

M^a del Mar Villafranca Jiménez, Esperanza Guillén Marcos
y Ricardo Hernández Soriano (eds.)

MARIANO FORTUNY Y MADRAZO
HISTORIA, ARTE, ESPACIOS Y
EMOCIONES

GRANADA, 2023

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directores:

M^a ISABEL CABRERA GARCÍA

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear

STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art. París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO
Università di Torino



© M^a DEL MAR VILLAFRANCA JIMÉNEZ
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS Y
RICARDO HERNÁNDEZ SORIANO (eds.)

© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071 Granada
Tlf.: 958 243 930 - 958 246 220
editorial.ugr.es

ISBN(e) 978-84-338-7257-9

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Maquetación: Tarma, estudio gráfico. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

Introducción: La modernidad ecléctica de Mariano Fortuny y Madrazo.....	II
Esperanza Guillén Marcos	

I. MARIANO FORTUNY Y MADRAZO, CREADOR DE ESPACIOS

Mariano Fortuny y Madrazo y la cultura artística de fin de siglo. Nuevas aportaciones.....	19
Francisco Sotomayor Román	

Con gli occhi della luce. La poetica teatrale di Mariano Fortuny	49
Marzia Maino	

Los espacios teatrales de Mariano Fortuny y Madrazo	77
Ricardo Hernández Soriano	

II. MARIANO FORTUNY Y MADRAZO: ESPACIOS, MEDIOS Y REPRESENTACIÓN

Mariano Fortuny Madrazo y España. De personaje a mito	95
M ^a del Mar Nicolás Martínez	

Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo. De la pintura wagneriana a la reforma de la iluminación en la escena	127
Lourdes Jiménez Fernández	

Los escenarios granadinos de Mariano Fortuny y Madrazo	155
M ^a del Mar Villafranca Jiménez	

III. DESVELANDO A MARIANO FORTUNY

La colección Fortuny del museo del Traje	179
Helena López de Hierro d'Aubarède	
Motivación para el estudio de la tecnología textil de Mariano Fortuny y Madrazo	207
Lucina Llorente Lorente	
Fortuny: los artistas y la moda.....	235
Guillermo de Osma	

ANEXOS

Anexo I. Con los ojos de la luz. La poética teatral de Mariano Fortuny y Madrazo	265
Marzia Maino. Traducción al español de Juan Hita Bueno y Mª del Mar Villafranca Jiménez	
Anexo II. Identificación de lugares granadinos en el Viaje a España de Mariano Fortuny y Madrazo y Henriette Nigrin (1923 y 1929)	289

Introducción: la modernidad ecléctica de Mariano Fortuny y Madrazo.

ESPERANZA GUILLÉN
Universidad de Granada

LOS TEXTOS QUE CONFORMAN ESTE LIBRO, REALIZADOS POR GRANDES especialistas en la obra de Mariano Fortuny y Madrazo, ofrecen un amplio y variado conjunto de enfoques que iluminan la singularidad de este artista nacido en Granada, ciudad a la que regresaría solo como visitante pero cuya impronta será esencial para la comprensión de parte de su obra. Pintor, fotógrafo, inventor de estructuras escenográficas, de vestuario y de modernos sistemas de iluminación, conocido especialmente como diseñador de moda, de estampados de telas y papel, creador de patentes... A lo largo de las páginas que siguen podrán los lectores recorrer los hitos más destacados de su vida, sus influencias, sus revolucionarias aportaciones al ámbito teatral, su exquisito trabajo textil o su visión comercial.

