

# Balance de un tiempo feliz

FRANCESC QUÍLEZ CORELLA

Durante dos años, entre 1870 y 1872, Mariano Fortuny fijó su residencia en la ciudad de Granada. En este tiempo el pintor gozó de una libertad creativa sin precedentes en el devenir de una vida artística que, por otro lado, ya contaba con episodios de un notable éxito social y comercial. Sin embargo, el contacto con la antigua capital del reino nazarí fue especialmente fecundo desde un punto de vista emocional y sensible, porque le permitió por primera vez sentirse dueño de su propio destino, sin las ataduras y los condicionantes a los que le obligaba su condición de reputado pintor comercial.

Lejos de la vorágine de un mercado insaciable que convertía las producciones artísticas en mercancías comercializables, Fortuny dio rienda suelta a su deseo de satisfacer sus pulsiones sensibles, aquellas que le permitieron crecer como pintor, al observar la realidad circundante como un campo de nuevas experiencias. En este sentido, en Granada encontró el mejor cómplice, aquel que le sirvió de estímulo para reencontrarse consigo mismo y ser consecuente con el propósito de trabajar en libertad, sintiéndose dueño de su propio tiempo y estableciendo sus propias prioridades. Puede decirse que la ciudad le ayudó a realizar una terapia de oxigenación, en un momento en el que, paradójicamente, la reciente presentación pública de *La vicaría* (1870, Museu Nacional d'Art de Catalunya) en la galería Goupil de París lo había catapultado a la fama hasta el punto de haber logrado alcanzar una notable notoriedad social. Fortuny había podido materializar el sueño que tantos artistas de su tiempo anhelaban: la posibilidad de gozar de una alta respetabilidad social. Sin embargo, sorprendentemente, en algunas de sus cartas escritas desde Granada ya dejaba entrever un estado de insatisfacción, como si el hecho de conseguir el éxito social y comercial no fuera una circunstancia suficientemente satisfactoria ni le hubiera resultado una experiencia especialmente placentera.

Lo cierto es que el descubrimiento de Granada ayudó a neutralizar el amenazante efecto paralizante que hubiera podido ejercer una situación anímica de estas características. Por el contrario, la ciudad jugó un importante papel al actuar de acicate para impulsar e intensificar su entusiasmo creativo, dando lugar a uno de los momentos más fecundos de su trayectoria personal. La existencia de un gran número de realizaciones que utilizaron el paisaje granadino y alhambrense como recurso instrumental demuestra que esta circunstancia no supuso un freno a su innata laboriosidad.

Págs. 20-21

Vista del estudio de Mariano Fortuny en Roma 1873-1874

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic

Pág. 22

Firma de Mariano Fortuny en el libro de registro de entrada de la Alhambra. Catálogo 3 (detalle)



