

Fortuny y Madrazo. En busca de las inspiraciones perdidas

Pueden ser diversas las razones por las cuales uno de los artistas españoles más polifacéticos y visionarios del siglo XX ha sido prisionero del olvido y del desconocimiento durante tanto tiempo. No hay duda de que Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) ha quedado parcialmente ensombrecido por los nombres de su escenario genealógico. Irónico destino para quien, en 1901, patentara en París el “Sistema de iluminación escénica por luz indirecta”, que culminó magistralmente con una estructura basada en un ciclorama curvo – “bóveda celeste” o “Cúpula Fortuny” –, instalado en teatros como la Scala en Milán o la Ópera de Kroll en Berlín. Del mismo modo, la independencia creativa que mantuvo siempre frente a las corrientes de vanguardia, especialmente en su práctica pictórica, lo ha sometido a un totalitario juicio de intemporalidad y lo ha excluido de la lista de los grandes artistas de la primera mitad del XX español. Paradójica posición para un creador que, a pesar de haber sido academicista desde una formación envuelta por la poderosa burbuja creada por su tío y mentor, Raimundo de Madrazo, y simbolista desde la adopción del espíritu wagneriano de la mano de Rogelio de Egusquiza, no dejó de adelantar a través de sus inventos y diseños las respuestas a muchas de las necesidades que escondería su época. Por su parte, el hecho de que, en los difíciles años 50, España rechazase la oferta de hacerse cargo del Palacio Orfei en Venecia – actual sede del Museo Fortuny, y lugar en el que residió y trabajó en su taller junto a su esposa Henriette – fue una pesada losa que enterró una vía efectiva para sostener su conocimiento y memoria en nuestro país años después de su muerte. Injusto abandono para quien fue cónsul honorario de España en Venecia hasta el 34. No obstante, dentro de esta amalgama de disolventes institucionales y académicos del pintor, diseñador

textil, fotógrafo, escenógrafo, luminotécnico y grabador, que fue Mariano Fortuny y Madrazo, no se dejan de escuchar los ecos del desdén hacia la aceptación de la autonomía creativa del lenguaje en el que brilló con mayor excepcionalidad: el diseño indumentario.

En base a esto, se podría decir que el “velo de la ignorancia” precede a la justicia. Tras el estreno hace un año de la ópera *Fortuny Venise*, y a la espera de concluir una producción documental y de la llegada de nuestro “mago de Venecia” a Barcelona – el próximo 3 de marzo, y gracias a la iniciativa de Caixa Catalunya –, no es casual que el Museo del Traje sea el espacio elegido por el Ministerio de Cultura y la Subdirección General de la Promoción de las Bellas Artes para adelantarnos sus “INSPIRACIONES. Mariano Fortuny y Madrazo” (11 de febrero – 27 de junio de 2010). Construyendo una retadora y cuidada metáfora expositiva del universo creativo y existencial del granadino, 130 piezas se entrelazan en un oscuro y laberíntico inconsciente. Como apuntó el comisario Eloy Martínez de la Pera en una de las mesas redondas que tuvo lugar a propósito de la inauguración, la exposición “recrea un espacio fiel a las creencias plásticas y artísticas” del que, “más que mago”, comentó aludiendo al famoso calificativo con el que lo tildó Eugenio D’Ors y que ha recogido la historiadora María del Mar Nicolás, “fue un alquimista”. Entre cerámicas, grabados, fotografías, pinturas, carpetas de trabajo, bocetos, textiles, sus inspiraciones se descifran gracias a un esfuerzo de reunión de piezas provenientes del Museo Fortuny, Fundación Giorgio Cini de Venecia, Museo Arqueológico Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Prado, Biblioteca Nacional y Calcografía Nacional. Un “subconsciente” despertado por las palabras de Pere Gimferrer, Gabriele D’Annunzio, L.P. Hartley, o de su admirador, Marcel Proust, quien le concedió el honor de vestir con sus creaciones a Albertina o a Madame de Guermates; palabras que nos siguen en el recorrido para proclamar que las inspiraciones son, en último término, elementos que dan forma

a sus obras de “arte indumentario”. Sin embargo, rodeados de *burnous* o capas de inspiración morisca, túnicas con reminiscencias orientales, *abas* o túnicas largas, casullas..., cabe revisar qué criterios sostienen la defensa del valor artístico de estos diseños y la verdadera trascendencia de los mismos.

