

Darrere les passes de Fortuny i Regnault. El viatge dels Champney

Jordi A. Carbonell
 Departament d'Història i Història de l'Art de la URV
 jorgeangel.carbonell@urv.cat

RESUM

El relat de l'estada a la península Ibèrica i al nord del Magrib del matrimoni nord-americà format per l'escriptora Elisabeth Williams Champney (1850-1922) i pel pintor James Wells Champney (1843-1903) constitueix un testimoni exemplar de l'afany viatger que, a partir del final de la guerra de Secessió Americana (1860-1865), van sentir molts artistes i intel·lectuals de l'altra banda de l'Atlàntic. Altrament, il·lustra l'admiració que despertaven Marià Fortuny (1838-1874) i Henri Regnault (1843-1871), desapareguts pocs anys abans, en els artistes joves. El seu triomf estroncat de manera abrupta per la mort prematura els convertí en veritables mites que fascinaren nombrosos pintors novells d'esperit inquiet. La narració del viatge dels Champney és un autèntic itinerari devocional pels escenaris i per la iconografia d'aquests pintors venerats. Tanmateix, la circumstància que aquest *tour* es fes pocs anys després del traspàs dels artistes, va permetre als Champney conèixer pràcticament el mateix context que visqueren Fortuny i Regnault els primers anys setanta, la qual cosa converteix el text en una font documental significativa, fins ara mai tinguda en compte en els treballs historicoartístics que versen sobre aquests dos artistes de trajectòria fulgurant.

Paraules clau:
 orientalisme, viatge artístic, Tànger, Champney, Fortuny, Regnault, Tapiró.

ABSTRACT

In the footsteps of Fortuny and Regnault. The Champneys' journey

The story of the visit to the Iberian peninsula and the north of the Maghreb by the American couple, the painter James Wells Champney (1843-1903) and the writer Elisabeth Williams Champney (1850-1922), is an excellent example of the urge to travel which, after the end of the American Civil War (1860-1865), was common in many artists and intellectuals on the other side of the Atlantic. Furthermore, it illustrates the young artists' admiration for Marià Fortuny (1838-1874) and Henri Regnault (1843-1871) who had died a few years before. The premature deaths of the latter abruptly cut short their triumphant careers and turned them into veritable legends which fascinated the restless spirits of numerous young artists. The narrative of the Champneys' journey is an authentic devotional tour of the scenes and iconography of these venerated painters and the fact that their tour was made only a few years after the artists' deaths allowed the Champneys to share practically the same experiences as those lived by Fortuny and Regnault at the beginning of the 1870s. This makes the text an important documentary source which until now has been ignored by the historical-artistic studies of those who write about the shining careers of these two artists.

Key words:
 orientalism, artistic journey, Tanger, Champney, Fortuny, Regnault, Tapiró.

1. Com assenyala Gerald M. Ackerman, Fortuny visqué els anys en què el gènere gaudia del màxim apogeu: «La vigoureuse période de la peinture orientaliste coïncide peu ou prou avec celle du réalisme pictural». Vegeu G. M. ACKERMAN, *Les orientalistes de l'École Américaine*, París, 2000, p. 6.

2. E. J. Sullivan fa una llista de col·leccionistes a partir de l'obra *The treasures of America of Edward Strahan (Earl Shinn)*, publicada a Filadèlfia l'any 1879. Vegeu E. J. SULLIVAN, «Fortuny a America: col·leccionistes i deïxebles», AADD, *Fortuny 1838-1974*, Barcelona, 1988, p. 107.

3. Vegeu: E. J. SULLIVAN, op. cit., p. 102.

4. Gerald A. Ackerman considerarà Fortuny i Regnault models dels artistes joves. Del primer, n'afirmava: «L'espanyol Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), peintres du Second Empire et du début de la troisième République, qui eurent tous deux une carrière fulgurante et une mort prématurée, furent vénérés par toute une génération de jeunes artistes». Vegeu G. M. ACKERMAN, op. cit., p. 50.

5. Vegeu R. G. PISANO, *William Merritt Chase 1849-1916, Leading Spirit in American Art*, Seattle, 1983, p. 6. Citat per E. J. SULLIVAN, op. cit., p. 101.

Marià Fortuny i Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874) fou l'únic pintor vuitcentista català que gaudí d'un autèntic triomf internacional. La seva trajectòria manifestà un compromís amb la moda i, a la vegada, la voluntat de construir una expressió personal, sobretot en el darrer període de la seva producció. Les seves obres sobre temes propis del segle divuit i de factura preciosista van ser un referent del gust de la gran burgesia europea i americana, a la qual agradava decorar els seus salons amb quadres de petit format d'assumpte anecdòtic. Per contra, els paisatges que pintà els darrers anys, més allunyats de les convencions de taller, i alguns quadres de figura d'execució espontània i expressiva, constituïren un pas endavant en la innovació pictòrica en un sentit original i independent. Altrament, les composicions orientalistes inspirades en els estudis fets del natural durant les tres estades que realitzà al llarg de la seva vida a l'altra banda de l'estret de Gibraltar, en les quals el pintor aplicà un luminisme punyent i un cromatisme sovint vehement, es convertiren en veritables arquetipus per a molts artistes europeus i americans dedicats a la representació del món islàmic. Cal pensar que Marià Fortuny visqué els anys que l'orientalisme adoptava la figuració realista i culminava com a gènere amb l'èxit de les composicions acuradament versemblants de Léon Bonnat (Baiona, Lapurdi, 1833 - París, 1922), Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824 - París, 1904), Eugène Fromentin (La Rochelle, 1820 - Saint Maurice, 1876) o Gustave Guillaumet (París, 1840-1887)¹, entre d'altres. A diferència dels artistes de les dècades anteriors, de plantejaments més romàntics, aquests pintors de mitjan segle havien conegut directament les societats nord-africanes a través dels seus viatges, cosa que atorgava a les seves creacions un realisme

convinent, molt del grat d'un públic desitjós de conèixer nous horitzons humans i culturals.

Durant les dècades de 1870 i 1880, hi hagué una moda basada en l'estil de Fortuny als ambients artístics dels Estats Units. L'obra del pintor de Reus era ben coneguda i les seves pintures figuraven a les col·leccions més importants del país². Tanmateix, els seus gravats eren molt apreciats i circulaven dins els cercles dels afeccionats americans. A més, el gran públic va poder contemplar les seves composicions a la *Philadelphia Centennial Exhibition* o a la *Pedestal Fund Art Loan Exhibition* de 1883³. El reconeixement que obtingué, excepcional en un artista tan jove, afegit a la circumstància de la seva mort prematura, transformaren el seu record en un mite que enlluernà joves artistes d'anhels viatgers i d'esperit inquiet, els quals el prengueren com a model i alguns, fins i tot, es traslladaren als escenaris geogràfics de les seves pintures⁴. Foren fervents admiradors de l'obra del reusenc creadors tan significatius com William Merritt Chase (Williamsburg, 1849 - Nova York, 1916) i Robert Frederick. Blum (Cincinnati, 1857 - Nova York, 1903), els quals valoraven el colorit brillant, l'esclat lluminós, el japonisme i l'excepcional desimboltura de la seva factura. L'estudiós Ronald G. Pisano explicava, a la seva monografia sobre W. Merritt, l'anècdota de quan aquests dos pintors viatjaren a Europa per obrir-se camí en el món artístic, i organitzaren al vaixell un esplèndid sopar en homenatge al venerat pintor. Pisano comenta: «Els americans van brindar a la memòria del gran mestre català, esperant probablement trobar tant d'èxit en les seves carreres artístiques com Fortuny n'havia tingut en la seva»⁵.

A banda d'aquests renovadors de la pintura americana, l'art de Fortuny va tenir un ascendent determinant en els creadors orientalistes del dar-