1

Federico de Madrazo  
Retrato en busto del pintor Mariano Fortuny

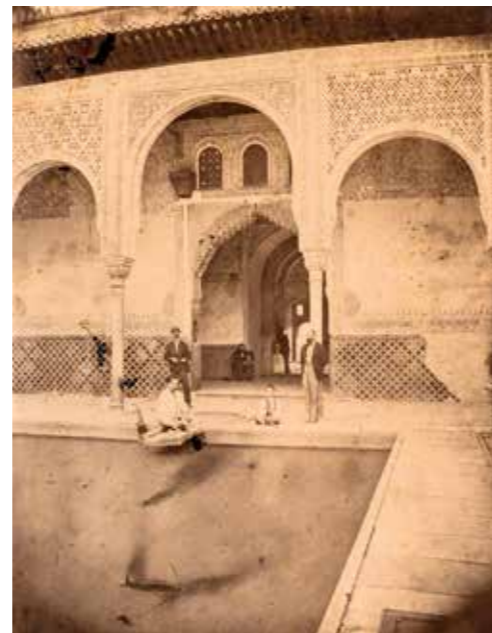
1867  
Óleo sobre lienzo  
54 x 42,5 cm

MNAC\_045962-000

La ciudad de Granada, y especialmente el conjunto de la Alhambra, además de alimentar el imaginario del pintor también contribuyeron a consolidar su inclinación por el cultivo de un coleccionismo de objetos arqueológicos, relacionados con el esplendor del pasado árabe de la ciudad. El gusto por el coleccionismo concitó el interés de los grandes eruditos y conocedores, entre los que Fortuny acabó ocupando un lugar de honor. Tampoco debemos menospreciar la contribución que realizó Fortuny a la conversión de la ciudad de Granada en un nuevo escenario pictórico de la pintura española. La presencia del pintor en la ciudad, complementada con el ascendente que tuvo sobre la pintura española y europea de su tiempo, se tradujo en un efecto automático de un proceso de transformación en un lugar de acogida, pero también tuvo consecuencias, ya que su ejemplo galvanizó el interés de las futuras generaciones de pintores españoles por una ciudad tan atractiva. En este sentido, Fortuny inauguró un fenómeno pictórico que fue el de convertir Granada en un lugar de peregrinaje para un gran número de pintores españoles, entre los que podemos citar representantes de la escuela catalana tan conspicuos como Ramón Casas (1866-1932) o Santiago Rusiñol (1861-1931), sin olvidar la presencia del celeberrimo Joaquín Sorolla (1863-1923).

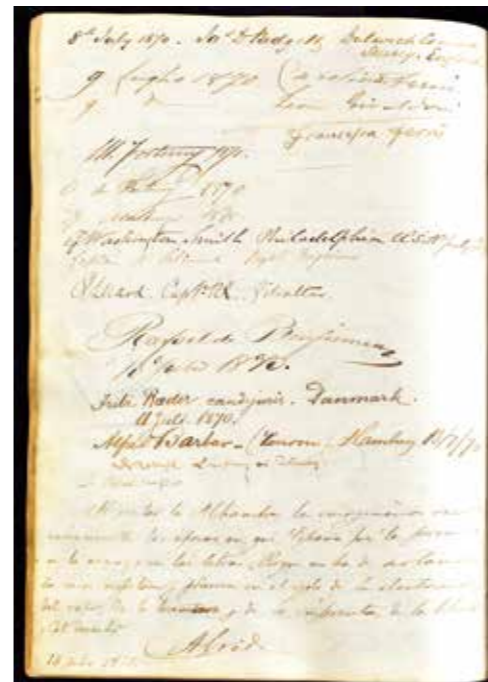
Aunque pueda parecer exagerado, después de su estancia Granada fue un lugar de paso obligado, una especie de rito de iniciación en el proceso de formación artística de los pintores españoles. Hasta entonces había predominado la visión exótica o pintoresca, aquella que resultaba mucho más atractiva para los pintores europeos, que veían en la ciudad un lugar de tránsito, una escala en el camino de peregrinaje hacia la verdadera fuente, el norte de África, en la que el orientalismo debía alimentar su sensibilidad poética. Algunos pintores, que vieron en la figura del reusense un modelo a imitar, un referente en el que pudieron espejarse, tuvieron el privilegio de poder compartir con él parte de su tiempo de residencia en la ciudad. En este sentido, obras de su cuñado Ricardo de Madrazo (1852-1917), que creció como pintor al lado de Fortuny; de Martín Rico (1833-1908), Tomàs Moragas (1837-1906) o Josep Tapiró (1836-1913) permiten visualizar y entender el alcance de la influencia que la obra de Fortuny ejerció sobre todos ellos, sin olvidar la proyección internacional sobre los pintores franceses Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919) o Benjamin-Constant (1845-1902) en algunas de cuyas producciones se encuentran vestigios de su huella. Aun siendo menos conocida, no podemos olvidar la complicidad que tuvo con el pintor cubano Manuel Ussel de Guimbarda (1833-1907), autor de un gran número de obras de temática costumbrista, que había fijado su residencia en Sevilla, y cuyo nombre ocupa un importante espacio en el epistolario de Fortuny, donde descubrimos algunos episodios que vienen a confirmar el estrecho vínculo existente entre ambos pintores. De hecho, en las visitas que realizaba a la capital hispalense, Fortuny acostumbraba a alojarse en la casa de Guimbarda.

