

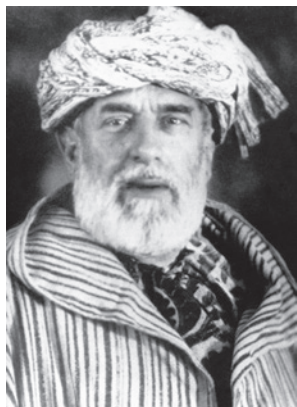
MARIANO FORTUNY Y MADRAZO, EL ÚLTIMO ORIENTALISTA

Guillermo de Osma

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871-Venecia, 1949) es un artista de difícil clasificación y que encaja mal en el discurso que hasta ahora se ha venido haciendo en la historia del arte del siglo XX. Por un lado, es un artista polifacético que experimentó y dejó su impronta en campos tan diversos como la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía, la escenografía, la ciencia de la electricidad y la iluminación, el diseño de muebles y lámparas, el diseño de telas y trajes y los aspectos relacionados con su fabricación y producción, etcétera. Uniendo sabiamente el arte, la artesanía, el diseño y la ciencia, dejó registrados más de veinte inventos —desde sus sistemas de iluminación o producción textil hasta un sistema de propulsión de barcos— en la Oficina de Patentes y Marcas de París.

Por otro lado, se mantuvo completamente al margen tanto de las modas como de los movimientos vanguardistas que se suceden vertiginosamente a lo largo del siglo XX y cuyo análisis ha copado la historiografía del arte. Fortuny (véase la ilustración I), con su personalidad, su visión particular del arte y por voluntad propia, va a ser un hombre de su siglo a su manera, de una modernidad indiscutible en muchos terrenos, pero que para nada desdeña, como tantos «modernistas», el pasado o el Oriente, sus dos fundamentales fuentes de inspiración. Para poder trabajar como él quiere fuera de las modas y en cierta manera del tiempo —de su tiempo—, necesita ser independiente y autárquico, para depender de los demás solo en lo mínimo y necesario. Así organiza su centro de producción, todos sus diversos talleres, en el Palacio Pesaro, donde reúne una vasta biblioteca con un importante archivo documental que le va a proveer de ideas y motivos. El interior del palacio tiene más que ver con los grandes talleres de los artistas de fines de siglo XIX que con los estudios de los Picasso, Braque o Schwitters.

Ilustración I. Mariano Fortuny y Madrazo (ca. 1940).



Fuente: Archivo del autor.

Este respeto por el pasado, donde se mueve con naturalidad como si fuera algo muy familiar y del que toma tantos motivos e ideas —desde la cultura micénica hasta los grandes maestros de la pintura que ha copiado en los museos—, tiene mucho que ver con sus ilustres orígenes. Su madre, doña Cecilia de Madrazo, es nieta, hija, hermana de pintores y arquitectos y estará muy presente, al igual que sus tíos Raymundo y Ricardo, en la vida de Mariano. Y, sin duda, su interés por el Oriente, que tendrá una influencia fundamental en muchos aspectos de su obra, no se entiende sin su padre el pintor Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874). Aunque más joven, Fortuny y Marsal (véase la ilustración 2) pertenece a la segunda generación de artistas orientalistas, como John Frederick Lewis (1805-1875), Eugene Fromentin (1820-1876), Leon Gerôme (1824-1904) o Benjamin Constant (1845-1902), quienes pretenden representar de modo más «verista» la vida de ese «otro» mundo, fascinante, exótico y terriblemente pintoresco.

Su obra se enmarca en esa particular tendencia que se produce a lo largo del siglo, y que empieza con David y los neoclásicos, en que la mayor parte del arte que se produce hasta la aparición de los impresionistas se caracteriza por no reflejar la vida y la realidad contemporánea. Como dice Richard Muther en su apasionante *History of Modern Painting*, publicada en 1896: «Al principio del siglo XIX, el hombre que no vistiera un uniforme no era un tema digno para el arte a no ser que viviera en Italia como un campesino o un bandido. [...] Esto quiere decir que los pintores fueron o arqueólogos o turistas. Cuando no se sumergían en el pasado, buscaron su romántico ideal en la distancia». Hasta un Delacroix que viajó a Oriente y que inició la boga por el orientalismo pictórico se interesó poco y guardó silencio sobre la sociedad francesa del siglo XIX.