Mariano Fortuny y Madrazo vivirá entre dos siglos, muy marcado por la presencia casi fantasmal de su padre, Mariano Fortuny y Marsal, fallecido cuando él solo contaba con tres años y medio, y por la influencia poderosa de su madre, Cecilia de Madrazo, hija de Federico de Madrazo. El haber nacido en el seno de una familia tan destacada en el contexto artístico de su tiempo debió de ser, a la vez, una gran bendición y una pequeña condena: le abrió desde muy pequeño las puertas a un mundo de amplias y selectas relaciones culturales, de colecciones de arte y objetos suntuarios, entre las que destacaba la de su propia familia, y de viajes por Europa que hicieron posible su inusual refinamiento estético; pero al mismo tiempo, tuvo que resultarle muy complicado abrirse camino con voz propia como artista, aunque lo consiguió sobradamente diversificando sus intereses dentro del mundo de la creación.

Dividido en tres bloques, este libro propone, desde reflexiones generales y contextualizadas sobre la recepción y posterior fortuna crítica e historiográfica de su obra, especialmente en España (María del Mar Nicolás) a sus vínculos con ciertas tendencias artísticas de fin de siglo (Francisco Sotomayor) y con el wagnerianismo y sus puestas en escena (Lourdes Jiménez Fernández); desde sus aportaciones revolucionarias al mundo del teatro (Marzia Maino y Ricardo Hernández) al papel que jugaron en su producción la memoria familiar sobre sus primeros años de vida y sus viajes posteriores a Granada (María del Mar Villafranca), dedicándose el último bloque a su extraordinaria contribución al mundo de los tejidos y la moda (Helena López de Hierro d'Aubarède, Lucina Llorente Llorente y Guillermo de Osma).

Estilísticamente, la obra de Mariano Fortuny y Madrazo es difícil de encasillar. Vivió históricamente entre los siglos XIX y XX y fue testigo del enfrentamiento entre sistemas de representación que condujeron a algunos creadores a protagonizar la más radical rebelión artística. Se ha solido vincular su obra a la estética de los pintores del Simbolismo y el Prerrafaelismo porque tuvo intereses comunes con ellos, pero no olvidemos que los más destacados exponentes de estas tendencias eran varias décadas mayores que Fortuny, quien fue, sin embargo, estrictamente coetáneo de los grandes artistas de las que conocemos como Vanguardias Históricas. Para situarnos en el tiempo, cabe recordar que cuando Fortuny nació en 1871, Matisse tenía dos años, Kandinsky cinco, y que Picasso nacería diez años más tarde. Y también hay que tener presente que Fortuny murió en 1949 y que fue testigo de muchos y variados cambios de sensibilidad. Es cierto que no sintonizó con las nuevas propuestas que se desarrollaron a comienzos del siglo XX ni formó parte de ningún movimiento de vanguardia –de hecho, sus más directas influencias proceden de la estética finisecular–, y también es cierto que fue un creador bastante ecléctico, pero eso no significa que fuera un artista trasnochado. Creo conveniente recordar que el eclecticismo se inició en el XIX y persistió en la siguiente centuria, especialmente en el campo de la arquitectura, como un claro posicionamiento frente al normativo sistema académico, y que supuso un triunfo de la libertad que permitía llevar a cabo desprejuiciadas y personales interpretaciones y combinaciones inéditas de los modelos del pasado. Por esa libertad que supo tomarse puede decirse que Fortuny fue un artista moderno o, mejor, de un moderno eclecticismo. Así lo demuestra, por ejemplo, el tener como admirador a un esteticista, ultranacionalista e

ideólogo del fascismo como Gabriele D'Annunzio pero también a Max Reinhardt, cuyo teatro experimental tanto influiría en el cine expresionista. Asimismo, las formas de algunos de sus diseños de lámparas para teatro podrían haber sido firmadas por la Bauhaus. No voy a afirmar que Fortuny no fue ideológicamente conservador, porque todo parece indicar que lo fue, ni tampoco voy a afirmar que fuera un vanguardista, pero sí matizar que se suele restringir su modernidad a sus investigaciones técnicas, pero no a otras actividades creativas, utilizando para ello como argumento principal el de las fuentes de inspiración a las que recurrió.