Sin embargo, no deja de resultar sorprendente que una ciudad situada en la periferia del sistema artístico europeo de la época, con una vida cultural y artística muy limitada, llegara a concitar el interés del pintor hasta el punto de decidir fijar su residencia en ella durante un tiempo tan prolongado. Es evidente que el estallido de la guerra franco-prusiana provocó la natural respuesta de alejamiento del pintor de la zona del conflicto, pero esta reacción no nos parece causa suficiente como para tomar la decisión de viajar hasta Granada. Al fin y al cabo, hubiera resultado mucho más sencillo y más confortable para la familia haberse instalado en Madrid, ciudad en la que vivía la familia política del pintor. En cualquier caso, aunque no podamos desentrañar los verdaderos motivos de esta decisión, lo cierto es que en una de sus primeras reacciones encontramos algunas



2

Mariano Fortuny y otras personas en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra 1870-1872  
Papel fotográfico, cartón  
22,5 × 19,8 cm  
Institut Municipal de Museus de Reus, 001830



3

Libro de firmas de la Alhambra  
Entre el 9 de marzo de 1829 y el 18 de marzo de 1871  
Tinta sepia y negra sobre papel y encuadernación 47 × 34 cm (cerrado)  
Patronato de la Alhambra y Generalife. Archivo

de las claves que pudieron motivarla. En una carta enviada a su amigo Attilio Simonetti (1843-1925) el mes de julio de 1870, le transmite sus primeras impresiones henchidas de satisfacción ante la visión del panorama que contempla, en el que destaca la presencia de la Alhambra, a la que llega a calificar como el más bello palacio árabe que uno pueda soñar, y también le muestra su satisfacción por un clima muy benigno y la sensación de libertad en la que vive sumido. El pintor siente la necesidad de «resetearse», decidido a tomar aliento y reiniciar su recorrido pictórico sin sentirse condicionado por el logro de objetivos a corto plazo, intentando recuperar la mirada prístina, transparente y la verdad poética, en el sentido más virginal de la expresión. La experiencia granadina tenía pues una dimensión de purificación, de búsqueda de un camino nuevo, o incluso de recuperación de aquellos valores vocacionales que habían determinado su elección profesional. Abundando en esta misma idea, la carta que Fortuny le escribía a Martín Rico el 18 de noviembre de 1870, y que apareció publicada en las memorias de este último, viene a corroborar la necesidad que sintió Fortuny de buscar refugio en una ciudad en la que «[...] no hay pintores [...] es más pintoresco que Sevilla; la vida la mitad más barata, 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».

Tampoco podemos descartar la posibilidad de que en la decisión tomada también influyera la opinión de los pintores Regnault y Clairin, que pudieron aconsejar a Fortuny que viajara hasta Granada, ya que ellos lo habían hecho poco tiempo antes y habían quedado fascinados por el encanto de la ciudad. Conviene no olvidar que Regnault fue presentado por Fortuny a su suegro, Federico de Madrazo (1815-1894), en una carta fechada en Roma el 5 de agosto de 1868 y en la que le anunciaba la visita del francés a España con el objeto de estudiar las pinturas antiguas. Efectivamente, una entrada en el libro de registro de copistas del Museo Nacional del Prado confirma la presencia de Regnault el día 12 de septiembre de ese mismo año. El libro de firmas del propio museo permite observar que, también en el año de 1868, Gustave Courbet (1819-1877) visitó la pinacoteca madrileña.

Uno de los mejores indicadores de la cordial relación existente entre Fortuny y uno de los dos pintores, en concreto Clairin, nos lo brinda la correspondencia familiar. En una carta fechada el 6 de marzo de 1872, Cecilia de Madrazo (1846-1932) le cuenta a su padre la llegada a Granada del pintor francés, acompañado de su novia. La estancia de Clairin en casa de los Fortuny debió de alargarse en el tiempo, si tenemos presente la existencia de una segunda carta: esta vez el remitente fue Ricardo de Madrazo, que le explicaba a su padre, con fecha del 23 de mayo, que tenían pensado ir a Guadix para visitar la Catedral y el castillo de la Calahorra, en compañía de Clairin y del padre de éste.

Una vez instalada, una de las primeras actividades públicas que llevó a cabo la familia Fortuny-Madrazo consistió en realizar, siguiendo la tradición establecida, la preceptiva y canónica visita al conjunto de la Alhambra, en cuyo libro de visitas firmaron el día 9 de julio de 1870.

Sin ningún tipo de duda, estos dos años de estancia en Granada se caracterizaron por una incansable actividad. Lo cierto es que a este período pertenecen algunas de sus producciones más icónicas, aquellas que con el paso del tiempo más han contribuido a proyectar la imagen internacional del artista.