Ilustración 2. Mariano Fortuny y Marsal vestido de árabe.



Fuente: Archivo del autor.

La obra de Fortuny padre se sitúa perfectamente en esa tendencia eclectica y de rechazo al mundo contemporáneo con su temática historicista, italiana, las escenas de género neorococó inspiradas de los siglos XVII y XVIII, los «cuadros de casacas» de los que Messonier y él mismo fueron probablemente sus máximos representantes y, sobre todo, la producción más interesante de su obra: sus cuadros de temática orientalista. Lo del Oriente y el orientalismo era tan vasto y deslumbrante, daba para tanto y para tanta imaginación que cada artista podía descubrir cualidades y aspectos nuevos.

Ciertamente hubo muchos orientalismos. El de ambos Fortuny no fue aventurero ni de grandes viajes al Oriente más remoto o exótico. Fue en cierta medida algo natural que adoptaron sin gestos grandilocuentes ni estéticas amaneradas; poco tienen que ver sus cuadros con las escenas idealizadas de tono sentimental y anecdótico de la multitud de harenes erotizantes, mercados de esclavas, interiores de mezquitas o grandes caravanas que pintaron muchos de sus contemporáneos. Fue un orientalismo de raigambre muy hispánica que hacía suyo ese dicho tan extendido entre tantos viajeros y pintores que vinieron a España a lo largo del siglo de que África empezaba en los Pirineos o la afirmación de Victor Hugo de que España era semiafricana. Esa España que los viajeros percibían como medieval, árabe y bárbara, como viviendo más en el pasado que en el presente, más africana que europea, contrastaba poderosamente con una Europa que la revolución industrial y burguesa estaba haciendo cada vez más gris y homogénea.

Fortuny no tenía que ir muy lejos para encontrar ese elemento exótico. Sin duda, los momentos más felices de su vida los pasó en Granada, donde residió entre 1870 y 1872. Ahí nace su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), que adaptaría posteriormente como marco para su vida y su obra otra ciudad muy marcada por su proximidad con lo exótico y lo oriental, la Venecia de principios del siglo XX, la Venecia «cargada del precioso Oriente» de Proust, quien sería el exégeta más lúcido de su original producción como creador de trajes y telas.

Como bien ha explicado Edward Sullivan,¹ el orientalismo español, y particularmente el fortuniano (véase la ilustración 3), fue como una extensión de su propia personalidad al recrear en sus cuadros, o en el caso de la arquitectura española del siglo XIX con sus estilos neomudéjar o neomozárabe, un momento particularmente brillante de su historia, el pasado árabe, lo que reflejaba una búsqueda de una cierta identidad nacional. Esa extensión de sí mismo se traduce naturalmente en el territorio que visita y que le va a proveer de temas pictóricos: Andalucía y el norte de África español.

El primer viaje a Marruecos lo realiza en febrero de 1860 al recibir el encargo de la Diputación de Barcelona para hacer estudios de las batallas de la Guerra Hispano-Magrebí. Fortuny fue como reportero gráfico en una misión de carácter topográfico con el objetivo de representar las gestas bélicas de los voluntarios catalanes y los militares españoles.

1 Edward J. Sullivan (1981). «Mariano Fortuny y Marsal and Orientalism in Nineteenth-Century Spain», *Arts Magazine*, 55 (8), pp. 96-101.