rer terç de segle, alguns dels quals esdevindrien el bo i millor d'aquest gènere a l'altra banda de l'Atlàntic. Aquest fou el cas d'artistes orientalistes tan importants com Frederick Arthur Bridgman (Alabama, 1847 - Rouen, 1928), el qual es deixà influir pel pintor de Reus a les primeres etapes de la seva obra. Residí a Algèria una llarga temporada i interpretà com ningú, a plena llum, la placidesa de l'ambient de les terrasses i l'amplitud paisatgística de la badia de l'Alger. Els seus quadres de costums relaten la vida quotidiana dels musulmans amb un realisme i una cura propera a la de les pintures de Jean-Léon Gérôme. Frederick Arthur Bridgman coneixia la ciutat de Tànger des que la visità per primer cop l'any 1872, pocs mesos després que ho fessin Marià Fortuny, Bernat Ferrandis (el Canyamelar, València, 1835 - Màlaga, 1885) i Josep Tapiró (Reus, 1836 - Tànger, 1913). Explicava en una carta la impressió que li produí la ciutat: «une vraie ville arabe, pittoresque à souhait, mais la vie y est soleil généreux. Les rues de la ville fortifiée son très étroites et sales, mais merveilleusement captivantes»⁶. Un altre artista viatger, Edwin Lord Weeks (Boston, 1849-1903), qui, durant els anys setanta, havia estat a Tànger amb l'escocès Robert Gavin (Glasgow, 1826-1883), ocupà fins i tot el taller de Fortuny a Granada i pintà els seus models abans de travessar mig món i convertir-se en el pintor orientalista més reconegut als Estats Units. Així mateix, el pintor Harry Humphrey Moore (San Francisco, 1844 - Nova York, 1926), que havia conegut Madrid i Andalusia de la mà dels seus amics Fortuny i Martin Rico, viatjà pel Marroc amb posterioritat i pintà algunes escenes magribines de colorit intens i llum punyent, en el tractament de les quals es percep la influència de la manera de fer del pintor de Reus⁷. Tanmateix, un altre seguidor, Julius Leblanc Stewart (Filadèlfia, 1855 - París, 1919), fill del col·leccionista William Stewart, es dedicà a la pintura de tema islàmic i emulà molts trets de l'estil de Fortuny en les composicions pròpies. Cal afegir a la llista el cas peculiar del pintor i il·lustrador James Wells Champney (Boston, 1843 - Nova York, 1903) i de la seva muller, l'escriptora Elisabeth Williams Champney (Springfield, Ohio, 1850 - San Francisco, 1922), els quals, motivats per l'admiració de la pintura de Fortuny i, de passada, per la de Henri Regnault (París, 1843 - Buzenval, 1871), el qual traspasà quan la seva producció començava a gaudir d'un prestigi consolidat, viatjaren per alguns dels escenaris pictòrics i vitals de tots dos artistes, seguint una mena d'itinerari devocional, a fi i efecte d'obtenir informació per fer-ne una monografia. Val a dir que l'estada d'aquesta parella a la Península i al Magrib s'ha de considerar també com una conseqüència de la voluntat de viatjar de molts artistes nord-americans del darrer terç de segle i que, en aquest cas concret, els havia portat a seguir les

petjades d'uns pintors idolatrats⁸. Cal dir, però, que la parella aprofità la tornada del seu itinerari per visitar també Portugal⁹.

El desig de conèixer món sovint va ser una obsessió entre els joves creadors dels Estats Units el darrer terç de segle XIX i, de fet, des de l'acabament de la Guerra de Secessió¹⁰. En aquest sentit, arrelà de seguida el costum que els artistes i els intel·lectuals passessin llargs períodes residint a Europa i viatjant per les principals ciutats del vell continent. París, Londres, Roma o Munic foren els destins més freqüents, tot i que els artistes d'esperit més romàntic, i fins a cert punt més aventurer, també viatjaven a la península Ibèrica, sobretot a Andalusia, la qual s'havia convertit en un indret mític de paisatges pintorescos i de vestigis d'un passat èpic on encara es podien viure experiències extraordinàries. A més, aquest territori es considerava el darrer vestigi de la presència del món oriental a Europa. En definitiva, molts d'aquests viatgers buscaven les vivències fantàstiques que destacats escriptors com Washington Irving descrivien a les seves històries ambientades al sud peninsular. Així mateix, el riquíssim patrimoni monumental i artístic motivà nombrosos creadors plàstics a recórrer el país i a fer una visita al Museu del Prado per poder conèixer de prop la pintura dels mestres del Segle d'Or. Cal recordar que la pintura espanyola va gaudir d'un gran reconeixement a partir de mitjan segle i, en conseqüència, molts artistes, entre els quals hi havia el mateix Henri Regnault, viatjaren a la Península per poder-la estudiar¹¹. Val a dir, en aquest sentit, que Fortuny era considerat un digne hereu d'aquesta tradició pictòrica.

Dins el ventall de causes per les quals els artistes del vuit-cents viatjaven a la Península, la dels Champney és, si més no, original. Aquesta parella d'intel·lectuals volia fer una monografia historico-artística de Marià Fortuny i Henri Regnault que, a la fi, no es va materialitzar. No obstant això, romangué el relat detallat del seu itinerari, que va ser publicat al mes de novembre de l'any 1881 a la revista cultural de Nova York *The Century*¹². Els Champney volien redactar un treball que tractés els dos artistes de manera conjunta, centrat sobretot en els darrers anys de les seves biografies, és a dir, finals dels anys seixanta i principis dels setanta. En aquest període, tots dos pintors mantingueren una relació d'amistat, i fou aleshores quan viatjaren a Andalusia i a Tànger. L'any 1869, aconsellat i animat per Fortuny, a qui havia tractat a París i a Roma, Henri Regnault va recórrer Andalusia, va fer estada a Madrid i, finalment, s'instal·là a la medina de la porta d'Àfrica amb el seu amic i company de les classes de l'acadèmia d'Alexandre Cabanel, Georges Clairin (París, 1843-1919)¹³. Una mica més tard, a començament de la dècada dels setanta, Marià Fortuny va viatjar

6. Citat per G. M. ACKERMAN, op. cit., p. 22.

7. Sobre aquests pintors, vegeu T. D. DOGDE, «American Artist in North Africa and the Middle East, 1797-1914», *Antiques*, Nova York, VIII 1984, p. 303-312.

8. En aquest sentit, Gerald M. Ackerman afirma: «Après le milieu du XIX^e siècle pour les Britanniques, et après la guerre de Sécession pour les Américains, le voyage en Afrique du Nord et Asie Mineure devient le prolongement du "grand tour" des peintres». Vegeu G. M. ACKERMAN, op. cit., p. 50.

9. Del seu recorregut, Elisabeth Williams Champney en féu un relat en tres articles intitulats «A neglected corner of Europe», publicats a la revista *The Century* l'estiu de 1881. Vegeu E. W. CHAMPNEY, «A neglected corner of Europe», *The Century*, vol. 63, Nova York, juny, juliol i agost de 1881, p. 36-52, 161-177, 399-415.

10. L'estudiós Henry James va denominar-la *malaltia americana* i la va definir com un gran anhel dels artistes pel color i la forma, pel pintoresc i la consecució d'experiències a qualsevol preu. Vegeu H. JAMES, *Four meetings, quoted in E.P. Richardson, Painting in America. The History of 450 years*, Nova York, 1956, p. 272.

11. Sobre aquest tema, vegeu G. LACAMBRE, «Les peintres français en Espagne de Delacroix a Manet, AADD, *Els camins, el viatge, els artistes*, Barcelona, 2007, p. 69-85.

12. Vegeu E. W. CHAMPNEY, «In the footsteps of Fortuny and Regnault», *The Century*, vol. XXIII, Nova York, novembre de 1881, p. 15-34. Aprofito per regradar a la senyora Norma Vélez per la traducció del text i pel seu ajut en la documentació de l'article.

13. Maurice Arama afirma: «Elle était sur cette tête d'Afrique, préservée dans ce Maroc inconnu, dissimulée sûrement dans le secret de ce Tànger, dont son ami Mariano Fortuny n'avait cessé de lui suggérer les mystères et les beautés durant son séjour romain». Vegeu M. ARAMA, *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, París, 1991, p. 35.

14. El treball d'Elisabeth Williams Champney ha estat desconegut pels historiadors d'art del nostre país, atès que cap dels nombrosos estudis que s'han escrit fins a l'actualitat sobre el pintor de Reus esmenta l'existència del relat de la nostra autora.

15. A *The Century Magazine*, hi publicà, a més dels articles de viatges, alguns que versaven sobre diversos temes historicoartístics: «The summer haunts of american artists» (vol. 30, octubre de 1885), «The golden age of pastel» (vol. 43, desembre de 1891), «Modern Duch painters» (vol. 56, juliol de 1898). A la *Harper's new monthly magazine*, hi publicà, entre altres treballs: «Fifty years of photography» (vol. 79, agost de 1889).

16. Val a dir que, a partir de l'any 1886, es dedicà exclusivament a l'aquarel·la i l'aplicà sobretot al gènere del retrat.

17. Citat per G. M. ACKERMAN, op. cit., p. 103.

amb la seva família a Andalusia, on romangué ben bé un any. Fou aleshores quan va fer una excursió de dues setmanes al nord del Marroc, acompanyat dels artistes Bernat Ferrandis i Josep Tapiró. En aquest sentit, els Champney valoren sobretot les creacions del gènere orientalista de tots dos artistes, les quals havien estat ambientades a Granada i a l'extrem nord del Magrib just aquests anys. L'admiració per les obres i per les personalitats d'aquests dos pintors fan que el seu relat sigui força apologetic i expressat amb un estil retòric i florit. No obstant això, el text recull un seguit d'informació oral transmesa per personatges que troben al llarg del seu recorregut i que tractaren els pintors. En definitiva, Elisabeth Champney informa d'alguns detalls biogràfics desconeguts i ens situa els pintors en un context força interessant i no gaire habitual¹⁴.