Lejos de envejecer o convertirse en artefactos arqueológicos, la mayoría de estas obras siguen conservando un extraño poder de imantación, una capacidad sobresaliente de trascender el hecho anecdótico que representan y convertirse en transmisoras de

valores, de arquetipos universales que conectan con una sensibilidad moderna sin que acabe prevaleciendo el relato histórico como un reflejo de un anacronismo que puede provocar una comprensible reacción de rechazo. De entre todas las realizaciones granadinas existe una que destaca por encima de todas. Nos referimos a la extraña imagen de *Carmen Bastián* (c. 1871-1872, Museu Nacional d'Art de Catalunya). De entrada convendría puntualizar que se trata de una pintura muy peculiar y alejada de los convencionalismos sociales de la época, por no hablar de su carácter vulgar, obsceno y nada decoroso. Esta ausencia de pudor, rayano en un gusto ordinario, parece compadecerse poco con las actitudes mundanas, elegantes y sofisticadas que rodean la ambientación de *Almuerzo en la Alhambra* (1872, colección particular), obra situada en las antípodas de la imagen provocativa de la gitana que muestra su desnudez con altanería, sin complejos ni tapujos. Por el contrario, en *Almuerzo en la Alhambra* reconocemos esta mundanidad burguesa, el placer que provoca la confortabilidad de un estatus social que, a pesar de todo, no permite liberar los prejuicios sociales de unos protagonistas que son rehenes de su condición social. Lejos de abandonarse al disfrute, al goce placentero, a la idea de sentirse transportados a una experiencia liberadora, los personajes siguen representando el rol social que se espera de ellos.

Este juicio no socava las virtudes pictóricas de una obra que provoca una respuesta de fascinación porque nos atrapa una cuidada técnica, su perfeccionismo, un efectista equilibrio compositivo o el virtuosismo notable de un autor que se recrea en el arabesco decorativo, en su habitual dominio y capacidad para vencer cualquier reto que se plantee.

Volviendo a *Carmen Bastián*, resulta muy ilustrativo remontarnos diez años atrás en la carrera del pintor y recordar el trabajo de pensionista que realizó en el año 1861. Si realizamos un ejercicio visual comparativo con el desnudo realizado en Granada, *La odalisca* (1861, Museu Nacional d'Art de Catalunya) pintada en Roma nos permite vislumbrar el cambio radical, la distancia abismal que separa un trabajo de formación, deudor de los convencionalismos del género orientalista en su vertiente más literaria y quimérica. Si bien es destacable que, a pesar de su bisonñez, el autor ya apunta buenas maneras y sabe manejarse con gran desenvoltura, lo cierto es que, más allá de una coincidencia temática, ambas obras parecen haber sido realizadas por dos pintores completamente diferentes e incluso opuestos. El efecto aterciopelado, casi acartonado, dada su escasa verosimilitud, que vemos en la imagen de una mujer cuya anatomía parece haber sido construida siguiendo el procedimiento de la copia de estampas, años más tarde se ha transformado en un naturalismo realista que provoca incluso el sonrojo o el desconcierto dada su explícita carga erótica, alejada del efecto de frigidez marmórea que era, según la definición acuñada por Mario Praz (1896-1982), una de las características que definían el trabajo escultórico de Antonio Canova (1757-1822) y, por extensión, de toda la escultura de época neoclásica. Por no hablar de cómo el tratamiento decorativista que descubrimos en la composición de 1861, diez años más tarde casi ha desaparecido o se ha reducido a la mínima expresión. Nada nos distrae del impacto visual de una protagonista que descubre su sexo con indisimulado descaro.

Sin embargo, a pesar de su valentía, la pintura de *Carmen Bastián* debe ser juzgada como una realización atípica e inusual para el tipo de composiciones a las que su autor nos tenía acostumbrados. Convertida, con el paso del tiempo y dado el actual escaparate institucional en el que puede contemplarse, en un objeto de disfrute público, lo cierto es que fue concebida como un divertimento, un pasatiempo sin más pretensión que la de



