



Mariano Fortuny Madrazo's portrait (Fundació CatalunyaCaixa).

Mariano Fortuny Madrazo, el Mediterráneo luminoso y cosmopolita

Maria-Àngels Roque. Directora de *Quaderns de la Mediterrània*, Instituto Europeo del Mediterráneo

Mariano Fortuny Madrazo (Granada, 1871-Venecia, 1949) fue un creador genial que investigó a fondo diversas técnicas de las artes aplicadas, en las que destacó desde muy joven. Su espíritu emprendedor, influido por una educación cosmopolita y abierta, lo llevaron a crear obras innovadoras de una gran originalidad en los campos de la luminotecnia, la escenografía, la fotografía o la estampación. Asimismo, el ambiente de Venecia o París, ciudades en las que residió, así como los artistas que frecuentó desde su infancia, contribuyeron de forma decisiva al desarrollo de su obra. Cabe destacar, en este sentido, la influencia del principio del arte total wagneriano, al que Fortuny se mantuvo fiel a lo largo de su vida. Así, el artista investigó y patentó diversas técnicas artísticas que hoy en día aún sorprenden por su audacia y su profundidad conceptual.

¿Quién es este hombre de mirada viva, algo socarrona, vestido con un albornoz bereber y tocado con turbante de seda? Es Mariano Fortuny el Joven, como lo habrían llamado si hubiese nacido unos siglos antes. Es Mariano Fortuny Madrazo, un creador genial, un artista artesano que aplicaba los cánones de John Ruskin, de William Morris, del arte total de Richard Wagner; pero, sobre todo, es un creador que captó el espíritu del Mediterráneo, sus valores estéticos magnificados por la luz, por un conocimiento profundo de su cultura y por una búsqueda perspicaz de las últimas innovaciones tecnológicas en el campo de la luminotecnia, la escenografía, la fotografía, la estampación textil, la física o la química, y que, al igual que Miguel Ángel, Tintoretto o Gaudí, inventó técnicas y herramientas para acompañar el proceso creativo que, finalmente, daría a su obra el resultado esperado.

Su autorretrato fotográfico de finales de los años treinta es un icono en el cual se condensan admirablemente sus intereses profesionales y artísticos, que le otorgaron notoriedad internacional desde la juventud. Mariano Fortuny cuenta con una infinidad de citas literarias que lo hacen inmortal, especialmente por sus vestidos. María del Mar Nicolás ha registrado veinte referencias en el libro de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.¹ Otros escritores se rindieron también a su estética, como Gabriele d'Annunzio, Henri de Régnier y, tras su muerte, L.P. Hartley, Mary McCarthy y Pere Gimferrer, estos

últimos más proustianos que fortunianos, pero siempre fascinados por la teatralidad de los iridiscentes trajes de seda plisada con la firma «Mariano Fortuny Venise», de los vaporosos chales Knossos delicadamente estampados en motivos cretenses con los que bailaban Isadora Duncan, Ida Rubinstein y Martha Graham, de las chilabas y los caftanes aterciopelados de Eleonora Duse y Peggy Guggenheim, o de las hopalandas renacentistas que utilizó Orson Welles en su versión cinematográfica de *Otelo*.

No comprendo por qué muchos de sus biógrafos se lamentan de que Fortuny no fuese sensible a las vanguardias pictóricas que se fueron manifestando en la transición del siglo XIX al XX. Lo atribuyen a su etapa de formación parisina con los pintores orientistas amigos de sus padres: Meissonier, Benjamin Constant, Baudry, su propio tío, el retratista Ricardo Madrazo... Sin embargo, Mariano Fortuny Madrazo pronto demostrará que lo que le interesa no es la pintura, y menos aún la que hacen estos artistas. Él mismo explica que, cuando era niño, lo que más le atraía eran las primeras dinamos Siemens de producción eléctrica y las grandes exposiciones de París. Creo que la persona que más influirá en su etapa adolescente será el pintor y grabador cántabro Rogelio de Egusquiza (1845-1915), amigo de la familia Fortuny y uno de los pocos españoles que conocía personalmente a Wagner. Este grabador colaboraba en revistas wagnerianas con otros simbolistas como Aubrey Beardsley, Jean Delvaux o Mallarmé y, po-

1. María del Mar Nicolás, *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

siblemente, fue el que introdujo al joven Mariano en el arte del grabado y el aguafuerte.