L'autora i protagonista d'aquest relat, Mrs. Elisabeth Williams Champney, havia nascut a Ohio el 6 de febrer de 1850 en el si d'una família acomodada. Es va formar al Vassar College de Nova York, on es va graduar l'any 1869. Quatre anys més tard, el 1873, es casà amb James Wells Champney, després de fugir amb ell, ja que els seus pares la volien esposar amb un propietari rural de Kansas. Aleshores, el seu marit ja era un il·lustrador de llibres i publicacions periòdiques que gaudia de cert prestigi i, a més, per subsistir, exercia la docència de les belles arts a diversos col·legis. Des del principi del seu matrimoni, Elisabeth Champney es dedicà intensament a la literatura, que havia estat la seva ferma vocació des de sempre, i l'any 1876 publicà els primers comptes i poemes. A més, col·laborà amb *Harper's magazine* elaborant articles de viatge il·lustrats pel seu marit. Poc temps més tard, aconseguí l'èxit amb tres novel·les de viatge destinades al públic jove femení, intitolades *The Vassar girls*, totes les quals estaven inspirades en les companyes de l'internat de la seva infantesa. Paral·lelament, va manifestar un gran interès per les arts plàstiques i la fotografia, com ho demostren els seus articles, publicats a la revista *The Century* i a la *Harper's New Monthly Magazine* els anys vuitanta i noranta¹⁵.

El seu marit, James Wells Champney, que fou un reconegut il·lustrador i pintor, va néixer a Boston l'any 1843 i va créixer en un ambient més modest que el de la seva muller. Des de petit, manifestà uns dots destacats per al dibuix, que aprengué de manera quasi autodidacta. De jove, exercí diversos oficis, entre els quals destaca la feina en un taller de xilografia, la qual li permeté aprendre la tècnica del gravat, que seria el seu futur mitjà de subsistència. En esclatar la Guerra de Secessió americana, l'any 1860 s'allistà a l'exèrcit federal i prengué part en els combats fins que, l'any 1862, en fou donat de baixa per haver contret la malària. Quan abandonà l'exèr-

cit, es dedicà a la docència de les arts plàstiques a diverses escoles fins l'any 1866, quan decidí traslladar-se a Europa per formar-se i obrir-se camí en el món de la pintura. Durant els dos anys que visqué a París, 1866 i 1867, fou deixeble de Eduard Frère i de l'Antwerp Academy, dirigida per Otto Van Lerius. El 1869, darrer any d'estada a Europa, participà en el Saló de París i féu el preceptiu viatge a Itàlia. Abans de tornar als Estats Units, però, va vendre una petita composició de gènere al marxant Adolphe Goupil, fet que el pintor considerarà un gran èxit personal. Val a dir que la seva producció se centrava bàsicament en la representació d'escenes rurals i de paisatges, que traspuaven la influència de Barbizon i del ruralisme que aleshores estava de moda. A la fi de la seva evolució estilística, es poden detectar en els seus quadres alguns tímids trets impressionistes. En realitat, algun estudiós considera James Wells Champney, exageradament, el primer pintor americà adscrit a la nova manera de fer dels artistes de Bantignoles¹⁶. Segurament, fou durant aquests anys d'estada a Europa quan el jove nord-americà començà a admirar els pintors que serien uns quants anys més tard motiu del viatge amb la seva muller. Aleshores, Fortuny culminava el seu enorme prestigi i Regnault es consagrava com a pintor amb la seva magnífica pintura intitolada *Salomé*, presentada al Saló de l'any 1869.

Quan tornà als Estats Units, s'establí a Boston, on conreà la pintura de cavallet i exercí la docència a l'Smith College i a la Hartford Society of Decorative Art. Seguidament, acabat de casar, es traslladà, amb la seva muller, a Nova Orleans per complimentar l'encàrrec d'il·lustrar una sèrie d'articles del periodista Edward King sobre la realitat social dels estats del sud, que s'intitularen «The Great South» i es publicaren a *The Americans South for Scribner's*. Per portar a terme aquest treball, confegí més de cinc-cents dibuixos que representaven acuradament els paisatges i la vida de les poblacions d'aquells indrets. En finalitzar aquest compromís, la parella decidí viatjar a París i viure-hi una temporada. Fou aleshores, a la capital del Sena, quan van pensar que viatjarien a la Península i al Magrib. James Wells Champney pensava que a l'Àfrica, a Espanya i a Portugal visitaria pobles i ciutats encara verges per la premsa il·lustrada¹⁷ i, tanmateix, tenia la intenció de recórrer l'itinerari vital i artístic de Fortuny i Regnault, amb la finalitat que la seva muller redactés una biografia i fes un elogi del seu art. En conseqüència, van seguir un camí que travessava la península Ibèrica i culminava més enllà de l'estret de Gibraltar, al bell mig dels escenaris orientalistes que inspiraren les obres de tots dos pintors. Elisabeth Champney justificava i explicava la culminació magribina del llarg viatge, amb el reconeixement que les pintures superaven

l'encant d'aquella realitat, i ho expressava amb els termes següents:

Vam passar l'estiu de pelegrinatge, seguint al llarg d'Espanya les passes de dos profetes de la bellesa fins aquesta Meca dels seus cors. Pertot arreu vam trobar restes de Fortuny i Regnault —estudis que havien ocupat, models a partir dels quals havien pintat, amics que adoraven la seva memòria—, però aquí, a Tànger, els raigs semblaven concentrar-se com sota un vidre de cremar. Les seves pintures esdevenien *Tableaux vivant*, figures i vestits que havien fet familiars estaven agrupats en la mateixa actitud i amb idèntiques combinacions de colors. Alguna cosa, però, mancava a aquestes pintures vivents, ja que la natura no acaba de posseir l'encant del seu meravellós art¹⁸.

Un dels primers indrets que visità la parella fou Reus, la capital del Baix Camp, on havia nascut Marià Fortuny, cosa que els va permetre poder passejar pels escenaris de la infantesa del pintor. En realitat, no s'emportaren gaire bona impressió del seu aspecte industrial i dinàmic, que era, en definitiva, tot el contrari del que es considerava pintoresc. Mrs. Champney deia:

El nostre pelegrinatge comença a Reus, una petita ciutat del nord-est d'Espanya. Sorollosa, bruta i gens pintoresca, com d'altres ciutats industrials. Hi havia ben poca cosa per inspirar o fomentar el gust artístic¹⁹.

La modernitat de Reus ja va ser observada abans pel viatger Richard Ford a la seva guia turística de Catalunya, publicada a Londres l'any 1845 per l'editor Murray, on la qualificà de «moderna i activa ciutat fabril» comparant-la amb Tarragona, la qual definia com a decadent²⁰. Tot i aquesta decepció inicial, quan els Champney passejaren pel centre de la ciutat, concretament per la plaça del Mercadal, van apreciar positivament l'acolorida realitat humana del mercat que se celebrava en aquell moment, del qual els cridà sobretot l'atenció la tipologia dels individus:

Dones camperoles de magnífiques espatlles i ulls meravellosos xisclaven i renyaven sobre les caixes de fruita els operaris ennegrits pel carbó, homes curts i fermes, forts com petits titans, amb ulls excitats i punys com masses que parlaven del seu amor per la gresca i la revolta²¹.

A partir de l'observació d'aquells pagesos forts i temperamentals, Elisabeth Williams Champney reflexiona sobre la gran diferència d'origen social i cultural entre Henri Regnault i Marià Fortuny.

Segons l'autora, el primer heretà el talent i la sensibilitat i el segon l'obtingué de manera innata, per caràcter racial i gràcia divina, cosa que reforçava la idea de geni d'aquest pintor:

Regnault heretà el talent. El seu pare, el director de la fàbrica de Sèvres, va ser un artista de gust conreat, i el mateix Regnault semblava haver estat creat d'algun fi caolí francès. Fortuny, per contra, provenia d'un original i notable motlle, però va ser modelat amb fang comú. Però el fang de Catalunya és diferent de la fràgil i cridanera terrissa andalusa, els catalans són una raça diferent de la gent indolent del sud d'Espanya, i el geni de Fortuny no va ser més escàs per no haver estat heretat, ja que va ser-li atorgat directament per Déu²².

Lògicament, la parella va visitar la casa on havia nascut l'artista, de la qual l'autora comentà l'existència d'una placa commemorativa del naixement de Fortuny a la façana. Quan, després, anaren a veure l'església de la Prioral, on descansa el cos del pintor, trobaren l'aquarel·lista Josep Tapiró, que havia estat amic de Fortuny des dels anys d'infantesa. Aquest prestigiós artista residia a Tànger habitualment i, aleshores, passava algunes setmanes de descans a la seva ciutat natal. S'havia enamorat del Magrib des que hi anà per primer cop el mes de setembre de 1871. Com ja s'ha comentat, hi va fer una estada curta de poques setmanes acompanyat de Marià Fortuny i Bernat Ferrandis. Hi tornà cinc anys més tard, acompanyant una missió diplomàtica que anà a presentar les credencials al soldà Mulai Hassan I. En tornar d'aquest segon viatge, decidí instal·lar-se a Tànger i dedicar-se a pintar-ne la diversitat humana. Establí la seva residència a l'interior de la medina, a la plaça de la Font Nova, que es trobava a la zona on vivia la majoria dels europeus i dels membres de la comunitat jueva abans d'urbanitzar-se el turó del Mashan a extramurs, els anys del canvi de segle. Prop de casa seva, adquirí un antic teatre que transformà en el seu estudi museu, que, amb el temps, es convertí en un dels atractius culturals de la ciutat, sovint visitat pels turistes. Quan el matrimoni americà creuà posteriorment l'estret de Gibraltar, després del seu itinerari per Andalusia, tornà a trobar Tapiró, el qual els féu de cicerone per la medina de Tànger²³.