**Mariano Fortuny**  
*Carmen Bastián*,  
cat. 104

**Gustave Courbet**  
*El origen del mundo*  
1866  
Óleo sobre lienzo  
46 x 55 cm  
Musée d'Orsay, RF1995-10

**Mariano Fortuny**  
*La odalisca*  
1861  
Óleo sobre cartón  
56,9 x 81 cm  
MNAC, 010691-000

realizar un ejercicio de transgresión social íntimo, una perversión voyeurista que, lógicamente, en ningún caso pretendía superar el ocultamiento al que estaba inicialmente condenada. En este sentido, la finalidad provocadora que pudo mover a Gustave Courbet cuando decidió pintar *El origen del mundo* (1866), o a Édouard Manet (1832-1883) cuando hizo el gesto irreverente de encumbrar a una prostituta, convirtiendo el tema de *Olympia* (1863) en un trasunto de las representaciones mitológicas tizianescas aunque con una intención completamente diferente. Por lo tanto, no parece muy lícito buscar en *Carmen Bastián* intenciones programáticas, o un deseo de subvertir el orden social establecido. A pesar de estos naturales paralelismos o la coincidencia temática compartida con Courbet o Manet, la pintura de Fortuny, al permanecer oculta al público, nunca llegó a alcanzar la repercusión o notoriedad social que sí lograron sus respectivas compañeras.

Durante el período que residió en Granada, Fortuny, a pesar de los quebrantos y el malestar que le producía, no desatendió sus obligaciones comerciales, aquellas que había contraído con su marchante Adolphe Goupil (1806-1893) y que tanto le habían ayudado a convertirle en un artista rodeado de una aureola de éxito económico y social. No podemos olvidar el hecho de que el pintor llegó a Granada poco tiempo después de haber logrado un reconocimiento público muy notable, obtenido gracias a la presentación en sociedad de *La vicaría* y su posterior venta, que alcanzó un precio sin parangón. A pesar de ello, estos trabajos de encargo, destinados a satisfacer tanto las apetencias especulativas del marchante como el criterio estético de una clientela adinerada, no ensombrecieron el anhelo de libertad que anidó en Fortuny durante esta época. Sin que pueda hablarse de una etapa creativa –si como tal entendemos un período cronológico marcado o presidido por la adopción de un lenguaje diferente en relación a etapas pretéritas o venideras–, durante estos años la ciudad de Granada actuó como un acicate, un resorte que le sirvió para impulsar una actividad, y lo que sin duda es mucho más sugerente, le motivó a hacer probaturas, ensayos de laboratorio en los que se atrevió a experimentar o como mínimo reforzar anteriores tendencias temáticas o estilísticas que simplemente se habían insinuado o habían quedado en meras tentativas.

En cualquier caso, la producción de estos años, en términos cuantitativos, fue ingente y muy fecunda en sus diferentes vertientes creativas como pintor y dibujante y en su práctica coleccionista. En este sentido, Fortuny no cambió su habitual capacidad de trabajo y mantuvo el ritmo y la intensidad que ya había alcanzado antes de trasladarse a Granada. A la vista de esta cantidad de realizaciones, no descubrimos en el autor un cambio de actitud en su decisión de mantener una permanente pulsión creativa, que le condujo a una inquebrantable necesidad autoexpresiva. Y, sin embargo, sí que advertimos, a la luz de algunas de sus producciones, cómo se acrecentó una tendencia que ya había iniciado con anterioridad, consistente en dejar inacabadas algunas realizaciones. Esta especie de *non finito* que rodea el trabajo del autor nos lleva a la necesidad de plantear qué ocultas motivaciones pudieron determinar una decisión tan polémica y tan sumamente lejana del propósito de un pintor que siempre había perseguido el objetivo de alcanzar la perfección. En este sentido, el hecho de no culminar un trabajo podía ser interpretado como una circunstancia frustrante, o incluso un síntoma de fracaso profesional, dado que el autor que más podía presumir de pericia, de virtuosismo y de una contrastada habilidad para resolver los retos creativos más insospechados, era incapaz de completar el proceso creativo. Desconocemos si estas interrupciones obedecieron a un posicionamiento consciente del pintor, que de esta forma daba visibilidad a un con-



flicto interior provocado por un problema de insatisfacción, o simplemente cabe atribuirlo a un desapego con el motivo representado, una especie de hartazgo que le llevó a perder el interés por el tema que estaba representando. Esta última explicación parece muy convincente para intentar justificar la decisión de Fortuny de no acabar *La batalla de Tetuán* (1862-1865, Museu Nacional d'Art de Catalunya). A nuestro juicio, parece fácil deducir que un encargo de juventud, con el paso del tiempo, llegó a convertirse en una onerosa carga que, lejos de causarle una transitoria felicidad, se transformó en un asunto de permanente desvelo. Por tanto, el *non finito* de *La batalla de Tetuán* cabe atribuirlo a la voluntad consciente de no finalizar un encargo que, a su juicio, después de tantos años transcurridos, le incomodaba y le alejaba de unos nuevos intereses mucho más atrayentes.