Permítaseme una digresión encaminada a destacar aspectos esencialmente temáticos, que no formales, que comparte con artistas de vanguardia: El interés por el exotismo, que Fortuny tenía bien presente en las colecciones familiares de cerámica y de tejidos, y que se intensificó gracias a sus viajes, lo llevó a interpretaciones personalísimas de lo oriental al servicio de la decoración y la moda; pero sabemos que el exotismo de los coloridos textiles del norte de África seguía fascinando a artistas como Matisse o Klee. Del mismo modo, lo clásico que se hizo patente de manera intensa en la aventura que Fortuny emprendió con Henriette Nigrin –que también había sido antes esencial en los trajes a la griega o en las togas romanas que pueblan la pintura de artistas como Frederick Leighton, Albert Joseph Moore o Alma Tadema–, lo clásico, repito, siguió siendo referencial para otros artistas de vanguardia, aunque de un modo muy distinto y menos epidérmico. Porque lo clásico, al margen de alusiones formales directas a la Antigüedad grecorromana, significa también aspirar a que las obras mantengan su eficacia estética a lo largo del tiempo, y esta es la razón por la que Miró estimaba tan importante visitar el Louvre, se permitió calificar en 1920 *Les joueurs de cartes* de Cezanne como obra de un “veneciano clásico” o afirmaba que un buen cuadro de Picasso era tan clásico como uno de Rafael.

Salvador Dalí, posiblemente el más desprejuiciado de los artistas del siglo XX, sentirá una singular admiración por el clasicismo renacentista y por ciertos pintores decimonónicos de precisa factura e incuestionables valores plásticos como Mariano Fortuny y Marsal, cuya influencia en las inclinaciones estéticas de su hijo fue incuestionable. En una nota escrita al margen de una carta dirigida por Dalí a Federico García Lorca en 1926 puede leerse: “Una cosa: Si Fortuny abriera hoy una clase de dibujo y pintura, irían todos los pintores de vanguardia a esa clase. Al menos yo iría”. De hecho, muchos años después, en 1962 Dalí organizó una exposición en la que presentó su particular versión de *La Batalla de Tetuán*; exposición en

la que también se exhibieron otras pinturas del padre del artista que ocupa estas líneas. Y no creo que solo se tratara de una provocación, sino que su gesto respondía a una afinidad y a una sincera admiración del surrealista por el pintor de Reus.

Como un último ejemplo, de nuevo en relación a un concepto más general de lo clásico, cifrado en la estructura y el orden, cabe señalar que el ritmo vertiginoso que se impone en el mundo artístico de las primeras décadas del siglo XX, con la irrupción continua en el panorama de nuevas propuestas, algunas tan extremas como Dadá, conduce a pintores como Juan Gris a manifestar su voluntad de mantenerse en una línea que garantizase la permanencia de su obra y que convirtiera en “clásico” su particular cubismo.

Creo queda mucho por reflexionar sobre los cambios en la apreciación del pasado que tienen lugar a finales del XIX y durante las primeras décadas del XX, y se precisa poner de relieve los vínculos entre el arte moderno y la tradición, ya que a menudo solo se habla de rupturas y no está suficientemente estudiada ni la relación que los artistas de vanguardia establecieron con quienes les precedieron como tampoco está suficientemente analizada, en mi opinión, la relación personal que mantuvieron entre sí quienes apostaron por un cambio esencial en las formas de representación y quienes, manteniendo los medios expresivos heredados y más fielmente atentos a recursos artísticos anteriores hicieron también evolucionar el arte. Se trata de respuestas diferentes a las complejas tensiones que entraña la modernidad artística en un mundo que está cambiando a pasos agigantados también en el campo de las reformas sociales y políticas, de la ciencia y de la tecnología. Y cada cual busca respuestas diferentes a esos cambios.