A Reus, Tapiró els va portar a casa de la seva família per mostrar-los uns quants records que guardava del seu amic Marià Fortuny. Aquell conjunt de relíquies va semblar sinistre a Elisabeth Williams Champney, i el va descriure amb els termes següents:

El senyor Tapiró ens ensenyà moltes fotografies i algunes còpies dels seus quadres, com

18. «It was not from any love of Morocco that we had come to this strange country. We had spent the summer on pilgrimage, following through the length of Spain footsteps of two prophets of the beautiful to this Mecca of their hearts. Everywhere we had found traces of Fortuny and Regnault—studios which they had occupied, models from whom they had painted, friends who worshipped their memory. But here in Tangier the rays seemed to concentrate as under a burning-glass. Their paintings became tableaux vivants; figures and costumes which they had made familiar were grouped in the same attitude and combinations of color. Something, however, was lacking in this living pictures; and nature had not quite the charm of their marvelous art». Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 17.

19. «Our pilgrimage proper began at Reus, a little town in the north-east of Spain. Noisy, dirty, and unpicturesque, as most factory towns are, there was little in it to inspire or foster artistic taste». Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 22.

20. Vegeu Richard FORD: *Manual para viajeros por Cataluña y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1983, p. 39. Citat per J. MASSÓ, «Visions itineràries de Reus (1603-1845)», a AADD, *Reus a la literatura. Literatura de Reus*, Reus, 2007, p. 39.

21. «[...] peasant women with superb shoulders and wonderful eyes shrieked and wrangled over their crates of fruit with charcoal-blackened operatives—short, sturdy men and sledgehammer fists told of their love of riot and revolt». Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 22.

22. «Regnault inherited talent. His father, the director of the Sèvres manufactory, was an artist of cultivated taste, and Regnault himself seems to have been formed of some finer French kaolin; while Fortuny, though cast in an original and remarkable mold, was framed of common clay. But the clay of Catalonia is a different stuff from the brittle and gaudy Andalusian ware—the Catalans a different race from the indolent peoples of southern Spain, and Fortuny's genius was none the less that it was not inherited, but directly God-given.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 22.

23. Sobre Josep Tapiró, vegeu J. À. CARBONELL, «Josep Tapiró i el Tànger precolonial», *Butlletí del MNAC*, núm. 5, Barcelona, 2001, p. 151-159. També J. À. CARBONELL, *Orientalisme. El magrib a la pintura del segle XIX*, Reus, 2004, p. 147-188.

24. «Señor Tapiro showed us many photographs, and some copies of this paintings, and a cabinet of souvenirs—a sort of shrine lined with black velvet, where the plaster mask taken from the artist's dead face was draped with a portion of the pall used at his funeral, and two of his paint-brushes, crossed below it, were preserved as sacred relics, with a letter or two, and a pen—and-ink sketch of Tapiro by Fortuny. It was altogether rather a ghastly little sanctuary, and we turned from it feelings of reliefs.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 23.

25. «It was a quaint little place, very foreign and provincial; but the school-master carried himself with the stately dignity of a man who worshiped his discipline, and who felt that something of the glory of the new star was reflected upon himself. He led us a lilliputian art-gallery [...] the central picture was altar—piece wih Fortuny painted at this school at the age of fourteen, and to which he owed his reception at the Academy of Fine Arts of Barcelona.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 23.

26. «He painted it, here in my studio, said the young man, after his return from Morocco. He wished to give us some souvenir of that bizarre place. He told us many wonderful stories of it. Ah! He never forgot his old friends, even after his marriage, when he entered into the grande monde.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 23.

27. Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 23.

28. Les seves fonts d'informació són els textos biogràfics que havien aparegut feia relativament poc temps. De fet, treu la majoria de dades de la biografia del baró Davillier.

29. També el torna a palesar com un heroi arrauxat, quan porta la bandera i carrega al capdavant de les tropes contra els marroquins al dibuix de la batalla de Castillejos, que es troba al Museu d'Art i Història de Reus.

30. «Into his studio of this period we had a magic glance, through the kindness of one of his early comrades, the artist Señor Ramon Amado, of Barcelona, who showed us a painting which he made, in these old days of Roman student-life, of Fortuny at work studio. The head of the negro soldier, Farragi, wound in its white turban [...] There was a sketch, too, of the furious group of retreating African calvary which occupied the center of his Battle of Tetuan and a graceful Kabyle rifle, with some bits of Morocco costume, as souvenirs of Tangier; but, altogether, it was a very modest studio—a decided contrast, in its simplicity, to the museum of "curios" into which

també una vitrina de records —una mena de santuari folrat de vellut negre—, on la màscara de guix presa de l'artista mort estava coberta amb un fragment del llenç mortuori emprat al seu funeral, i dos dels seus pinzells, creuats a sota, eren preservats com a relíquies sagrades, amb una o dues cartes, i un retrat de Tapiro, fet a tinta per Fortuny. Era realment un petit santuari ben horrible, i ens en vam anar amb un sentiment d'alleujament²⁴.

Després de contemplar aquests objectes guardats amb tanta veneració, tots tres van anar a visitar a qui havia estat el primer mestre del pintor, en Domènec Soberano. El relat que l'autora fa de l'estudi d'aquest personatge posseeix un interès significatiu:

Es tractava d'un lloc petit i pintoresc, molt estranger [*sic*] i provincial, però el mestre es comportava amb la majestuosa dignitat de l'home que ha adorat el seu deixeble i que sentia que alguna cosa de la glòria de la nova estrella es reflectia en ell mateix. Ens conduí a una galeria d'art lil·liputenc [...] on el quadre central era el retaule que Fortuny pintà a la seva escola quan tenia catorze anys, al qual devia l'accés a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona²⁵.

Soberano, tot i manifestar que es tractava d'una obra primerenca sense importància, afirmava que li havien ofert molts diners per ella. Tot seguit, el mestre els ensenyà, ple d'orgull, les còpies d'obres de Fortuny fetes pel seu fill i, seguidament, es traslladaren al seu estudi, que es trobava a la mateixa casa, al fons d'un petit jardí. En aquest espai, van contemplar amb deteniment els dibuixos i els olis del jove Soberano, d'indiscutible influència de Fortuny. Finalment, els mostraren una petita peça orientalista de Fortuny pintada en aquell taller la primavera de l'any 1860, quan va tornar de la Guerra d'Àfrica. Elisabeth Williams Champney cita textualment les paraules del fill de Soberano que, sobre aquesta obra, va pronunciar:

Va pintar-lo aquí, al meu estudi —va dirnos el jove—, després de tornar del Marroc. Desitjava oferir-nos algun record d'aquell lloc estrambòtic. Ens en va explicar moltes històries meravelloses. Ah! Ell mai no oblidà els vells amics, ni tan sols després de casar-se, quan entrà al *grande monde*²⁶.

El quadre representava un guardià moro armat amb una llarga pistola que conversava amb un personatge malcarat que treia el cap per l'obertura del pany de muralla. Curiosament, de tot

el que van veure a l'interior d'aquell estudi, el que més va cridar l'atenció dels visitants fou un quadern de dibuixos infantils de Fortuny que, en realitat, posseïa un escàs interès artístic. Però, segons Elisabeth Champney, en alguns d'aquests dibuixos primerencs, ja s'hi albirava l'afecció del pintor cap a la temàtica orientalista, atès que hi havia palesats diversos caps amb turbant i figures senceres de musulmans i camells.

Com fa puntualment al llarg del text, l'autora compara les vides de Marià Fortuny i Henri Regnault per trobar les raons que ajuden a entendre el seu art. De fet, la contemplació dels dibuixos infantils del reusenc, encara mancats de traça, li fan pensar en el virtuosisme prematur dels de Regnault, i afirma: «Regnault fou més precoç. Es diu que als tretze anys ja guanyava diners com a il·lustrador de periòdics»²⁷ i hi afegeix que cinc anys després del seu traspàs, es publicà, a la revista parisenca *L'Art*, un dibuix força brillant que representava un tigre i que havia estat fet a l'edat de vuit anys. L'elogi de la precocitat artística del francès finalitza amb l'anècdota de quan Regnault dibuixà al zoològic una vella lleona i demanà al vigilant que el deixés entrar a la gàbia per finalitzar el retrat. En la majoria de comparacions que es fan al text, s'hi evidencia que Regnault partia d'una situació més avantatjosa que Fortuny, la qual cosa atorga encara més mèrit al reusenc quan reconeix la insuperabilitat de les seves obres de maduresa. De fet, Champney aprofita el relat de la visita a Reus per narrar els fets més destacables de la joventut de Fortuny, sempre de forma apològica²⁸.