Será, no obstante, la obra de Wagner y sus ideas sobre el drama musical como principio fundamental al que se subordinan todas las artes, lo que decantará para siempre al joven Fortuny hacia el mundo teatral y cuanto lo rodea, ya sea de orden técnico o artístico. Wagner se había relacionado con los círculos anarquistas de Dresde, era amigo de Mijaíl Bakunin y, a raíz de la insurrección de 1848, en la que tomó parte, se tuvo que exiliar. En *La obra de arte del futuro* (1850) subrayó el espíritu libertario de su primer ensayo, *El arte y la revolución* (1849), y también su visión según la cual las artes que se desarrollan aisladamente —la música sola, la poesía sola, la danza sola— son estériles y reflejan la soledad del hombre moderno, la decadencia del instinto social. Para Wagner la obra de arte del futuro será un producto cooperativo, la obra del arquitecto, el pintor, el compositor, el mimo y el poeta unidos en un mismo esfuerzo creador con la finalidad de conseguir el triunfo que persiguen en común. La obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* es, por consiguiente, una resurrección de la antigua tragedia griega bajo una forma nueva; la revolución significa el avance hacia lo desconocido a la vez que el retorno de formas arcaicas. Wagner opone al mundo burgués y a la cultura decadente de la época el universo del mito, los héroes, la conquista del elemento puramente humano, la invención del pueblo comprometido sin descanso a modelar el mundo. Para el compositor, la grandeza del arte medieval estriba en la idea que lo anima, como una catedral o la Acrópolis ateniense: los artistas se dirigían a la multitud y, al mismo tiempo, recibían de ella su inspiración.

No obstante, en esta renovación la iluminación escenográfica quedaba muy postergada, tal y como señala Egusquiza en una comunicación al redactor de la revista *Bayreuther Blätter*, fechada en París el 20 de diciembre de 1884: «Después de comprobar que la iluminación del escenario es tan importante como la decoración y las situaciones dramáticas acompañadas de música, llegamos a la pregunta: ¿Cómo se puede mantener una iluminación anticuada y anticonvencional con una actualizada dirección musical? No hay que aceptar que la iluminación es el único punto olvidado, que debe ser reformado parcial y totalmente. No hay que olvidar que la ilu-

minación servirá tanto para la parte plástica como para la parte musical del drama. La luz, como la música, debe ser un resultado y no deben vislumbrarse los medios».

Esta cuestión, y la minuciosidad con la que Wagner describía el cielo y la luz en las escenas de sus obras, eran sin duda un tema frecuente de conversación de Egusquiza con el joven Fortuny en las *soirées* musicales que se organizaban en la casa parisina de doña Cecilia Madrazo, casa que desmanteló en 1889 para llevarse a toda la familia a Venecia. En 1890, Fortuny viaja por primera vez a Bayreuth en compañía de su madre y su hermana. Volverá de ese viaje cautivado por el ideal wagneriano del arte total. La segunda visita que realiza al templo del wagnerismo, en 1892, le sirve para entender la escenografía como un factor clave del drama musical.