***Omnia Vanitas*.** En 2004, el cuerpo de Susan Sontag yacía en la mesa funeraria cuando fue captado por última vez por Annie Leibovitz. No existían artificios en una imagen sostenida en el desnudo más obscuro: el denotado en la inmovilidad dramática de lo corpóreo que nos recuerda por última vez su inevitable corrupción. A pesar de ello, el cuerpo de Sontag estaba sutilmente vestido de una evocación de lo imperecedero. Sobre el anuncio de lo transitorio no sólo flotaba el manto de un simbolista sueño estacionario, sino que lo caduco se envolvía de una adecuada y oportuna reminiscencia de la obra magna de Mariano Fortuny y Madrazo, el *Delphos*. Inspirado por su esposa Henriette y deudor del *chiton* griego, este simple diseño indumentario consistente en un vestido tubular – generalmente en seda tintada en inimitables colores y plisada a través de un misterioso sistema patentado en 1909, dos años después de que fuese creado –, cumplió el sueño de una longevidad inusitada al mantener su producción durante algo más de cuarenta años.

Con cierto aire funerario en su satén negro, una variación del *Delphos* datado en los años 20 recibe majestuosamente a los visitantes en el homenaje temporal al maestro en el Museo del Traje. Columnario, se nos exhibe naturalmente ajeno de artificiosidades presentándose como vacío escultórico de un desnudo femenino. Su presencia, aislada del resto de las prendas expuestas, clama una cualidad heroica y excepcional en su permanencia y, en consecuencia, nos recuerda que la esencia del traje es su sujeción a la muerte. A este respecto, no es casual que entre Sigfrido, las sirenas o los monstruos que conforman los grabados realizados por Fortuny y Madrazo,

encontremos un pequeño y aislado *Zapato de Raso* que nos remite al concepto de un particular *memento mori* asociado a la “moda”. Frente a este determinismo, y como bien recordaron el semiólogo Jorge Lozano y el historiador y galerista Guillermo de Osma en la celebrada mesa redonda, descubrimos que el *Delphos* logró una simbólica inmortalidad que consumaba los esfuerzos enfocados en la reforma del vestir y en la creación de un traje atemporal, sostenidos desde el modernismo y el esteticismo del Fin de Siglo.

Es precisamente en la raíz y la consecución de una salvación redentora de este y otros modelos frente al letal devenir de la “moda” donde parece sostenerse un argumento tradicional para encauzar los trabajos del español hacia un diálogo con el arte. Sin embargo, esta afirmación debe ser matizada del mismo modo que, frente a la creencia de que la creatividad del diseño hunde sus raíces en principios sostenidos por otros lenguajes artísticos o queda al margen del devenir de tendencias marcadas por la producción y la industria, debemos desnudar – como se lleva haciendo desde otros espacios como el MET, MNCARS o el Museo Guggenheim de Bilbao – la existencia de un discurso cultural y artístico autónomo en las formas surgidas desde el sistema mismo de la moda, entendida como conjunto de agentes que hará (temporalmente) insoportables aquellas formas que un día lanzó dogmáticamente.

Fashion is indestructible. Las “inspiraciones” en Carpaccio, Pisanello, Masaccio..., el espíritu de la reforma del vestido con su clasicismo griego como estandarte, o los detonantes teatrales para el vestuario de *Francesca de Rimini* o de *Otello* (este último representado en la muestra), condujeron a Fortuny y Madrazo hacia una esfera autónoma frente a contemporáneas tendencias y su agotamiento. Sin embargo, y dejando al margen sus trabajos en el figurinismo, tal y como proclamaba en 1941 la leyenda que acompañó en *Vogue UK* a la espléndida fotografía de Cecil Beaton en la que una

mujer posa con elegancia pavorosamente inmutable enfundada en su traje de Digby Morton sobre las ruinas de una iglesia bombardeada: la “moda es indestructible”. Como tal, alcanzó al laberíntico y escapista universo de los diseños de Fortuny y Madrazo sin necesidad de hacerlo tocar al son de los grandes nombres de la Alta Costura del momento como Lucille, Poiret o Doucet.

Desde la exhibición misma de los trabajos indumentarios en museos, la descontextualización que los proclama objetos sometidos a una valoración artística (estrategia casi dadá) siempre será incompleta en la inevitable inducción a un llamamiento silencioso del que un día fue su soporte, y fin último: el cuerpo humano y su movimiento. A partir de ahí, la objetividad del mero juicio estético se desvanece para dar paso a una evocación del tiempo subjetivado en los cuerpos vestidos, dinámicos e interactivos con su contexto. Sus imágenes entre velos *Knossos*, vestidos *Delphos* y túnicas trazan las huellas del contexto ecléctico y “nostálgico” – aludiendo a Scopa – del que adolecía magistralmente una *Belle Epoque* ávida del mantenimiento de un espíritu nutrido por el clasicismo y sus renacimientos, el medievalismo y el orientalismo, las proezas de esos otros “-ismos”, que se mantenían entre los estetas, modernistas, simbolistas, y Mariano Fortuny y Madrazo. Modelos de distinción como Lady Bonham Carter, Selma Schubert, Lady Cooper, Peggy Guggenheim, o artistas tan diversas como Natasha Rambova, Eleonora Duse o Isadora Duncan, fueron agentes que generaron un sistema de difusión efectivo de una moda, si se quiere y permite, en apariencia “marginal” frente a una modernidad en creciente democratización. Aún así, el creador no dejó de desarrollar unas avanzadas estrategias comerciales que iban desde el posicionamiento de su boutique en el centro de la Alta Costura, la apertura de su Fábrica en Giudecca o la fundación de la firma S.A. Fortuny, hasta su introducción en el mercado americano a través de un medio alternativo como la exhibición de sus diseños textiles en una galería de Nueva York.