Més endavant, quan explica l'estada del pintor a la Guerra d'Àfrica, descriu la visita que va fer amb el seu marit al palau de la Diputació Provincial de Barcelona per contemplar el gran quadre de *La Batalla de Tetuan*. Des de la mort del pintor, aquesta pintura inacabada de crònica contemporània presidia el Saló del Consell. Elisabeth Champney fa un elogi poètic de la composició i aprofita, atesa la presència de Prim al quadre, per valorar el retrat equestre del general pintat per Regnault, del qual afirma que és una obra mestra comparable a la tela sobre Felip IV que pintà Velázquez per al Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro. La veritat és que aquesta representació apassionada del general s'ajustava a la seva fama de valent i arrauxat guanyada a les terres magribines i difosa per la premsa. Fortuny també va transmetre una imatge heroica del militar a la seva gran tela del combat de Tetuan, quan el pintà penetrant per una tronera a cavall dins el campament marroquí²⁹. A Elisabeth Williams Champney, la contemplació del gran oli del Palau de la Diputació de Barcelona li portà a la memòria el record de quan, acompanyada del seu marit, va anar a veure el primer estudi que l'artista català

tingué a Roma, on començà a pintar el famós llenç d'aquesta batalla. Era un taller modest que Elisabeth Champney descriu amb els termes següents:

Vam poder fer una ullada al seu estudi d'aleshores, gràcies a l'amabilitat d'un dels seus camarades primerencs, l'artista Señor Amado, de Barcelona, el qual ens mostrà una de les pintures que havia confegit, en aquest estudi, aquells anys d'estudiant a Roma. El cap del soldat negre Farragi, amb el turbant negre enrotllat al seu voltant [...] Hi havia, a més, un dibuix del furiós grup de cavalleria en retirada que ocupa el centre de la batalla de Tetuan, i un elegant fusell, amb alguns fragments de fusells marroquins, com a records de Tànger; però, de tota manera, era un estudi ben modest, un notable contrast, en la seva simplicitat, amb el museu de curiositats en què es convertí el seu estudi de la Villa Martinori³⁰.

Val a dir que l'esmentat senyor Amado, el qual els mostrà el taller, havia estat el model d'un dels personatges que apareixen a la composició *El col·leccionista d'estampes*, concretament, de l'home vell amb casaca blava inclinat sobre un cartipàs de gravats que apareix a segon terme.

El matrimoni Champney, en finalitzar el seu recorregut per Catalunya, va viatjar a Granada, on va fer estada durant uns quants dies per continuar la recerca biogràfica dels dos pintors. A la capital nassarita, hi visitaren el que havia estat un dels estudis de Fortuny³¹. En aquell moment, l'ocupava el prestigiós pintor orientalista bostonià Edwin Lord Weeks³², el qual també admirava amb fervor l'obra del pintor de la Vicaria i, en part, a conseqüència d'aquesta devoció, es traslladà a Andalusia i al Marroc durant la segona meitat de la dècada dels anys setanta per tal de conèixer directament els escenaris retratats per Fortuny³³. Al Marroc, hi visità Tànger i Rabat, acompanyat del pintor escocès Robert Gavin, que fou el pioner del grup de britànics que s'instal·là el darrer terç de segle a Tànger i dels quals destaca el retratista John Lavery (Belfast, 1856 - County Kilkenny, 1941) o l'aquarel·lista especialitzat a pintar animals Joseph Crawhall (Morpeth, New England, 1850 - Londres, 1913). Les obres d'Edwin Lord Weeks que resultaren d'aquest viatge, fetes a l'oli i a l'aquarella, posseeixen una llum enèrgica i un colorit intens afí al luminisme de Fortuny. Quan els Champney anaren a l'antic taller de l'artista reusenc, el trobaren treballant. L'escriptora explica:

Se'ns va oferir ben cordialment l'hospitalitat del lloc, mentre el cavaller pintava els models de Fortuny —la bonica Càndida d'enlluernador blanc, rosa i taronja, i el vell Mariano,

el gitano, que posà per al quadre del torero andalús que pertany a M. de Goyena³⁴.

Al gitano, l'entrevistarien més tard a l'Hostal de los Siete Suelos, on s'hostatjaren. El baró Davillier explicava, a la seva biografia, com Fortuny li envià un dibuix en una carta del quadre del torero dedicat a Goyena, on Mariano féu de model a finals de 1871. Hi deia:

L'autre dessin appartient à M. de Goyena, à qui Fortuny l'avait offert en y ajoutant sa dédicace. Il représente un torero aundalou appuyé sur le table, et dont le tient bronze montre qu'il appartient à la race des Gitanos. La tête, encadrée de favoris épais, est coiffée de la montera de velours noir; le marsille, veste surchargée de broderies, est jeté sur lépaule; la culotte courte et les bas de soie complètent les costume traditionnel. Il est impossible de rien voir de plus spirituellement fin que ce ravissant petit dessin³⁵.

Pel que fa a l'Hostal de los Siete Suelos, l'escriptora explica les anècdotes que li referí el propietari de l'establiment sobre els fills de Fortuny i sobre Henri Regnault. Aquest darrer hi féu estada a la primavera de 1870, poc abans d'allistar-se a l'exèrcit francès per lluitar a la guerra Francoprussiana³⁶. L'autora comenta:

El propietari ens parlà força dels seus records de Fortuny i de Regnault. El més petit dels fills de Fortuny hi va néixer, i aquesta petita, assenyalant una fotografia de la seva filla Maria Lluïsa, sempre queia per les escales, sempre, sempre. La fotografia de la senyora Fortuny mostrava un rostre ple de caràcter, el petit Marià era un querubí ros [...] Regnault, segons ens contà el nostre amfitrió, era molt alegre i divertit; sempre estava dibuixant caricatures. Ell n'havia conservat algunes que ens va voler ensenyar. Entre elles, hi havia un autoretrat del jove artista³⁷.

A Granada, els Champney van passejar per les estances del magnífic palau de l'Alhambra, pels jardins propers del Generalife i pel pintoresc barri de l'Albaicín. En acabat, viatjaren a Gibraltar i embarcaren cap a Tànger.

La travessa de l'estret de Gibraltar en el vapor correu fou moguda, com era freqüent, i el desembarcament, peculiar i una mica accidentat, atès que, en no haver-hi ni port, ni moll, els camàlics havien de portar el passatge en braços fins als bots i després, en arribar a la vora, des d'aquests fins a la platja situada als peus de la ciutat. Justament, la descripció de la singular arribada a la badia de Tànger inicià el relat de la nostra escriptora:

his taste for elegant bric-à-brac turned his studio of Villa Martinori.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 27.

31. El primer taller de Fortuny a Granada es trobava a Los Mártires i l'ocupà des del mes de setembre de 1870 fins al mes de novembre de 1871. Posteriorment, traslladà l'estudi a la casa on s'instal·là amb la família al carrer del Realejo Bajo.

32. Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 30. Aquest artista viatger, que interpretà nombroses escenes anecdòtiques ambientades amb una cura extraordinària al nord d'Àfrica, l'Orient Mitjà i l'Índia, s'havia format a París, primer amb Léon Bonnat i després amb Jean-Léon Gérôme.

33. Segons l'estudiós Ulrich W. HIESINGER, l'artista va saber entendre i assimilar la manera punyent de tractar la llum i d'emprar colors vius i clars del reusenc. Vegeu Ulrich W. HIESINGER: «Edwin Lord Weeks, painter and explorer», *Magazine Antiques*, Nova York, novembre de 2002.

34. «The hospitalities of the place were offered us most cordially, and, here, while the gentlemen painted from Fortuny's models, pretty Candida, in dazzling white, rose, and orange, and old Mariano, the gypsy, who posed for the Torero Andaluz, belonging to M. de Goyena.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 30.

35. Vegeu *Baron Davillier: Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance...*, París, 1875, p. 57.

36. Hi havia sojornat unes quantes setmanes quan va viatjar a Granada a fi de prendre apunts per compondre el darrer quadre que havia d'enviar a París com a pensionat, el qual estava ambientat a l'Alhambra. El quadre en qüestió no es va arribar a fer mai, atès que el pintor s'allistà voluntari per lluitar a la guerra Francoprussiana, en la qual perdria la vida quasi un any més tard. Vegeu M. BREY MARIÑO, *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y obra de un artista francés*, València, 1949, p. 107.

37. «The landlord was garrulous in this memories of Fortuny and Regnault. The younger of Fortuny's children was born here, "and that petite", pointing to a photograph of his daughter Maria Luisa "was always falling downstairs-always, always". Madame Fortuny's photograph showed a face full of character, the little Mariano was a blonde cherub [...] Regnault, our host told us, was full of fun and high spirits; he was always drawing caricatures; he had saved some of them which he would show us. Among them was one which the young artist had made of himself.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 33.

38. «Our short, stormy voyage from Gibraltar is done. The waves are playing at cup and ball with our steamer, while boats are swarming about us, manned by villainous-faced orientals, gibbon, shrieking, and swearing in Arabic, as the surges bring the boats to a level with the deck, and then, sinking suddenly, suck them under the passle. Swart hands clutch at the ropes, linen-trowsered lega kick in the air, as the boat mounts the crest of a breaker, we catch the domed and minareted silhouette of an oriental city sparkling in the sunlight [...] then we reach a grand stretch of ocean beach, and see, sitting cross-legged at the entering in of the city-gate, a Moor of noble aspect, with snowy beard and turban, who listens with calms, impassive face to the shrieks of the boatmen, clamoring for more money, and dominates the tumult by a wave of the hand, which bids us enter the city.» VEGETE E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 15.

39. «Narrow streets, veiled women drawing the yamak close with henna-tipped fingers, and glacing at us curiously eith one kohl black eye, jostling crowds, spangled tile-fronted gateways, a high-stepping horse led by a halfnaked groom, camels, donkeys, jet-black negroes, wild Arab sheiks from the desert, luxurious, Moors and shabby Jews –carnival masquerade with a background of Eastern architecture- a leaf from the Arabian Nights- Tangier!» VEGETE E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 15.