Fortuny aprovechó su estancia para hacer cientos de croquis, apuntes y esbozos no solo de los escenarios militares, sino de tipos, arquitecturas o de los luminosos paisajes norteafricanos. Estos apuntes son desarrollados en su estudio romano cuando realiza los primeros grandes cuadros orientalistas, como las dos versiones de *La fantasía de la pólvora* (1866), más libre, colorista y personal, que anuncia al gran Fortuny orientalista. 1866 es un año fundamental para el artista: conoce al marchante Adolphe Goupil, que promocionará su obra en París, Inglaterra y los Estados Unidos, obra que alcanzará precios fabulosos, y entra en el círculo familiar de los Madrazo, la dinastía artística más influyente de la España isabelina. Don Federico, magnífico pintor y director del Prado, admira la calidad de su obra, pone a su disposición su estudio y lo apoyará en su futura carrera. Intima con su hija Cecilia, con la que contrae matrimonio al siguiente año.

En 1870, viaja con su cuñado Ricardo de Madrazo a Sevilla, vía Córdoba, y de ahí a Granada. El resto de la familia llega poco después, donde residirán más de dos años. El contacto con la luz de África y del sur de España dará sus frutos en un lenguaje mucho más vigoroso y potente a base de una pincelada de toque corto, precisa pero nerviosa, casi impresionista.

Ilustración 3. Acuarela *El vendedor de tapices* (fecha en 1870).



Fuente: Obra de Mariano Fortuny. Museo de Montserrat, donación V. Sala Ardiz.

Granada supondrá una mayor libertad y el pintar al aire libre con la luminosidad y las fuertes sombras de la luz local hará que la pintura, no tanto los temas, sea la protagonista.

Así, en las obras de estos años, de las últimas de su producción orientalista, los elementos anecdóticos y narrativos pasarían a un segundo plano. Gracias a un permiso especial, los cuadros los pinta en la propia Alhambra, donde improvisa un estudio. Como escribe a su amigo Sopena: «Mi cuadro *El tribunal de la Alhambra* es bastante luminoso y creo da bien la idea del sitio (como debía estar) y por lo mismo puede que

no guste a los franceses; ya ha llegado a París y estoy esperando el fallo». ² Está mucho más interesado en la impresión, en los efectos de luz, en la naturalidad de la representación, que se aleja de la idealización escapista de la gran mayoría de los pintores orientalistas contemporáneos. Al mismo tiempo, está obsesionado por la reconstrucción de la arquitectura y de los elementos que intervienen en el escenario, como los objetos, las armas y los trajes, lo que tiene mucho que ver con la visión culta del gran coleccionista que ha llegado a ser. Esta pasión que ha ido desarrollando desde su primer viaje a Marruecos y que le lleva a acumular gran cantidad de raras ediciones bibliográficas, armas, tapices, cerámica hispano-morisca y tejidos antiguos culmina en los años granadinos, donde encuentra en chamarileros y particulares algunas de las piezas más extraordinarias de su colección, como el espléndido jarrón nazari hoy en el Ermitage o el azulejo Fortuny (en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), con motivos vegetales y animales estilizados que inspirarían uno de los terciopelos estampados de su hijo, Fortuny y Madrazo, años más tarde.

Todos estos objetos decorarían su estudio romano de la vía Flaminia (véase la ilustración 4), que respondía a una cierta tipología de estudio de artista exuberante y abarrotado de una manera ecléctica y pintoresca con tapices, lámparas, cerámicas, armas, armaduras, cascos, telas, cuadros, objetos de todo tipo que había ido acumulando en todas las ciudades donde vivió o viajó. Era como si hubiera querido recrear el Oriente exótico y deslumbrante no solo en sus cuadros, sino en su espacio vital, su casa-estudio. Ya no era necesario viajar a Oriente, porque el Oriente estaba en su propia casa. Ese rechazo escapista de la época que le había tocado vivir se encarna en su estudio.

Ilustración 4. Interior del estudio de Fortuny y Marsal en Roma.



Fuente: Biblioteca Nacional de España.

2 Citado en Mercè Doñate, Cristina Mendoza, Francesc M. Quilez i Corella y Museu Nacional d'Art de Catalunya (2004). *Fortuny: (1838-1874)* [Catálogo de exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona del 17 de octubre de 2003 al 18 de enero de 2004]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 254.

