

la edición de ARCO más presentista. Y es que cuando uno juega a predecir el futuro, a veces se cumple: efectivamente esta edición se recordará no por lo que ha pasado, sino por lo que han hecho.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

### FORTUNY (1838-1874).

Madrid: Museo Nacional del Prado, 21-XI-2017 a 18-III-2018

Mariano Fortuny y Marçal se ha convertido en uno de los protagonistas indiscutibles del curso artístico 2017/2018. A la publicación de Carlos Reyero (*Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid, Cátedra, 2017) se han sumado las actividades derivadas de la primera retrospectiva antológica del artista en el Museo del Prado. La exposición, comisariada por Javier Barón Thaidigsmann, tomó para este fin las dos salas de la ampliación del museo con obras procedentes de la propia colección de la institución y de otras tan diversas como la Hispanic Society y el MOMA de Nueva York, el Hermitage de San Petesburgo o las dos principales colaboradoras: el Museo Fortuny de Venecia y el MNAC del Barcelona. Aportaron entre todas ellas un total de 169 piezas, entre las que 67 no habían viajado nunca antes desde su lugar de origen. Toda esta dispersión ayuda a comprender la proyección y el impacto que significó el artista desde su contemporaneidad.

A la atracción de las primicias se sumó la de la variedad habitual ya en las exhibiciones del Prado y esta vez indispensable para reconstruir el universo multidisciplinar de Mariano Fortuny. Acuarelas, dibujos, grabados y pintura sirvieron para recordar los calificativos de colorista, preciosista o moderno que tantas veces acompañaron su nombre. Textiles, cerámica, orfebrería, mobiliario y hasta la máscara funeraria de Beethoven atestiguaron una no menos conocida facción del autor como coleccionista y melómano, ambas imbricadas por el atractivo del historicismo y el exotismo de su época. Al respecto de esto se debe de señalar el valor de algunos de estos objetos como el llamado *Cofre Fortuny*, manufacturado un taller hispanomusulmán en el s. XI y adquirido durante su estancia en Andalucía. El sur de España, pero también el norte de Marruecos e Italia se ratificaron como coordenadas indispensables para comprender la trayectoria artística del artista en varios espacios del recorrido lineal con un aire proverbial, ya que empezaba y terminaba en Roma.

Formaron también parte de la muestra varias fotografías en las que pudimos ver al protagonista solo o acompañado de su círculo íntimo. La mirada fotográfica puso por la nota más cercana a un artista cuya iconografía más popular fue la de genio generada en por su suegro Federico Madrazo y más o menos continuada en los bustos de sus camaradas los escultores Gemito Venezia (*El pintor Mariano Fortuny y Marçal*, 1874) y Prosper D'Épinay (*Busto de Mariano Fortuny*, 1869). Estos retratos fueron dispuestos en la sala introductoria anunciando algunas de las ideas que trascendieron en el itinerario expositivo: la internacionalidad de su fama, su estatus social y su prestigio en una trayectoria meteórica. De muchacho huérfano de Reus a miembro de una de las sagas familiares y artísticas más importantes de nuestro país: la de los Madrazo. De aprendiz de orfebre a pintor de monarcas como María Cristina de Borbón para la que realizó una de las piezas más llamativas de la exposición: *La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837* (h. 1866). Este cuadro, originalmente situado en el techo del Salón Rouge del palacete de los duques de Riansares en París, se mostró por primera vez en su posición original y se acompañó de un croquis para poder identificar la compleja síntesis histórica y geográfica de la escena. En todo ello se detectó uno de los puntos más atractivos de la retrospectiva: el elemento lúdico. El juego de miradas y motivos se hizo tan palpable como el espejo perteneciente a la colección personal del autor pintado en las paredes de *La elección de la modelo* (h. 1868-1874) o el paipay que lo mismo reposaba sobre las chimeneas de los cuadros de casacón, como se movía en las manos de sus hija en esa delicada escena de salón japonés (*Los hijos del pintor en el salón japonés*, 1874). También en los tapices que componían la escenografía de su taller al tiempo que conformaban el fondo de las numerosas escenas africanas que abordó en su carrera, desde su etapa como corresponsal de la guerra del Rif.