40. «The streets were villainously dirty, and fever, the daughter of filth, had found her way into the noisome dens of the lower classes. Unsalubrious smells came up from the sea shore, the depository for the offal and garbage of the city. The only Egyptian plagues which settled in the black clouds on man, beast, food, and refuse. And the vicious Barbary flies were not the only Egyptian plagues which had found their way to this western corner of Africa.» VEGETE E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 16-17.

41. VEGETE E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 17.

42. *Ibidem*.

43. Sobre aquest tema, vegeu J. À. CARBONELL, «El viatge a Orient i la pintura del segle XIX. Algunes particularitats de la pràctica pictòrica en terres musulmanes», a J. CAMPS, F. QUÍLEZ (dir.), *Els camins, el viatge, els artistes*, Barcelona, 2007, p. 85-97.

El nostre viatge curt i tempestuós des de Gibraltar s'ha acomplert. Les ones juguen a bitlles amb el nostre vaixell, mentre les barques es concentren al voltant, comandades per orientals amb cara de malfactors insultant, xisclant i jurant en àrab. Els cops de mar eleven les barques al nivell de la coberta i després, enfonsant-se de sobte, són succionades sota els remes.

Mans brunes s'aferren als vestits, cames cobertes amb pantalons de lli copegen l'aire, mentre les barques s'enfonsen i s'eleven fins que, finalment, després de més vociferacions i blasfèmies, som embarcats pel que sembla que és una banda de pirates del Rif, els quals lluiten frenèticament pel nostre equipatge i, agafant-nos amb poca cerimònia, ens empenyen dins els esquifs elevant-nos i caient al mar revolt. Braços cobdiciosos estiren amb força, i mentre la barca enfila la cresta d'una onada, albirem el perfil d'una ciutat oriental definida per les cúpules i els minarets, brillant sota la llum del sol [...] Després, arribem a una gran extensió de platja oceànica i ens trobem un moro de noble aspecte, de barba blanca i turbant, assegut amb les cames creuades a l'entrada de la porta de la ciutat, el qual escolta, amb calma i fent cara impassible, els crits dels mariners que demanen més diners, i domina el tumult fent senyals amb la mà que ens conviden a entrar a la ciutat³⁸.

Uns altres viatgers dels vuit-cents fan esment d'aquesta manera de desembarcar a la badia on hi ha la ciutat. A les seves memòries, el pintor Bernat Ferrandis, en fa una descripció molt semblant, quan explica el seu desembarcament a Tànger amb Fortuny i Tapiró a finals de l'estiu de 1871. De fet, fins ben entrats els anys vuitanta, no es construï el moll de fusta que serví per fer més còmoda l'arribada de viatgers i mercaderies.

Els Champney entraren a Tànger en ple període del ramadà, la qual cosa imprimia un caràcter especial a l'ambient i un ritme peculiar a la vida dels seus habitants. L'impacte visual de la medina fou colpidor. Com tants altres viatgers, quedaren impressionats pel colorit i la cridòria de la població que discorria animosament pels estrets i intrincats carrerons. Per fi es trobaven dins un escenari veritablement oriental, i n'explica:

Carrers estrets, dones amb vel dibuixant la *yamak* tancada per dits tatuats de henna, que ens guaiten curioses amb un ull negre maquillat de *kbol*, bigarrades multituds, portes amb el frontal cobert de rajoles, un cavall conduït a cops per un mosso, camells, ases, negres foscos com l'estalzi, salvatges xeics àrabs del desert, moros luxuriosos i misteriosos jueus

—una mascarada de carnestoltes amb un fons d'arquitectura oriental—, una pàgina de les nits àrabs de Tànger!³⁹.

Simultàniament, però, s'adonaren que, dins d'aquella escenografia tan exòtica i seductora, no tot eren flors i violes i, que a primera vista, se'n manifestava un aspecte desagradable, a causa de les pudors punyents i la manca absoluta d'higiene. La nostra autora diu:

Els carrers són terriblement bruts i la febre, filla de la ronya, ha trobat el seu camí entre la densa brutícia de les classes més baixes. Fortors insalubres s'eleven des de la vora del mar, el dipòsit de deixalles i escombraries de la ciutat. Les mosques són les úniques que ho graten, i s'estableixen en núvols negres sobre els homes, les bèsties, el menjar i els residus. I les ferotges mosques bàrbares no són l'única plaga egípcia que ha trobat el seu lloc en aquesta cantonada de l'oest africà⁴⁰.

També recull les expressions que alguns moros els dedicaven pels carrers, quan exclamaven: «Que Al·là rosteixi el teu avi, gos cristià!»⁴¹. És sabut, a causa dels relats de viatgers del segle XIX, l'odi que sovint exterioritzaven molts musulmans envers els visitants europeus, que s'accentuava durant el mes del ramadà. L'hostilitat dels moros, però, era compensada per uns altres aspectes més plaents d'aquella realitat i, en aquest sentit, l'autora diu: «Però la natura, amb totes les flors i els fruits de la literatura oriental, sembla que disculpa constantment la manca d'hospitalitat dels habitants». Reconeixia que, durant el ramadà, els musulmans augmentaven el seu fanatisme i la seva animadversió vers els que consideraven infidels. El seu rebuig era menys reservat, i recordava el que li digué un conegut sobre el fet de viatjar pel Magrib. La senyora Champney escriu: «Un amic artista ens va explicar que, viatjant per l'interior, va ser sovint apedregat pels nens, els pares dels quals els instigaven maliciosament a fer-ho»⁴². Anècdotes semblants són freqüents en els relats dels visitants de la Porta d'Àfrica. Fortuny va rebre pedrades, a Eugène Delacroix li van disparar trets d'espigarda quan sortia a la terrassa de casa seva durant el dia. Georges Clairin i Henri Regnault desistiren de treballar al carrer, a causa de les contínues agressions i insults dels musulmans tangerins⁴³.

Com era habitual en alguns viatgers, l'escriptora patí un cert desencís sobre aquell món, a causa del xoc entre l'ideal orientalista i l'aspra realitat⁴⁴. En aquest sentit, Elisabeth Williams Champney va esplaiar-se a l'hora de parlar de la crueltat i de la manca d'humanitat dels marroquins i citava les paraules de Regnault, que, sobre aquest tema, deia: «La crueltat del moro, en la qual insistia

força, no és més aparent als seus quadres que aquí. Són tan cruels amb ells com amb els estranys»⁴⁵. Per fer-hi més èmfasi, narra una anècdota que els havia explicat un europeu resident al nord d'Àfrica. És la següent: «Vam estar parlant amb un europeu que havia gaudit del favor del soldà, el qual, en una ocasió, mentre esperava en el tribunal del palau per una audiència, va veure un xeic que era rebut pel soldà amb absoluta cordialitat, i al qual va regalar una magnífica sella. Mentre el xeic li donava les gràcies, el soldà va fer un gest gairebé imperceptible a alguns soldats negres, els quals van prendre el confiat home, s'afanyaren a portar-lo dins el tribunal i el decapitaren davant els ulls esgarriats dels europeus»⁴⁶. A tall d'exemple pictòric d'aquesta violència, esmenta el conegut quadre de Henri Regnault intítulat *Execució sense judici*. Diu: «Va ser una *Execution sans jugement*, amb totes les repugnants característiques i gens de la dignitat de la pintura de Regnault amb el mateix títol, la qual, amb tots els seus horribles detalls, fixada a la memòria amb l'ancora dels rics colors, és encara la més magnífica pintada mai a Tànger»⁴⁷. En definitiva, Elisabeth Champney exemplifica un arquetipus de l'orientalisme romàntic més genuí, l'extrema crueltat i la violència més irracional. Amb tot, és curiós, però, que l'autora no faci esment de l'aspecte més inhumà que aleshores oferia la ciutat i que molts pintors orientalistes immortalitzaren a les seves teles: la venda d'esclaus al carrer o al soc d'extramurs. La correspondència diplomàtica d'aquells anys és plena de peticions a les autoritats d'abolició d'aquesta pràctica, atès que escandalitzava els europeus de la ciutat i els visitants occidentals⁴⁸. Cal recordar que aquells anys ja hi feien cap alguns turistes i també s'hi inauguraven els primers hotels.

En un àmbit diferent, més personal, l'autora comentava l'exotisme culinari magribí amb força sentit de l'humor. Segons la seva opinió, el menjar era condimentat de manera absolutament estrafo-lària i ho refereix amb aquests termes:

Vam ser advertits dels seus estranys desoris abans d'entrar al país. Un amic artista ens assegurà que l'estofat de carn i verdures que li servien, sovint era condimentat amb *frangipanni*⁴⁹, que li recordava un cosí de casa, el qual emprava aquest perfum. De manera que mai no tastava res del plat sense la desagradable sensació d'estar-se menjant el seu parent. Signor Admundo d'Amicis descriu els condiments d'un sopar com una desagradable evocació de perfums de tocador, i ens ofereix un menú ben gracios:

Pollastres amb pomada
Cacera amb crema calenta
Peix amb cosmètics

Fetges, botifarres, vegetals, amanides, tot amb una espantosa combinació que evoca una barberia.