Esta misma estética y filosofía la reproducirá su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) en la casa-taller de su palacio veneciano, hoy Museo Fortuny (véanse las ilustraciones 5 y 6). De la misma manera, el hijo utilizará grandes telas y tapices para cubrir las paredes y compartimentar los espacios del *Palazzo* Pesaro-Orfei en el veneciano campo de San Benedetto. Lo llenará con el mismo hórro vacui de cuadros, muebles, objetos exóticos, muchos heredados de su padre, otros diseñados y producidos por él como muebles, lámparas, sus trajes y tejidos mezclados con telas antiguas, cuadros propios y cuadros de su padre. Allí organizará, como una torre de marfil, lejos del mundanal ruido, sus diversos talleres de pintura, de grabado, de fotografía, de luminotecnia, de estampación de telas, de confección de trajes, laboratorios y una espléndida biblioteca con una vastísima documentación que le servirá de archivo de ideas.

Es curioso cómo el hijo, que tiene solamente tres años cuando muere su padre, mantiene vivo no solo el recuerdo y muchos objetos heredados, sino también esa actitud de cierta desconfianza hacia el mundo que le rodea.

El Oriente colonizado y «domado» por los europeos ha perdido, a principios del siglo XX, el poder de seducción que tenía un siglo antes; pero Fortuny, como había hecho su padre, vuelve a recrear el «Oriente», en un sentido más metafórico, en su propio estudio.

En el delicioso cuadro que pinta el padre de sus dos hijos en el salón japonés (Museo del Prado, Madrid), están María Luisa con seis años y Marianito con tres, rodeados de las «chinoseries» que cubren las paredes y jugando inocentemente sobre un diván «japonés». Marianito está tapándose con una tela, sin duda de la colección paterna. De una manera premonitoria anuncia su interés por el mundo textil, que será sin duda el terreno creativo donde dejará su obra más fecunda e interesante.

A la muerte de su padre, doña Cecilia decide abandonar Roma para instalarse en París, donde vive su hermano Raimundo de Madrazo (1852-1917). Madrazo es un afamado retratista, pintor de la *Belle Époque* y de los temas en boga de ese momento, la vida elegante de los salones, bailes, mascaradas, etc., con una profunda formación académica que transmitiría a su sobrino. El joven Fortuny conoce a varios de los pintores amigos y contemporáneos de su padre, como el orientalista Benjamin Constant, cuyo estudio frecuenta, Paul Baudry y Jean Louis Meissonier. Copia en los museos los cuadros de los maestros del pasado desinteresándose de las polémicas del arte moderno. En 1889, su madre decide instalarse en Venecia en un pequeño palacio en el Gran Canal, el *Palazzo* Martinengo, centro de reunión de familiares y amigos españoles, pero también de ilustres viajeros como Henry de Regnier, Reynaldo Hahn, Marcel Proust o Paul Morand, quienes han dejado testimonios de su particular ambiente, con una atmósfera «muy española».

La Venecia finisecular, decadente pero inspiradora, era un lugar de encuentro de gran parte de la élite social y artística de la época. Allí se encuentran D'Annunzio, Rilke, Thomas Mann, Henry James, la marquesa Casatti, los Polignac, los Hohenlohe, la condesa Martine de Behague... Pero Venecia es, sobre todo, el recuerdo digno y vivo de su grandioso pasado, orgullosa de sus Carpaccio, Bellini, Tiziano, Veronese, Tiepólo, celosa de sus legendarios decoradores, tejedores,

tintoreros, orfebres y artesanos. Todo un mundo que, además de inspirar a Fortuny, le va a afianzar todavía más en su concepción atemporal del arte que determinará sus principales fuentes de inspiración, el pasado, particularmente las culturas mediterráneas preclásicas, la Grecia clásica, el Renacimiento, la Venecia del XVI y las culturas no occidentales —el Oriente— desde Japón hasta el mundo árabe.

Como pintor y grabador tocará los géneros más variados, el retrato, el paisaje, las composiciones alegóricas y los temas wagnerianos que le acercan al simbolismo de un Böcklin. Pronto se interesa por los procedimientos técnicos y elabora sus propios pigmentos, perfeccionando así las técnicas del grabado.