Aunque Mariano Fortuny y Madrazo, como pintor, no llevara a cabo las rupturas radicales que protagonizaron las vanguardias, con las que casi con total seguridad no estaba de acuerdo, incluso instalado en las extraordinarias torres de marfil que fueron sus residencias venecianas, –los palacios Martinengo, con su madre, y Pesaro degli Orfei, con su más estrecha cómplice creativa, su pareja y esposa Henriette Nigrin–, contribuyó sin embargo a algunos cambios que reclamaba la sociedad y, defendiendo la importancia del trabajo artesanal, aunque en 1919 industrializara la impresión de sus tejidos en la fábrica que creó en la isla de la Giudecca, fue pionero en el uso de mecanismos de promoción y comercialización propios del siglo XX: sus diseños exclusivos contaban con el prestigio de su firma y Fortuny controlaba minuciosamente todas las fases de producción y venta de sus

creaciones textiles, algo sobre lo que darán cuenta con detalle algunos de los textos que podrán leer en este libro en el último bloque.

Sus clientes fueron claros admiradores de esa ecléctica modernidad, defensores de la liberación del cuerpo femenino presente en la danza de Isadora Duncan o Loïe Fuller, unos clientes para los que los diseños de ropa de Fortuny-Nigrin, de exquisita factura y extremado refinamiento, se convirtieron en icónicos. Sobre la libertad de movimientos, la ausencia de presión en el cuerpo, la ligereza en el peso, aspiraciones emancipatorias de la vestimenta opresiva a la que dieron respuesta el velo *Knossos* y especialmente el celebrado *Delphos*, que tiene precedentes artísticos extraordinariamente analizados en el texto por Guillermo de Osmá, serán, como escribe “los Fortuny -Henriette y Mariano- los que materializarán ese traje utópico, bajándolo de los escenarios de la nueva danza o extrayéndolo de los cuadros de los pintores para convertirlo en algo real y posible”.

Como escribió en *Mnemosyne* Mario Praz, Ardengo Soffici, –que había frecuentado el Bateau-Lavoir y que estuvo muy comprometido con la vanguardia italiana–, en *Primi principi di mi estetica futurista*, señalaba en 1920 que la función del arte consistía en aguzar y afinar la sensibilidad, lo que había conducido a que los modos de expresión fueran cada vez más sintéticos:

El artista y el público ya no encontrarían su satisfacción en una representación detallada de la realidad lírica, sino en el signo mismo que la simboliza. Por consiguiente, unos pocos colores y líneas en la pintura, unas pocas formas y volúmenes en la escultura y la arquitectura, unas pocas palabras en la poesía, unas pocas notas en la música bastarían para sugerir por medio de amplias repercusiones, infinitos ecos, analogías remotas, un mundo de belleza.

No puedo dejar de pensar en la sencillez extremada de algunos diseños de los Fortuny, en considerar el *Delphos* como una pieza escultórica y en cómo un solo color y unas formas tan sintéticas pueden evocar tanto, pueden generar tanta belleza y sugerir analogías con el pasado capaces de hacer resonar infinitos ecos en un presente moderno.

Durante toda su vida, Fortuny se mantuvo en una ecléctica modernidad que miraba al exotismo oriental y al mundo greco-romano, –con especial atención al periodo arcaico, como bien ha estudiado Francisco Sotomayor–, pero fue un artista de su tiempo pese a que la aventura creativa que emprendió, su vocabulario y su sintaxis, no coincidieran siempre con los de las vanguardias históricas.

Lo que Juan Gris o Joan Miró llamaban clásico significaba atemporal, y eso es lo que consiguen las obras de Mariano Fortuny y Madrazo, que, como las de los grandes creadores, son atemporales porque continúan manteniendo su eficacia estética en pleno siglo XXI, especialmente algunos de sus exquisitos y sencillos diseños de trajes, que siguen lucíéndose en pasarelas y alfombras rojas; y lo que consiguen asimismo algunas de sus lámparas, que hoy decoran las más modernas y sofisticadas residencias.