En efecto, la moda tuvo un diálogo con el granadino, quien la detectó y ejerció inusualmente, durante tanto tiempo y para un sector propicio, gracias a una dualidad derivada de sus diseños y de su sistema de producción. Por un lado, alcanzó la belleza y la riqueza de la Alta Costura en el sencillo pero laborioso detalle del plegado del *Delphos*, tanto como en los estampados, decoraciones estarcidas, encajes..., del resto de sus diseños. Con ello logró cumplir con los deseos de lujo y distinción. Sin embargo, en este punto debemos recordar que la defensa de un tipo de racionalismo indumentario, liberador y artístico para los círculos más próximos a la sensibilidad ecléctica del granadino, se lidió también desde otros frentes opuestos. Así, en su *Ornamento y Delito*, Loos defendía en 1908 el valor del material sobre la aplicación del arte en objetos de consumo. Paradójicamente, este concepto no fue en absoluto ajeno al español en el cuidado y perfeccionamiento de los tejidos y técnicas de producción, especialmente del *Delphos*, que logró una calidad inusitada y celebrada más allá de la aprobación de su clientela. Aún más, en la recuperación de formas pasadas, no dejó de lidiar la depuración de las líneas del diseño con las que, como bien se ha afirmado, resolvió antes que nadie la necesaria liberación del cuerpo femenino sin privarlo de distinción, así como aventuró la simplificación de formas que habría de suceder en la moda de futuras décadas.

Fortuny, inspirador. De este modo, aislar a Mariano Fortuny y Madrazo de la moda es una entelequia si contemplamos sus creaciones como respuestas prematuras que acabarán insertándose en el sistema a través de sus influencias. En primer lugar, con un “cubismo” indumentario en ciernes que absorbería al cuerpo en simples cilindros que lo desintegrarían en formas abstractas y suaves – no tanto por las incursiones de artistas como Picasso, sino por Madame Vionnet, gran deudora de las Hermanas Callot -, compartió ciertos conceptos de esa Alta Costura que se antojaba como un

campo de marcadas luchas por la diferenciación lujosa pero que era capaz de plantar las semillas para dotar de cualidades específicas a la confección industrial y la producción masiva desde una distancia creativa y cualitativa.

En consecuencia, su supuesta intemporalidad asentó las bases para el trabajo y reflexión de futuros alfabetizadores de la anatomía femenina que se sometieron al ritmo de la industria del *ready-to-wear*. El caso más representativo ha sido el del diseñador japonés Issey Miyake. En 1976, el lenguaje de este experimentador demostró la deuda al *Delphos* con la articulación del sistema *A-POC* derivada de su línea "*A Piece of Cloth*" ["un trozo de tela"]. Bajo el concepto de indivisión de la anatomía de la mujer con el que trabajó Fortuny y Madrazo desde su rechazo de los artificios, Miyake facilitó de modo poco convencional la reproducción masiva de las prendas de punto, al concentrar en un solo trozo de tejido tubular todas las piezas necesarias para el conjunto. Conjugando el diseño con las nuevas tecnologías, la distancia del creador japonés frente a su obra nada tendrá que ver con los procesos pausados e íntimos de trabajo perdidos con la producción en serie. Sin embargo, el sentido de moldeamiento del cuerpo en ausencia de costuras que Fortuny y Madrazo mostró en *Delphos* – ausencia que, por otro lado, no pasó por encima de nuestros grandes maestros como Balenciaga, Berhanyer o Pertegaz – llega en Miyake a unas calidades formales y técnicas de extraordinaria belleza, innovación y complejidad.

Finalmente, las "INSPIRACIONES" de Mariano Fortuny y Madrazo han sido y son las inspiraciones de diseñadores que crean tendencias de cuya destrucción se salvarán entre las salas de los museos. En esa búsqueda de una fórmula en la que mantener el sentido de su creencia, el diseño se ha ido fusionando progresivamente con la distópica representación de la moda en términos nihilistas, que consuman lo que ni siquiera ha sido aún vivenciado como consumo. Frente a ello, Fortuny y Madrazo volatilizó los ciclos, disolvió la

unilateralidad asociada a la moda y enseñó la relatividad de la muerte de tendencias en sus resurrecciones “alquimistas” de fuentes que se veían enterradas. En su idealización del vestido perfecto enseñó, en definitiva, la otra cara de la moneda de la mortal moda: la supervivencia en un eterno presente esquizofrénico y posmoderno.