En 1892, aleccionados por el pintor Rogelio de Egusquiza (1845-1915), amigo de su padre que está artísticamente en la órbita fortunyana y que se ha reconvertido —de una manera casi mística— en un ferviente wagneriano, acuden acompañados por él a Bayreuth, donde atienden a las representaciones de los dramas wagnerianos.

Wagner se convierte en un ídolo y sus teorías del arte total le abren nuevos horizontes. Decepcionado por los anticuados sistemas de representación teatral de Bayreuth, comenzó a experimentar en los talleres de su *palazzo* con unos sistemas de iluminación escénica, basados en las propiedades de la novedosa luz eléctrica.

Ilustraciones 5 y 6. Interior del Palacio Pesaro degli Orfei, hoy Museo Fortuny: la biblioteca y lámparas de inspiración oriental en el salón central, diseñadas por Fortuny y Madrazo.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

En 1901, patenta un sistema de iluminación escénica que utiliza un sistema de luz indirecta a colores. Este descubrimiento lo completa con la realización de la «Cupola Fortuny», la cual abre el camino de la escenografía moderna. El sistema tendrá un gran éxito y se adaptará en muchos teatros europeos. Comienza a colaborar con su amigo D'Annunzio en diversas producciones teatrales para las que empieza a diseñar sus primeros trajes.

Dentro de la problemática del orientalismo —o más bien de la actitud orientalista—, se olvida o se menciona de pasada el tema fundamental de la vestimenta. En ese escape hacia lo exótico, en esa búsqueda de otra identidad, el traje juega un papel fundamental.

El vestido es, a fin de cuentas, el elemento más revelador de la actitud del hombre respecto a sí mismo y de lo que le gustaría ser o parecer. El traje, que en esencia no es otra cosa que una segunda piel, es sin duda el producto creado por el hombre —por muchas razones, en primer lugar, para cubrirse y protegerse de los elementos, pero también para diferenciarse o paradójicamente para representarse como parte de un colectivo, para marcar su estatus, su posición social o a fin de cuentas, su propia personalidad— que está más íntimamente ligado a él. Es algo absolutamente imprescindible, lo que no sucede con ningún otro objeto diseñado por el hombre, ya sea funcional o artístico, y por lo tanto el más profundamente revelador de su personalidad, de sus anhelos y de cómo desea ser percibido por él mismo y por los demás.

Lo que está claro es que a una gran parte de los artistas del siglo XIX, de igual manera que habían rechazado su propia época, la moda que les tocó vivir y vestir, sobre todo la moda masculina, les parecía francamente fea.

Esa incapacidad de asumir aquello que llevaban puesto todos los días, la levita negra, los pantalones rectos grises, el sombrero de copa, «horribles chimeneas» según el pintor E. Millais, producía un rechazo a veces agresivo y radical y, con ello, la necesidad de buscar algo diferente con lo que se pudieran identificar. El pasado fue una de las fuentes de inspiración: las túnicas plisadas griegas y romanas eran a los ojos de los artistas mucho más nobles, dignas, estéticas y naturales; y el traje medieval, más pintoresco y variado que las crinolinas o polisonas de las encorsetadas damas victorianas, con sus siluetas artificiales.

El otro polo donde podrían encontrar una vestimenta opuesta y diferente a esa «intolerable» y «horrorosa» vestimenta contemporánea era el mundo exótico del norte de África o el Oriente con sus chilabas, *burnouses*, dolmanes, abaias, chales de cachemira o quimonos coloristas y pintorescos y que no cambiaban al ritmo de la moda impuesta por los modistos de Londres o París. Sin duda, en muchos casos había algo de disfraz al preferir estas vestimentas pintorescas o historicistas. Ya hemos visto cómo muchos artistas no solo prefirieron estas vestimentas para sus representaciones pictóricas, sino que ellos mismos las adoptaron y se fotografiaron o retrataron vestidos de árabes, turcos, gitanos o majos. Pero no cabe duda de que esta sed «orientalista» que influyó tanto en el arte, en la arquitectura, en el diseño y al final también en la moda —las telas *liberty* o la moda por los chales de cachemira del Segundo Imperio— formó la visión estética y la filosofía vital de tantos artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Los Fortuny no fueron una excepción, al contrario, el hijo tradujo esta visión en sus propias creaciones textiles e indumentarias. Así, las culturas orientales e islámicas supusieron para Fortuny y Madrazo un rico germen de ideas: el quimono japonés, la túnica copta, el *aba* árabe, el *burnous* magrebí, el caftán oriental, la chilaba marroquí, el dolmán turco, la *yuba* musulmana y la *kurta* o el sari indio fueron transformados por él en una extensa colección de prendas de vestir.