El periodista i escriptor Edmondo De Amicis va tenir l'oportunitat de viatjar a Tànger i Fez l'any 1875 amb una ambaixada que va anar a presentar les credencials de la Itàlia unificada al nou soldà Mulay Hassan I. La missió diplomàtica era encapçalada per Stefano Scovasso i també en formaven part, a més de De Amicis, els pintors Cesare Biseo (1843-1909) i Stefano Ussi (Florència, 1821-1902). Igual com E. Delacroix, aquests artistes tingueren el privilegi de conèixer directament la capital de l'imperi alauita, aleshores encara vedada als visitants europeus. De fet, les missions oficials servien als pintors per endinsar-se en territori musulmà amb garanties de seguretat personal i així poder contemplar directament la vida de les ciutats del *majzen*. Els que s'aventuraven a anar-hi pel seu compte, patien molts riscos. En aquest sentit, hi ha moltes anècdotes de cristians agredits i fins i tot assassinats en mans dels fanàtics. Cal recordar que el viatger Charles de Foucault, aquells mateixos anys, per recórrer el Marroc tot sol, optà per disfressar-se de jueu, a fi d'ocultar la identitat europea i així poder-se moure discretament per l'interior del Magrib.

Com a bona orientalista, Elisabeth Williams Champney valorava l'exotisme i, en conseqüència, comentà àmpliament l'atractiu visual de les festes i dels seguicis que van poder contemplar pels carrers, dels quals afirmava que quedaven perfectament palesats en obres de Regnault, com ara la *Sortie du Pacha de Tànger*. No obstant això, és estrany que no faci esment de les composicions de Fortuny sobre aquesta temàtica, com la coneguda *Fantasia àrab*, molt més versemblant que la pintura del francès. Tanmateix, aprofita el comentari del luxe oriental que presenta l'esmentada composició de Regnault per relatar la seva visita a l'harem del governador de la ciutat.

El palau es trobava al bell mig de la Qasba, al capdamunt de la ciutat. Com era costum, el mandatari els va rebre al *mexuar* (estança on s'administrava justícia) i accedí a la petició de l'escriptora de poder conèixer el gineceu. Pocs occidentals havien tingut aquest privilegi, entre els quals es pot comptar la pintora Alexandrina Gessler Lacroix, coneguda al món artístic com Madame Anselma, o el mateix Josep Tapiró, que, en una ocasió furtiva i, segons diuen, disfressat de dona, va poder observar la preparació per al casament d'una de les filles del governador, que després va representar en una de les seves aquarel·les més reeixides, donada a conèixer a l'Exposició Universal de París de l'any 1878 i intítulada *Els preparatius del casament de la filla del xerif de Tànger (palau del governador)*⁵⁰. De

44. Alain Fleig diu, quan parla dels viatgers de l'Orient «[...] au début de leur séjour, et c'est peut-être de cette déception même que se nourrit le rêve orientaliste». Vegeu A. FLEIG, «*Le Grand Tour*», *Rêves de papier, La photographie orientaliste 1860-1914*, Neuchâtel, 2001, p. 15.

45. Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 17.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. Vegeu A. MARCET, *Le Maroc, voyage d'une mission française à la cour du sultan*, París, 1885, p. 210. També: M. ENNAÏ, *Soldados, sirvientes y concubinas. La esclavitud en Marruecos en el siglo XIX*, Granada, 1994, p. 194.

49. Arbre d'origen mexicà, conreat a tots els països tropicals pel perfum de les seves flors. (nota del traductor).

50. Vegeu A. GARCIA, «José Tapiró Baró», *Mauritania*, núm. 161, Tànger, IV, 1941, p. 103-105.

51. Com molt bé afirma Lynne Thornton: «Les femmes orientales dans leurs appartements étaient, de tous les thèmes de la peinture orientaliste, le plus populaire. Comme les harems étaient précisément des lieux interdits à un homme étranger, les artistes pouvaient donner libre cours à leur imagination». Vegeu L. THORNTON, *La femme dans la peinture orientaliste*, París, 1993, p. 20.

52. L'estada de Fortuny a Tànger l'any 1862 va durar tres mesos. Hi arribà a finals de setembre i en marxà el darrer mes de l'any, just quan arribava a la ciutat Francisco Lameyer.

fet, Champney va visitar les mateixes dones que Tapiró retratà en les obres que li donaren més renom. Així mateix, l'accés a l'harem li permeté introduir-se en un àmbit extraordinàriament mitificat pels europeus, al qual tants artistes i intel·lectuals havien projectat la seva imaginació i consagrat les seves obres⁵¹. Altrament, val a dir que l'autora refereix la seva experiència amb uns termes que podrien ser una descripció d'algun dels nombrosos quadres orientalistes que tractaren aquest tema. Diu:

Vaig accedir a un bonic pati, envoltat per pòrtics suportats per antics pilars excavats de ruïnes romanes i emprats en la construcció d'aquest palau, tal com els moros cordovesos empraren les columnes dels cèsars en la seva mesquita. [...] Una font ocupava el centre del pati, estava pavimentada amb rajola. Una dona gran pregava devotament sobre una catifa, mentre, des d'una alcova de l'altra banda de la sala, arribaven les veus musicals de les dones del paixà. Elegantment, vestides segons la moda de l'est, amb cossets violetes, verds i daurats, caftans, brodat i mocadors jaspats, amb mocadors de mà, de seda, nuats al voltant de les seves negres trenes, estaven assegudes en un divan elevat, ocupades a tamisar farina de blat. Al damunt del sofà, hi havia coixins apilats en perfecta inclinació, sobre una catifa perquè m'hi assegués.

En finir la visita al palau, quan passejaven per la muralla de la Qasba, Josep Tapiró els presentà un militar marroquí, membre de la guàrdia del caid, que havia estat servent i model de Fortuny. L'escriptora i el seu marit, advertits per Tapiró, no van preguntar-li res sobre la seva tasca de model, ja que per ell era pecaminosa. Diu: «Els musulmans creuen que, el dia del Judici Final, els artistes seran requerits a insuflar ànimes a cadascuna de les representacions humanes que hagin fet i, si no els és possible complir aquesta ordre, perdran la seva ànima com a càstig per la seva presumptuosa imitació de l'obra del creador». Molts tangerins consideraven la pintura com una activitat quasi de bruixeria. La seva superstició es manifestava sovint davant els pintors i els fotògrafs. La idea força estesa que les imatges podien robar l'ànima del model, provocava el rebuig, sovint superat, segons Delacroix, amb unes monedes oportunes. Josep Tapiró, que, com ja s'ha vist, reverenciava Fortuny, ensenyà al guardià i antic model un floc de cabell del pintor que portava sempre com a record. El guardià contemplà llargament la relíquia com si fos un talismà sagrat.

Més tard, quan els Champney i Tapiró passejaven per la medina, van veure diversos personat-

ges místics que posseïen la baraca i vivien de la caritat. L'autora explica:

En les nostres passejades per la ciutat, vam veure diversos santons o llunàtics, els quals eren adorats com uns sants al Marroc. N'hi havia un, la més repulsiva de les criatures, que era evidentment idiota; l'altre, abillat amb un vestit molt elaborat, amb una tira d'amulets formada per dents de bèsties salvatges, fragments de franel·la escarlata, alegres plomes, ullals, granadures, tires de pell de serp, petxines, fragments trencats de porcellana fina i d'altres objectes indescriptibles, tenia cara d'astut, però sense la lluentor de maníac a la mirada. Era, evidentment, un impostor que s'aprofitava de la idea generalment acceptada que Al·là havia elevat la seva ànima al cel, mentre la resta del cos continuava habitant a la Terra.

Aquests llunàtics rebien els donatius dels pietosos i gaudien d'indulgència en tots els seus actes, que sovint eren extremament absurds. Vam sentir a parlar d'un d'ells que es passejava per la costa amb una corona de pàmpols al cap, i aquest guarniment bacanal constituïa el seu únic vestit.

Els santons mendicants i les seves actuacions estrofolàries pels carrers de Tànger foren el tema d'algunes aquarel·les de Josep Tapiró. Aquest pintor representà els membres de la confraria dels *aissawa* en ple paroxisme durant el seguici de la festa del Mulud al seu conegut quadre *Festa a Tànger*. A més, retratà molts cops els santons individualment, amb la seva indumentària estrambòtica i el posat singular. La rigorositat i la precisió objectiva dels seus retrats van fer que alguns crítics qualifiquessin aquestes obres d'etnogràfiques. Cal reconèixer, en aquest sentit, que, a causa de l'objectivitat, s'han convertit en inestimables documents visuals d'un Magrib que va desaparèixer amb el segle xx. Anteriorment, Delacroix havia pintat els confreres *aissawa* al bell mig del petit soc als *Convulsionaris de Tànger*. Jean-Léon Gérôme també dedicà diversos quadres a aquests il·luminats d'aspecte tan xocant, dels quals destaca *Le derviche tourneur*, pintat ja a finals de segle. Els morabits i santons retratats a les pintures i descrits en obres literàries representaven el vessant més atàvic i irracional del món nord-africà, del tot contrari al racionalisme positivista que triomfava en les mentalitats europees. En definitiva, simbolitzaven un sistema cultural i de creences desaparegut a Occident feia temps.