Por el contrario, durante los años vividos en Granada, afloró un *non finito* de características diferentes, más en consonancia con una nueva percepción del fenómeno creativo, interpretado en clave de una sensibilidad más moderna. Si *La batalla de Tetuán* se convirtió en una pesadilla, en un obstáculo que le impedía lograr la fama o el éxito social que pretendía, la etapa de Granada, a pesar de su evidente plenitud existencial, agudizó las contradicciones que anidaban en Fortuny. En este caso, la melancolía que transmite *Paisaje de Granada* (c. 1871, Museu Nacional d'Art de Catalunya) resulta muy ilustrativa de hasta qué punto su autor empezaba a intuir que no siempre el reconocimiento contribuía a lograr el sosiego espiritual y éste –casi como si de una fábula moral se tratara– no apaciguaba la ansiedad o el abismo existente entre el deseo y la realidad. El desarraigo de la condición moderna que había conducido al artista europeo a abrazar la bandera de la bohemia, en el caso de Fortuny se manifestaba de una forma mucho más acuciante y desgarradora. Al fin y al cabo, lejos de abandonar el estatus burgués de persona acomodada y adoptar un comportamiento extravagante manteniendo una actitud asocial, Fortuny conservó el anclaje de las convenciones sociales, pero algunos de sus trabajos granadinos desvelaron que la brecha entre el pintor asociado al virtuosismo, la elegancia o el refinamiento –como características reconocibles de su estilo– y aquel que perseguía alcanzar nuevos horizontes se iba engrandeciendo cada vez más.

También es cierto que, en términos estadísticos, fueron muchas las composiciones de esta época que quedaron inacabadas. Además de las anteriormente mencionadas, *Carmen Bastián* y *Paisaje de Granada*, podemos añadir *La matanza de los Abencerrajes* (c. 1870, Museu Nacional d'Art de Catalunya) o *Músicos árabes* (1872, Museo Fortuny de Venecia), ejemplos de dos obras que quedaron interrumpidas. También nos encontramos con una segunda casuística ejemplificada por las producciones que, iniciadas

**Mariano Fortuny**  
*La batalla de Tetuán*  
1862-1865  
Óleo sobre lienzo  
300 × 972 cm  
MNAC, 010695-000

4

**Mariano Fortuny**  
*con Madrazo, Crayens y Madrazo*  
c. 1870  
Papel fotográfico, cartulina  
10,6 × 12,9 cm  
Institut Municipal de Museus de Reus, 001216



**Mariano Fortuny**  
*Paisaje marroquí. Estudio para el cuadro «La batalla de Tetuán»*  
c. 1860-1862  
Acuarela y lápiz grafito sobre papel  
26,1 × 37,2 cm  
MNAC, 105312-D

durante el período de actividad granadino, fueron finalizadas con posterioridad a la marcha del pintor de la ciudad. Esta particularidad fue compartida por *Ayuntamiento viejo de Granada* (1873, Museo de Bellas Artes de Granada) y *Marroquíes* (c. 1872-1874, Museo Nacional del Prado). Iniciadas en Granada, ambas pinturas fueron concluidas en Roma; la segunda, el mismo año de la muerte del pintor.

Sin encontrar una explicación plausible que pueda ayudarnos a entender semejante actitud, tan opuesta a su aparente forma de entender la práctica artística, lo cierto es que determinadas composiciones de estos años conforman una tendencia que hasta entonces había quedado mayoritariamente reducida a un quehacer más íntimo y personal, el del trabajo sobre papel. En su obra gráfica advertimos ya desde sus inicios una inclinación, por otro lado habitual en este tipo de prácticas, a ejercitar

el gesto con un lenguaje abocetado, propenso a las realizaciones esquemáticas, con un trazo inconcreto, nada descriptivo e incluso prefigurando unos resultados inacabados que en algún caso recuerdan ciertas composiciones pictóricas pertenecientes al período de Granada. Sin ir más lejos, en determinadas acuarelas realizadas durante el tiempo en que residió en Marruecos reconocemos un buen número de elementos coincidentes con algunos de los posteriores episodios pictóricos, reveladores de la sintonía anímica que presidió la vida artística del reusense. En cualquier caso, de estas coincidencias estilísticas no puede inferirse un principio de causalidad o la existencia de una transferencia entre el trabajo gráfico y el pictórico.