Fortuny padre fue un gran coleccionista de tejidos. Esta colección pasaría a su viuda doña Cecilia de Madrazo y, posteriormente, a su hijo, a quien le serviría sin duda de inspiración para muchas de sus propias creaciones, como la espléndida serie de tejidos epigráficos de clara inspiración islámica (véanse las ilustraciones 7 y 9).

En sus cuadros, Fortuny padre recrea los ambientes de la corte de la Alhambra con un detalle casi científico. Los elementos que componen el marco de sus escenas, que recrean aspectos de la vida árabe de la España musulmana, están estudiados al detalle, la arquitectura, los azulejos, los objetos de cerámica o de plata y, por supuesto, las telas y los trajes. Esta atracción por el exotismo, la cultura del otro, que los pintores orientalistas, como Fortuny, viven como una necesidad será para Fortuny hijo una fuente de inspiración fundamental.

Ilustraciones 7, 8 y 9. Telas de inspiración árabe y otomana.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

Para Fortuny y Madrazo, con esa filosofía tan personal del arte en la que el tiempo y el espacio son tan aleatorios y relativos, pasar de la ficción a la realidad, del traje para la escena teatral, del traje exótico, de la túnica de una *korai* griega o de la capa de un personaje de un cuadro del Renacimiento al vestido para una mujer de carne y hueso, para la mujer de su época (véase la ilustración 10) —según su visión original y ajena al mundo de la moda de principios de siglo— fue igual de fácil que para su padre recrear el pasado o lo árabe en sus cuadros. Este proceso lo describe admirablemente Proust:

En los hombros de uno de los *Compañeros de la calza*, que se distinguía por los bordados de oro y de perlas que dibujan en la manga o en el cuello el emblema de la gozosa hermandad a la que estaban afiliados, había reconocido la capa que Albertina tomó para ir conmigo en coche descubierto a Versalles [...]. Y de este cuadro de Carpaccio lo había tomado el genial hijo de Venecia, de los hombros de este *Compañero de la Calza* lo quitó para echarlo sobre los hombros de tantas parisienses, que ciertamente ignoraban, como hasta entonces lo ignoraba yo, que el modelo existía en un grupo de señores, en

el primer plano del *Patriarca de grado*, en una sala de la Academia de Venecia.³

Ilustración 10. Capa de terciopelo de seda de inspiración renacentista.



Fuente: Fotografía de Eduardo Momeñe.

Los trajes de Fortuny cortados en rectángulo o en forma de *T* cuelgan de los hombros de las mujeres de una manera totalmente natural, adaptándose a las formas del cuerpo sin los falsos pudores de la moda contemporánea —estamos a principios del siglo XX— y permitiendo una plena libertad de movimientos.

A partir del *Delphos*, túnica de satén de seda de infinitesimales pliegues creada hacia 1907, Fortuny desarrolla el resto de sus diseños de inspiración neoclásica, medievalizantes, copta o islámica. Para cubrir estos «impúdicos» trajes, desarrolla una línea de chaquetas, abrigos, mantos y capas en gasa, seda y terciopelo estampados con motivos cretenses, árabes, renacentistas o barrocos de colores suntuosos y cambiantes con la luz que consigue al teñirlos capa tras capa, como las veladuras de un cuadro, y enriquecidos con aplicaciones de plata y oro con técnicas artesanales cuyos secretos se guardó bien de descubrir, a pesar de patentar sus procedimientos en París.