Finalment, van fer el mateix que a les ciutats visitades abans: anar a veure el que havien estat els tallers dels pintors. El que Fortuny havia ocupat a la seva estada de 1862⁵² i que Francisco Lameyer (Puerto de Santa María, 1825 - Madrid, 1877)

copsà en una aquarel·la, ja havia desaparegut quan els Champney visitaren la ciutat⁵³. Per contra, l'edifici on hi havia hagut el taller de Georges Clairin i Henri Regnault a princis de la dècada de 1870 encara romania dempeus i havia estat descrit pel mateix Regnault en una carta a Eduard Charton datada l'any 1870 i publicada quatre anys més tard. Deia:

Maison moresque, un petit palais des Mille et une Nuits. Nous avons entassé sur nos portes, sur les solives de notre *patio* des ornements de l'Alhambra [...] Chaque fois que nous montons sur notre terrasse, nous sommes éblouis par l'éclat de cette ville de neige [...] Mes yeux enfin, voient donc l'Orient!⁵⁴.

La parella americana acompanyada de Josep Tapiró anà a veure aquesta casa tan suggestiva i Elisabeth Williams Champney descrigué amb detall l'estat en què es trobava aleshores:

L'exterior no és remarcable, però després de travessar una llarga i fosca entrada, apareixes en un petit però guarnit pati. Hi havia una bassa de marbre al centre, on una font enlaira-va el seu raig de cristall, alçant-se i caient a la llum del sol. Els arcs de les portes recordaven l'arquitectura de l'Alhambra, però els marcs metàl·lics estaven solitaris al lloc de les boniques portes que Regnault havia pintat en intrincats dibuixos moros, i que el seu amic Clairin es va endur després de la seva mort. [...]

Però la glòria de l'estudi ha desaparegut, i una jueva feia la bugada al bonic pati. L'espectacle de curiosos estrangers, que miren al seu voltant com si es trobessin en un lloc místic i encantador, no li resultava una novetat⁵⁵.

En aquest estudi, Regnault pintà la seva obra més coneguda, *Salomé*, amb la qual debutà reeixidament al Saló de París de l'any 1870. Theofil Gautier afirmà d'aquest quadre que representava tot l'Orient⁵⁶. Altrament, mentre el taller fou ocupat pel seu company Georges Clairin, es convertí en un lloc freqüentat pels artistes, els intel·lectuals i els diplomàtics de la ciutat. Fou també en aquesta casa on Georges Clairin organitzà una gran festa per homenatjar Fortuny, Ferrandis i Tapiró quan visitaren Tànger al mes de setembre de 1871. L'estudiós Maurice Arama fa una descripció detallada de l'ambient de l'estudi i de la decadència posterior de l'edifici. Explica:

Clairin ne resta pas seul dans le vaste atelier que l'on désigne encore de nos jours aux touristes pressés. Il plonge à nouveau dans le travail et connut la fête. Mariano Fortuny, pape de la colonie d'artistes espagnols de

passage à Tanger, multiplia les visites à son atelier cherchant à apaiser, par des dissertations sur les apprêts, les touches fouettés et les tons appliqués sans artifice, l'affliction de son ami. Pour remercier Fortuny de sa constance, Clairin organisa en son honneur une superbe fête. Il y convia tous les artistes, les consuls et tout ce que Tanger comptait d'important ainsi que des personnalités fraîchement débarquées et aussitôt lâchées dans le tourbillon de la réjouissance et de ses fastes. Le vin et la musique nourrissent les promesses de la nuit, les vapeurs du haschich scellèrent des serments fugitifs. Et les jours qui suivirent égrenèrent encore les relents et les échos de fête. La maison, aujourd'hui dévorée par l'humidité et grêlée par le vent salé, fait offrande chaque jour d'un peu de son mortier au balai flegmatique d'un employé municipal⁵⁷.

Al final del recorregut tangerí, tot i que l'escriptora no en fa esment al seu relat, és de suposar que visitaren l'estudi del seu cicerone Josep Tapiró, que es trobava en un edifici amb pati central d'estructura tradicional, però adaptat a la manera de viure dels europeus. Allí tenia la seva col·lecció d'objectes de la cultura magribina, la biblioteca i el taller on immortalitzava de manera acurada els tipus i les escenes més cridaneres d'aquell món encara medieval en molts aspectes.

A tall de cloenda, es pot afirmar que el viatge del matrimoni Champney és un cas peculiar de devoció artística i una forma força curiosa de fer l'itinerari orientalista que varen seguir nombrosos artistes americans a la segona meitat del segle XIX. La majoria d'aquests creadors buscaven l'Orient perdut en les suggeridores restes arquitectòniques andaluses i, tanmateix, acostumaven a fer una excursió a l'altra banda de l'estret de Gibraltar per trobar la realitat humana d'aquell món islàmic desaparegut a la Península feia segles. Val a dir, en aquest sentit, que el Magrib seduïa els occidentals per la seva autenticitat, atès que, a diferència d'Algèria i Tunis, encara no era cap colònia i, endemés, posseïa una realitat humana peculiar, de la qual Tànger n'era la porta des d'on els occidentals, amb totes les comoditats i garanties de seguretat, podien entreveure aquest món prohibit, encara del tot medieval⁵⁸. L'autora, però, amb una motivació molt més concreta, justificava la particular visió de la porta d'Àfrica a través de les obres dels dos pintors admirats. Ho feia amb els termes següents:

Però el nostre punt de vista del Marroc és totalment parcial i confegit des d'un prisma artístic en comptes de literari. Seguim únicament les petjades dels dos artistes que han interpretat més bé aquestes variades etapes, i

53. Durant la primera estada de Fortuny al Magrib, l'any 1860, solament visità Tetuan, i el seu taller es trobava a la casa de la medina que compartia amb Alarcon i altres corresponsals de guerra. A la darrera estada, l'any 1871, solament va romandre dues setmanes a Tànger i es limità a prendre-hi apunts i a fer-hi el turista.

54. Citat per M. ARAMA, op. cit., p. 190. També citat per Ch. PELTRE, *Orientalisme*, París, 2004, p. 47.

55. «The exterior is not remarkable, but after stumbling through a long, dark entry, you emerge in a small but ornate court. There was the marble basin in the center, where a fountain had lifted its crystal crozier, flashing and falling in the sunlight. The arches of the door-ways suggested the architecture of the Alhambra, but the iron sockets alone hinted of the beautiful doors which Regnault painted in intricate Moorish designs, and which his friend Clairin carried away after his death. Clairin occupied this studio with him. [...] But the glory of the studio had departed, and a Jew was doing laundry work in the beautiful "patio". The spectacle of curious foreigners, who stare about them as in some mystic and wonderful place, was not a new one to her.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 21.

56. Vegeu M. BREY MARIÑO, op. cit., p. 105.

57. Vegeu M. ARAMA, op. cit., p. 41.

58. Sobre el viatge al Magrib, Alain Fleig afirma: «Le voyage maghrébin est en général assez bref et, là encore, réalité des peuples n'est, la plupart du temps, pas soupçonnée, chacun endossant alors sans sourciller l'habit colonial quand ce n'est pas l'uniforme. L'Algérie puis la Régence de Tunis sont terres de conquête toujours à refaire et riches colonies, et le tourisme, principalement français, se sent ici chez lui et visite un peu comme on visite une nouvelle propriété, mai c'est d'une propriété contestée qu'il s'agit et les révoltes effroyables ne cessent de se succéder, rendant aléatoire la découverte du pays que se borne, en général, aux quelques villes de la côte. Le cas du Maroc, réputé sauvage et tardivement "protégé", est différent et plus complexe encore». Vegeu Alain FLEIG, op. cit., p. 15-16.

59. «But our view of Morocco is a narrow one, and entirely from an artistic instead of a literary stand point. We are following only the traces of the two artists who have interpreted best its varying phases, and this relic-hunting has given us a pleasant summer at various way-side shrines.» Vegeu E. W. CHAMPNEY, op. cit., p. 22.

aquesta cacera de relíquies ens ha proporcionat un estiu ben agradable a diversos llocs sagrats vora el camí⁵⁹.

Altrament, el treball d'Elisabeth Champney és un exemple immillorable de la influència de la figura de Fortuny en les joves generacions de pintors nord-americans que sorgiren després de la guerra de Secessió, les quals es van caracteritzar pel seu caràcter viatger i cosmopolita. El seu esperit inquiet en portà molts a adoptar com a model el paradigma de l'intrèpid artista viatger, triomfador

artístic i social i, a la vegada, de sentiments romàntics i idealistes, representat sobretot per pintors del cercle del marxant Adolphe Goupil, com el mateix Marià Fortuny, Jean-Léon Gérôme, Léon Bonnat, Eugène Fromentin, etc. En definitiva, la seva receptivitat per l'art de l'anomenada *High class painting*, que aleshores triomfava a París i sobretot a l'Anglaterra victoriana i als Estats Units, els permeté integrar-se progressivament en la contemporaneïtat artística internacional i, a la llarga, ocupar un lloc significatiu en l'evolució de les avantguardes del segle següent.