre modelamos nuestros deseos en función de la vida que vivimos. Nadie es tan insensible como para no adaptarse al lugar y a las personas con las que está.

La escritura también se ha dejado contaminar de la interpretación personal. Por lo general, en el ámbito académico, el historiador del arte trata de situarse fuera de aquello que analiza. Es la forma habitual de persuadir: tras la presentación objetiva de los datos se esconde el *científico* irrefutable que impone su única forma de mirar. Disimular el interés u ocultar la participación siempre ha servido de coartada para convencer. Los juicios sobre la realidad, en cambio, siempre son sospechosos de parcialidad. Durante décadas, los investigadores en humanidades hemos juzgado con prevención cualquier tipo de digresión de carácter subjetivo o atemporal. Los textos históricos del siglo XIX, por ejemplo, están plagados de reflexiones intercaladas que, a primera vista, parecen desdibujar el valor de la información. Pero estar informado no significa necesariamente comprender lo que ocurre. Esas digresiones personales suelen ser las partes que hoy más nos interesan. Los prólogos institucionales tienden a ser poco estimulantes.

De todos modos, con su connivencia o no, todo el que escribe termina por decir algo de sí mismo y, sobre todo, del momento en el que lo hace. Otra cuestión es que sea capaz de convertirlo en relevante para iluminar la comprensión del lector sobre aquello de lo que habla. Desde luego no tendría sentido si no fuera así. La historia del arte estudia el pasado, pero también lo actualiza. Los profesionales de la disciplina somos acusados, con frecuencia, de hablar poco de arte o de fijarnos en lo que menos importa; incluso de que utilizamos el arte para tratar de cosas que nada tienen que ver o carecen de verdadero interés. Los puristas

suelen olvidar que, de las pasiones, como de las enfermedades, solo se empieza a hablar a través de los síntomas.

En última instancia, creo que el relato pertenece a un género híbrido. En arte y literatura suele asociarse con la anormalidad. Confío en que la combinación no resulte en este caso demasiado *monstruosa*. En el siglo XIX quizá se hubiera calificado de ecléctica, un adjetivo que trataba de resolver el problema taxonómico de categorizar lo que no respondía a un estilo puro, pero que también acabó por adquirir una connotación negativa. Quizá haya a quien le parezca como esos edificios que resultan más eclécticos de lo que en realidad son: si se prescinde de determinados motivos decorativos, la estructura sigue siendo académica. Es difícil, desde luego, escapar por completo a la tradición en la que uno se ha formado.

También es complicado prescindir de los *imaginarios* creados por la literatura artística. Vale la pena referirse al modo en el que se ha hecho uso de la historiografía, porque acaso haya algún lector que se sorprenda de una cierta *deslocalización* del personaje. Fortuny ocupó una posición destacada en el sistema internacional de las artes durante el último tercio del siglo XIX, y, por lo tanto, ha llamado la atención de historiadores de las más diversas procedencias. Ese interés no debiera vincularse al hecho de que el pintor formara parte de entornos culturales concretos a lo largo de su vida, pues habría de ser su personalidad y su obra, como sucede con los grandes artistas, lo que debiera de bastar para suscitar atractivo. Además, la cuestión de la distinción no es un problema local. Pero es cierto que el *cosmopolitismo historiográfico* de Fortuny está connotado de nacionalismo(s). Ha interesado, como es lógico, a los italianos, pues en Italia pasó la mayor parte de su vida adulta, allí permaneció su familia después de su muerte, y no se puede prescindir de su nombre para explicar la historia de la pintura italiana de su tiempo; a los franceses, pues fue París la ciudad que, con su mercado de arte y sus críticos, y,

por supuesto, el hispanismo francés, lo que sirvió para proyectar su fama por el mundo; a los americanos y de otros países, en tanto que una parte de su obra se haya dispersa por diversas colecciones extranjeras y, por tanto, siempre se puede hablar del gusto de cada propietario y de *su nación*; y obviamente también a los catalanes, por razones de nacimiento y formación, y, en general, a los españoles, por su aportación al imaginario visual de la *españolidad*.

A la *españolidad* en tiempos de Fortuny contribuyeron muchos otros artistas, una buena parte extranjeros, como se sabe. Sin ellos, y sus críticos, no se hubiera reconocido tal identidad como se entendió en el siglo XIX: una cuestión estética. Probablemente no continuaríamos hoy hablando tanto de *españolidad* en arte sin el auge de los *Cultural Studies* y la necesidad de explorar la idiosincrasia hispánica en el marco de las investigaciones literarias y visuales. Ciertas formas banales de nacionalismo, como las relacionadas con el turismo, que es un fenómeno global, también han servido para potenciar la atención sobre esa identidad. En Fortuny no existió ningún condicionamiento racial ni político para pintar *a la española* ni tampoco ninguna prevención para no hacerlo. Su *españolidad* no viene determinada, por tanto, ni por el lugar de nacimiento ni por el sentimiento de pertenencia que pudiera tener. Responde a un *gusto moderno* —aquí se plantea como un *gusto de clase*— facilitado por las circunstancias. Por lo tanto, me he esforzado por no hacer un uso esencialista de una dimensión capital de su personalidad como hombre y como artista.

Otra cosa es que a los críticos del siglo XIX les resultara tan difícil hablar de arte sin mentar a la(s) patria(s), pero no siempre las obsesiones sirven para construir grandes relatos. Como Fortuny nació en la ciudad de Reus, administrativamente provincia de Tarragona, una de las cuatro en las que el gobierno de España había dividido el antiguo Principado de Cataluña, fue considerado catalán y español indistintamente. Igual que cualquiera de su clase y origen. En

Roma o en París se refirieron a su cuna de ambas maneras. En Madrid fue más bien catalán en vida, como detalle diferencial, igual que el andaluz seguía siendo andaluz y el valenciano, valenciano; y, por encima de todo, español, cuando fue utilizado como gloria nacional. Aunque, a veces, hubo algún problema. Felipe Pérez Capo se preguntaba en 1930 si Fortuny fue antiespañol porque «algunos contemporáneos lo tacharon de poco afecto a su patria», al haber vivido tanto tiempo en el extranjero, pero termina por rechazar la duda como una injuria sin fundamento<sup>2</sup>. Para los catalanes fue siempre catalán sin más, pero tampoco faltaron matices:

Fortuny era catalán como hombre; pero no como pintor, como genio. Su imaginación plástica tenía fastuosidades, elegancias, borracheras de artista andaluz o napolitano [...]. Aparte de eso, el hombre era de pocas palabras, concentrado, sensato y muy trabajador: aquí se ve al catalán<sup>3</sup>.

Como puede apreciarse, parece que la cuestión preocupaba más a los demás que a él mismo.

Si era tan catalán, ¿por qué siempre firmó Mariano y no *Marià*? La historiografía catalana ha explicado esta sustitución como consecuencia de una imposición del castellano en la educación y en las instituciones, empleado habitualmente en toda comunicación escrita, privada o pública, mientras el catalán había quedado relegado a la condición de lengua hablada. Recuperado su carácter oficial, en la bibliografía catalana de hoy el pintor es mencionado siempre como *Marià* Fortuny. Eso puede generar dudas sobre cómo debe ser citado al escribir en otra lengua, pues es costumbre que los nombres de persona no se traduzcan, sea cual sea la que se utilice. No ha existido intencionalidad alguna al haber optado por Mariano, en lugar de *Marià*<sup>4</sup>: simplemente es el nombre habitual que se encuentra en los textos —académicos y no académicos— escritos en castellano y en otras lenguas, como el italiano, el francés o el inglés. La