A principios del siglo XX, hubo un cierto *revival* orientalista en el arte, el diseño y la moda. A pesar de que artistas fundamentales en la historia del arte moderno como August Macke, Paul Klee o Henri Matisse viajan al norte de África y caen como sus antecesores seducidos por la luz y el exotismo, ya no van buscando el escaparse de su tiempo ni su realización a través de otras culturas. El Oriente con la coloniza-

3 Marcel Proust (1954). *À la recherche du temps perdu... 3. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé texte...* [En parte inédita, construida sobre los manuscritos autografiados, variantes, notas críticas, introducción, resumen, índice de nombres y de lugares, cronología]. Pierre Clarac y André Ferré (eds.) [Prefacio de André Maurois]. París: Librairie Gallimard, p. 647 (para la versión en castellano, véase Marcel Proust [1968]. *La fugitiva* [Traducido por Consuelo Berges]. Madrid: Alianza Editorial).

ción, el progreso, la facilidad del viaje y la primera globalización ha perdido gran parte de su capacidad de encantamiento. En vez de ir a Oriente, lo oriental hace su entrada en Europa, especialmente con esa explosión de color, extravagancia y libertad que supusieron los ballets rusos a partir de la primera temporada parisina de 1909. La «*intelligentsia*» y la élite parisina y la europea después redescubrieron la novedad de lo exótico y fueron una vez más seducidos. El impacto de los ballets «bárbaros» y orientales con sus decorados y trajes de Bakst, Goncharova, Lario-nov, sus ritmos sincopados, sus movimientos arrítmicos fue inmediato. Muchos de los artistas más relevantes de la vanguardia como Gris, Picasso, Braque, los Delaunay, Matisse, Lèger, Derain o Gabo colaboraron con Diaghilev.

La moda con Paul Poiret al frente y el diseño enseguida se hicieron eco de esta nueva estética. En la moda, se tradujo en una mayor libertad en las formas, en un colorismo más violento en las telas y en la aparición de un nuevo repertorio como los turbantes, las faldas pantalón, las «faldas-harén» o los mantos persas, de cuyo máximo exponente sería el propio Paul Poiret.

Sin duda, este movimiento ayudó a la aceptación y difusión de los trajes de Fortuny, que en un primer momento habían vestido a las mujeres más liberadas, como Isadora Duncan, Eleonora Duse o Ruth St. Denis, y que ahora vestirían a las mujeres del gran mundo o las grandes actrices de Hollywood, como Lillian Gish, Ethel Barrymore o Natacha Rambova.

Cuando en 1920 Fortuny abre su tienda en París, edita un pequeño folleto en el que bautiza sus vestidos con nombres como «scheherazades», «chaquetas persas», «abaias de terciopelo» que expone junto a lámparas «coptas y sarracenas», lo que anuncia claramente su origen (véanse las ilustraciones II y I2).

Ilustraciones II y I2. Almohadones de terciopelo de seda y *bournous* de inspiración norteafricana.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

Ilustración 13. La actriz y modelo Lauren Hutton, con el *bournous* de la ilustración 12.



Fuente: Fotografía de Barry Latigan.

Proust —que debió de conocer a Fortuny en Venecia o en París a través de sus amigos comunes, Cocó de Madrazo, primo del artista y Reynaldo Hahn, cuya familia guarda un abrigo de gasa de seda con motivos árabes de Fortuny que perteneció al escritor— fue sin duda el que más lúcidamente analiza las claves de los vestidos y la capacidad del artista de transformar a través del vestido tanto a la mujer que lo lleva como al espectador que los contempla:

Ahora bien, aquellos vestidos, aunque no eran esos trajes verdaderamente antiguos con los que las mujeres de hoy parecen un poco disfrazadas y que es bonito guardar como piezas de colección (yo buscaba uno así para Albertina), tampoco tenían la frialdad de la imitación de lo antiguo. Eran más bien a la manera de las decoraciones de Sert, de Bakst y de Benois, que en aquel momento evocaban en los bailes rusos las épocas de arte más amadas con obras impregnadas de su espíritu y, sin embargo, originales; de la misma manera, los trajes de Fortuny, fielmente antiguos pero poderosamente originales, evocaban como un decorado, pues este había que imaginarlo, la Venecia toda llena de Oriente donde aquellos trajes se llevaron, evocando, mejor que una reliquia en el Sagrario de San Marcos, el sol y los turbantes, el color fragmentado, misterioso y complementario.⁴

4 Marcel Proust (1954). *À la recherche du temps perdu... 3. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé texte... Op. Cit.*, p. 369.