Es en Venecia donde Fortuny comienza realmente su carrera, pese a que la Venecia del fin de siglo, cuando él llegó con 18 años, no es la misma que la de Tintoretto en el siglo XVI. Venecia era la perla más preciada de Occidente que debía mucho a Oriente: una cultura de singular riqueza en la que la literatura, el teatro, la música, los ceremoniales y las fiestas combinaban diferentes disciplinas, así como innumerables artes mecánicas y aplicadas que habían convertido la ciudad lacustre en el centro de la tecnología y la industria del lujo. Un gran decorado, un pujante emporio comercial que, más que una frontera, era una ciudad bisagra entre Oriente y Europa por donde transitaban los productos más valiosos y refinados. No obstante, la Venecia decadente de finales del siglo XIX resulta también muy inspiradora. Allí coinciden D'Annunzio, Rilke, Sargent, la marquesa Casati, Thomas Mann, una parte importante de la élite social y artística de la época. Fortuny se integra enseguida en el nuevo entorno y descubre la Venecia «cargada del magnífico Oriente» de Proust, celosa guardiana de sus Bellini, Tiziano, Tintoretto o Tiepolo, orgullosa de sus legendarios decoradores, tejedores, tintoreros y orfebres. En 1895 se inaugura la primera edición de la Bienal y Venecia se erige nuevamente en la capital del arte.

De su padre, el gran pintor Mariano Fortuny Marsal, que se había impuesto en su tiempo a los orientalistas precisamente por su maestría en el tra-

tamiento de la luz, el joven Fortuny había heredado la preocupación por la iluminación adecuada de los objetos para infundirles misterio y vida. Una herencia que podía apreciar en los cuadros que tenía su madre, además del mítico baúl con ropajes hispanomorisicos, orientales y renacentistas que en Venecia, como apunta Guillermo de Osma, cobrarán aún más protagonismo. Por el Palazzo Martinengo, encarado al Gran Canal, donde se instalan los Fortuny pasan huéspedes tan ilustres como D'Annunzio, Paul Morand, Henri de Régnier, Zuloaga, Anglada Camarasa, Sert, Albéniz o el propio Proust y, «mientras les ofrecen jerez y pasteles, les enseñan con orgullo la famosa colección de telas de doña Cecilia».²

Venecia encarna para Fortuny Madrazo algunos de los ideales que lo impulsan a iniciar su trayectoria artística. En la ciudad de los canales percibe cómo se pueden plasmar las ideas teóricas que estaban en boga en toda Europa, y tiene ocasión de contemplar las distintas realizaciones de las culturas del gran arte mediterráneo. En su entusiasmo por el arte total, por el artista artesano del que hablaba Ruskin, Venecia le ofrece un espacio pleno de significación por el que avanzar hacia lo nuevo, retornando paralelamente a las formas arcaicas de creación que preconizaba Wagner.

Creo que Mariano Fortuny debió de leer el libro de John Ruskin *Las piedras de Venecia* (1851-1853),³ un texto que sintetiza, a partir del estudio de sus palacios, la historia artística de Venecia y contiene la formulación principal del pensamiento ruskiniano, según el cual el índice del temperamento de una nación se manifiesta en su arte, en el que está escrito su destino. El estudio sistemático de los palacios bizantinos, góticos y renacentistas incluye unos fieles dibujos del follaje de los capiteles venecianos, los grabados y relieves de las piedras, todo ello impregnado de sustanciales reflexiones sobre el arte y los artistas. De hecho, el capítulo «Naturaleza del gótico» de esta obra de Ruskin se convirtió en la biblia de los prerrafaelitas. Sobre Verrochio o Ghiberti, el escritor británico dice que habían lo-

grado acopiar suficiente energía para unir ciencia e invención, emoción y método, sabiduría y ardor y, en lo que respecta a la importancia de la luz y su gradación sobre los objetos, comenta: «El secreto de gran parte de la belleza de las composiciones más elevadas consiste en realizar estos efectos con una delicadeza extrema en las *gradaciones* y la amplitud de la *masa*».