Como testimonio o recuerdo, pero también como parte del aprendizaje, la iconografía de Fortuny se mostró “de ida y vuelta” hasta el punto de diluir las horquillas cronológicas que señalaron cada espacio del edificio de los Jerónimos. El ingrediente espectral acudió también con otros autores como Rivera, al que cita en ese *Viejo desnudo al sol* (h. 1871). Después de toda una sala dedicada a las copias de “Los maestros

antiguos y El Prado (1868-70)” otros aspectos, como la pincelada de Velázquez y Goya, resultaron incluíbles para entender su desarrollo. La vertiente formativa focalizó directamente otros espacios como el dedicado a “La formación en Roma (1858-61)” o el de “Los grabados”, convertido en una ocasión para conocer la técnica del aguafuerte. El Fortuny grabador, pero también el acuarelista jugaron dos importantes bazas del evento pese a la presencia de célebres óleos como *La vicaría* (1870) o *La batalla de Wad-Rass* (1860-61).

Cerraba la exposición una de las mascarillas mortuorias que le practicaron en su lecho de muerte y el vaciado de su mano derecha. En un camino lleno referencias, esas efigies póstumas restituían los primeros retratos: el artista genial pese a todo era humano. Muerto el hombre, restaba solo el mito convertido ya un objeto-fetiché que, como la enésima cita, podría haber sido parte de su propia colección. Repetición y diferencia marcaron así la trayectoria expositiva de Fortuny con la que trascendió la máxima del arte como forma de vida.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ  
Instituto de Historia, CSIC

#### SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO NELL'EUROPA DEL CINQUECENTO

Florençia: Galleria degli Uffizi, 27-II a 27-V-2018.

Siempre es buena la noticia sobre la celebración de una exposición de arte español fuera de España y el hecho, por lo que conlleva de comparación y de intercambio, contribuye a proporcionar coordenadas más certeras, a entender mejor y con mayores argumentos nuestras coordenadas en el mapa y a explicar muchas situaciones que de otro modo sólo observamos con óptica corta, por no decir con cierta miopía. Y elegir Florençia y los Uffizi para llevar a cabo una muestra destinada a ilustrar el diálogo hispano-italiano de las formas en un siglo XVI prolongado hacia la siguiente centuria es, cuando menos, un adecuado escenario para plantear novedades o para asentar certezas.

La fantástica colección de dibujos españoles que atesora la Galería florentina, puestos recientemente al día en una laboriosa y cuidada edición dirigida por Benito Navarrete, de la que tuvimos ocasión de contemplar una hermosa selección en la Real Academia de San Fernando, eleva a aquel museo a la categoría de una de las más perfectas embajadas artísticas de nuestro país en Italia. *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, ha alargado productivamente una secuencia que venía desde atrás, ha añadido un eslabón a la cadena de la investigación y ha prolongado con sustanciosas novedades el legado de aquel lúcido proyecto materializado en la exposición celebrada en la propia *Galleria*, que era comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez en 1972.

La muestra actual, *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, no es únicamente la versión florentina de lo que se vio recientemente en Madrid. En primer lugar se ha reducido el ámbito cronológico para centrarlo en lo que tuvo de innovador el siglo XVI, en lo que se refiere a ese mundo de contactos, pero es que además en el proyecto viene a producirse una confluencia con otra idea que ya se había alumbrado en 2013, *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Habían dirigido este proyecto Antonio Natali y Tommaso Mozziati y ha sido este último quien ha servido de enlace, junto a Marzia Faietti y Corinna T. Gallori, para coordinar esta nueva y sugerente muestra.

Naturalmente, el fondo del dibujo español que se ha conservado en Florençia es un cimiento extraordinario para lo que se quiere contar, pero los objetivos aquí se extienden desde el punto de vista expositivo incorporando no solo dibujos de otras colecciones españolas o italianas, a los que se han sumado ejemplos de otras disciplinas como la escultura o la pintura. Al fin y al cabo la oportunidad de contemplar el proceso a partir de la incontestable primacía del dibujo, es una oportunidad para disponerlo todo en un contexto que lo hace más comprensible, y que no deja de ligarse a esa idea del viaje formativo permanente.

Por una parte el montaje en el Aula Magliabechiana, donde se ha organizado un escaso número de exposiciones, ofrece un espacio que resulta diferente por sus dimensiones abiertas en ese concepto de corredor por excelencia que tiene el Museo. Y ahí el diseño museográfico ha hecho una apuesta de originalidad que no deja indiferente al espectador. Un largo atril dividido en dos partes en el que se disponen cronológicamente la mayor parte de los dibujos, se presenta como una gran espina dorsal que actúa como eficaz línea del tiempo. En su entorno el resto de las obras, libros, pinturas o esculturas, potenciando su visión frontal pero siempre alrededor de la vena nutricia que significa la serie de dibujos, convertida en protagonista indudable.