El oriente decimonónico visto por los ojos occidentales ha recorrido un largo camino.

De los temas pintorescos, más escapistas y fantaseados, otros más «veristas», con intención documental, hemos evolucionado de la mano de Mariano Fortuny y Madrazo, quizá el último gran orientalista, a un Oriente reinterpretado y puesto al día. En un Oriente del siglo XX que se acerca, a través de la decoración de casas, museos o los nuevos palacios y a través de la vestimenta de la mujeres, a nuestra vida real y cotidiana. Este Oriente —de un Fortuny y Madrazo— ha dejado de ser una fantasía para convertirse en un objeto, en algo de uso que puede llegar a convivir con nosotros.

El artista, con su trabajo y su sabiduría, ha sabido insuflarle nueva vida al conseguir que sus telas, sus trajes o sus lámparas sean objetos modernos, actuales y en cierta manera atemporales, como lo es su fuente de inspiración.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Guillermo de Osma (Bilbao, 1953) es historiador del arte, galerista, comisario de más de setenta exposiciones (entre las que destacan las monográficas dedicadas a Maruja Mallo, Oscar Domínguez, Joaquín Torres-García y la pintura española de vanguardia) y autor de, entre otras publicaciones, *Mariano Fortuny. His life and Work* (Aurum Press/Rizzoli, 1980); *Mariano Fortuny, Proust y los ballets rusos* (Elba, 2010); y *Mariano Fortuny: arte, ciencia y diseño* (Ollero y Ramos, 2012). Igualmente, es presidente de la Fundación Bemberg de Toulouse.

RESUMEN

Mariano Fortuny y Madrazo fue un artista multidisciplinar: pintor, grabador, fotógrafo, escenógrafo, técnico de iluminación eléctrica, inventor y diseñador de telas y trajes legendarios que revolucionaron el mundo de la moda. Una de sus grandes influencias fue el Oriente desde el norte de África hasta el Lejano Oriente. En gran parte, este interés, que marcó profundamente su obra, le vino de su padre, el famoso pintor orientalista Mariano Fortuny y Marsal.

PALABRAS CLAVE

Mariano Fortuny y Madrazo, orientalismo, artista multidisciplinar.

ABSTRACT

Mariano Fortuny y Madrazo was a multidisciplinary artist: painter, engraver, photographer, stage designer, electrical lighting technician, and inventor and designer of legendary fabrics and garments that revolutionised the fashion world. He was heavily influenced by the Orient, spanning North Africa to the Far East. By and large, this interest, which profoundly defined his work, came from his father, the famous Orientalist painter Mariano Fortuny y Marsal.

KEYWORDS

Mariano Fortuny y Madrazo, Orientalism, multidisciplinary artist.

الملخص

يعد ماريانو فورتوني إي مدراتو فنانا متعدد الإختصاصات، فهو رسام، و نقاش، و مصور، و سينوغرافي، و تقني إنارة كهربائية، و مخترع و مصمم القماش و الأزياء الأسطورية التي أحدثت ثورة في عالم الموضة. و قد تأثر كثيرا بالشرق من شمال إفريقيا إلى الشرق الأقصى. و يرجع هذا الإهتمام، في جانبه الأكبر، و الذي طبع أعماله بشكل عميق، إلى والده ماريانو فوتوني إي مارسال، الرسام المستشرق الشهير.

الكلمات المفتاحية

ماريانو فورتوني إي مدراتو، الإستشراق، فنان متعدد الإختصاصات.