Ahora bien, sería injusto reducir la experiencia granadina a esta visión reduccionista que nos condujera a una percepción equivocada de la misma, según la cual el hecho de que no hubiera acabado un número significativo de obras debiera interpretarse como un aspecto poco favorable, como un balance negativo, si por creatividad entendemos cierta propensión a la melancolía y la insatisfacción que provocaría la distancia que separa aquello que se posee de lo que se anhela. O mucho más sencillo: la insatisfacción y la frustración que produciría la circunstancia de no haber sido capaz de finalizar aquellos retos que el pintor se había marcado.

En realidad, una visión mucho más ponderada sería aquella que descubriría momentos de dicha provocados por un sentimiento de empatía con el entorno que le condujo a mantener un estado de ánimo sereno. A esta situación anímica contribuyó el haber encontrado un escenario idílico en el que el pintor pudo conciliar la condición profesional con la vida personal. En este sentido, pocas obras, como es el caso de *Almuerzo en la Alhambra* vienen a reflejar y fijar visualmente la imagen de un tiempo de ensoñación como el vivido durante estos años. A diferencia de otras realizaciones que acostumbran a representar escenas históricas emplazadas en escenarios reales, en el caso que nos ocupa el protagonismo no recae sobre arquetipos históricos –ya se trate de mosqueteros, arcabuceros o árabes–, sino que se sostiene sobre personas que forman parte de su propio entorno familiar y sentimental. En este sentido, la obra trasciende su carácter pictórico para convertirse en una verdadera imagen emblemática de los años transcurridos en Granada. Al margen de su valor icónico, la pintura tiene la capacidad de transmitir el sentimiento de felicidad que rodea una escena aparentemente trivial en la que los protagonistas se abandonan con fruición hedonista al goce del *dolce far niente*, del placer que produce vivir despreocupadamente, olvidándose por unas horas de todas aquellas obligaciones materiales que generan desasosiego y ansiedad. Esta actitud

de abandono que reflejan unos protagonistas que adoptan posiciones relajadas practicando un hedonismo consciente es, sin duda, una de las imágenes que mejor ayudan a entender el alcance de la experiencia granadina y la profunda huella que para la vida artística del pintor representó el contacto con la ciudad.

El escenario representado es un jardín frondoso que sirve de telón de fondo a las acciones protagonizadas por unos personajes que lucen vestidos de época, escenificando una supuesta fiesta de disfraces que sigue la tradición festiva y el juego carnavalesco que tanto atraía a las familias acomodadas de entonces, entre las cuales la de Fortuny, incluido su círculo de amigos, que ocupaba un lugar de honor y era muy proclive a la realización de este tipo de mascaradas recreativas. En este sentido, la visión de esta narración anacrónica encuentra un eco cercano en otras producciones del mismo autor, entre las que podemos mencionar el trabajo decorativo del *Abanico con escena galante* (1870, Museu Nacional d'Art de Catalunya), realizado en París y coincidente con el gusto por la representación de ambientes galanos, como es el caso de *La vicaría*. Sin embargo, la iconografía del abanico remite a los modelos y las tipologías figurativas de la época rococó, encerrada en una atmósfera de galantería, sensualidad y reminiscencias características de la pintura de *tableautin* –realizaciones de pequeño formato hechas en soporte de madera–. Igualmente, ambas obras coinciden en exteriorizar el culto a la belleza natural, en un caso deudora de las fuentes indirectas –estampas japonesas, que recrean motivos copiados de la obra de Hokusai (1760-1849)–, cuya influencia se deja sentir en este trabajo de refinado virtuosismo o en producciones más tardías, como por ejemplo *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874, Museo Nacional del Prado). Esta deuda contraída con la naturaleza es en *Almuerzo en la Alhambra* diferente, debido a que constituye un reflejo de su interés por la observación, captación y representación de una riqueza vegetal y natural que se muestra ante sus ojos y que no está basada en el conocimiento de estas fuentes grabadas.

En realidad, la presencia de las diferentes manifestaciones naturales se convierte en un lugar común en algunos de los trabajos granadinos, en los que descubrimos un inusitado interés por la representación de un repertorio muy variado de motivos florales. Durante estos años el pintor alternó la realización de un tipo de composiciones en las que la naturaleza se ofrece de forma esplendorosa y exuberante, con otra tipología de obras en las que esta misma naturaleza aparece domesticada, ordenada por el hombre, y sirve como telón de fondo para la representación de escenas de carácter anecdótico, la mayoría de las cuales acostumbra a tener un trasfondo lúdico o festivo y se enmarcan en los jardines interiores de las casas granadinas. En términos generales, el escenario privilegiado suele ser el de esos cármes en los que los habitantes conviven armónicamente en un entorno natural embellecido con todo tipo de flores y árboles frutales y en el que el agua ocupa también un espacio central. Al fin y al cabo, el pintor rinde pleitesía a un repertorio iconográfico muy hedonista que transmite sensaciones muy placenteras y que contribuye a trasladarnos a un lugar y un tiempo vividos con una gran intensidad emocional.



**Mariano Fortuny**  
*Abanico con escena galante*  
1870  
Gouache sobre pergamino y varillas de nácar  
27 x 51 cm (abierto)  
MNAC, 005667-000



**5**  
**Anónimo**  
*La familia Fortuny y Madrazo en la fachada de Comares*  
1871  
Albúmina sobre papel  
Museo Nacional del Prado

Nuevamente, la correspondencia familiar nos remite a la realización de una de estas obras enmarcadas en el contexto de un entorno natural. En una carta fechada en Granada el 10 de julio de 1871, Ricardo de Madrazo le comenta a su padre Federico que el pintor acababa de realizar un retrato de su hija en medio de flores. Creemos que debe referirse a una pintura de colección privada, una obra de pequeñas dimensiones, que responde a la descripción realizada por Ricardo.

A lo largo de toda su carrera artística, Fortuny no fue ajeno a un tipo de prácticas que le servían de acicate y revulsivo para neutralizar cualquier tentación de caer en una inercia acomodaticia o de resultar atrapado por el síndrome de la repetición de unas fórmulas o soluciones efectistas que eran recibidas con agrado y satisfacción, tanto por parte del público como por parte de la crítica. En este

sentido, pues, el interés por esta temática natural le sirvió para enfrentarse a nuevos retos, a la necesidad de resolver antiguos desafíos, entre los que la incidencia de la luz sobre los objetos y especialmente en el caso de los espacios abiertos, colmados de vegetación, se acentuó durante la etapa de actuación granadina. El contacto directo con el motivo incentivó su capacidad de observación y le ayudó a avanzar en territorios que ya había explorado anteriormente, especialmente cuando tuvo ocasión de trabajar en Marruecos. Al mismo tiempo, la oportunidad de trabajar al aire libre le permitió enriquecerse técnicamente, adoptando, como es obvio, un registro mucho más luminoso, fruto de una relación directa con el objeto pictórico. Sin duda, esta circunstancia también le ayudó en un proceso de maduración artística que el pintor parecía anhelar, al sentir la necesidad de reconvertir los viejos hábitos adquiridos en el taller, que le habían conducido a la adopción de soluciones mecanicistas y convencionales.

Otro de los aspectos en los que mejor se evidenció esta nueva forma de entender el proceso creativo se manifestó en la realización de estudios al aire libre de viejos con el torso desnudo al sol. Es evidente que la tipología figurativa remite a los modelos copiados de los viejos maestros de la pintura barroca española y de la deuda contraída con la obra de todos ellos, especialmente con la de Jusepe de Ribera (1591-1652), de la que estas obras son deudoras; sin obviar tampoco las referencias a muchas de las figuras de vagabundos, pobres o mendigos que resultan tan familiares en muchas de sus producciones africanas, o en algunos de los primeros aguafuertes de temática orientalista realizados en la década de 1860. Sin embargo, a pesar de que todas estas referencias visuales no pueden ser menospreciadas, dado que formaban parte de un método tradicional de concebir la práctica artística basado en el principio del estudio y el aprendizaje de todas estas fuentes clásicas, lo cierto es que durante estos años se produjo un cambio de rumbo que consistió en un enfoque mucho más naturalista del tema, más abierto a la captación de los efectos atmosféricos y lumínicos, con el propósito de dotar a sus figuras de mucha más verosimilitud.