En 1890, Mariano se desplaza a Bayreuth con su familia para asistir al montaje de *El oro del Rin*. Insisto en esta circunstancia porque marca el momento en el que vuelve a la pintura con temas wagnerianos, obras influidas por el Art Nouveau que más tarde abandonará en favor de un retorno al naturalismo. El joven Fortuny tiene un carácter cosmopolita y sabe que no puede encontrar todo lo que necesita tan sólo en Venecia, así que regresa a París en busca de elementos luminotécnicos, que profesionalmente le interesan más que los decorados. En 1901 patenta un sistema de iluminación escénica por luz indirecta, denominado Sistema Fortuny, basado e inspirado en la reflexión de la luz tal y como se produce en la naturaleza. Se compone de una serie de lámparas de arco que reflejan su luz en superficies esmeriladas que, a su vez, se reflejan en la superficie que se quiere iluminar. Con este sistema obtiene grandes ventajas, ya que, además de evitar sombras y deslumbramientos, puede operar unos cambios de luz espectaculares. Como complemento del nuevo mecanismo desarrolla también un sistema escenográfico, la cúpula Fortuny. Mariano Fortuny Madrazo colabora asimismo con compañías de renombre, como la alemana AEG, con la que se asociará. Con estos medios puede emprender una importante renovación teatral en Europa.

La mirada burlona que adopta el Fortuny de Venecia en su autorretrato corresponde quizá al año 1957, cuando tuvo la oportunidad de aplicar su sistema luminotécnico a la gran muestra de Tintoretto en la ciudad lacustre: su lámpara de luz indirecta y difusa iluminó las salas de la Scuola Grande di San Rocco. Fortuny volvería a utilizar esta iluminación

2. Guillermo de Osma, *Mariano Fortuny: His Life and Work*, Londres, Aurum Press, 1980.

3. *The Stones of Venice*, obra de John Ruskin en tres volúmenes, ha sido objeto de numerosas ediciones en la versión original inglesa. Para la edición en español, véase *Las piedras de Venecia*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.

para el ciclo pictórico de Carpaccio en la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. ¡Cuántas veces había visitado a estos artistas, y cuántas fotografías había hecho de los detalles de sus obras, de sus colores! Sus diseños con motivos renacentistas venecianos inspirados en los maestros Carpaccio, Bellini y Tiziano, como recomendaba Ruskin, serán los que le den fama mundial.

Por esta razón creo que, cuando se afirma que Fortuny era impermeable a escuelas y tendencias, se olvida que siguió una evolución de lo más coherente y que fueron sus innovaciones en el campo de la escenografía y la luminotecnia, de la estampación y el tratamiento de los tejidos, las que lo inclinaron por aquellas artes en las que podía sobresalir. Fortuny Madrazo colaboró con D'Annunzio, Appia, Diaghilev, las máximas personalidades del mundo teatral y el espectáculo de la Belle Époque. A finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX, el arte simbolista domina internacionalmente. En esa época, el resurgimiento del orientalismo en la cultura occidental procede del Bizancio ruso y se instaura gracias al éxito de los Ballets Rusos que Sergei Diaghilev lleva a París en 1909, y que causan una verdadera conmoción artística tanto por la coreografía de Marius Petipa como por la dirección artística del pintor Leon Bakst. La visión de Bakst para el decorado de *Sheherazade* deriva del tema de *Salomé*, de Gustave Moreau.

Fortuny, buen conocedor del medio y convencido de la unidad indivisible del espectáculo teatral, estudió largo tiempo la cualidad plástica de los tejidos bajo la luz de los reflectores, prestando especial atención a los cambios de color, los efectos de claroscuro, la impresión de relieve y, a la vez, de ligereza. Por lo tanto, podemos decir que no era ajeno a la evolución de las tendencias pero al mismo tiempo sabía muy bien qué obra quería realizar, ya que conocía a fondo el arte que se había hecho durante siglos en el ámbito mediterráneo. Conviene tener presente que la rápida difusión del Art Nouveau en Europa coincidió con un cambio estético originado por un cierto declive del simbolismo en pintura y escultura, un debilitamiento que no afectó a su valoración de las artes decorativas, que perduraría en el Art Decó y el racionalismo. En 1903, Gustav Klimt quedó impresionado por los mosaicos bizantinos de las iglesias de Rávena; en

este sentido, cabe señalar que la obra tan especial de Klimt no representa solamente un equilibrio entre el naturalismo y la estilización, sino también entre las bellas artes y la artesanía.

El Palazzo Pesaro degli Orfei será inicialmente taller y también la residencia definitiva de Mariano Fortuny Madrazo y su mujer, la modelo Henriette Nigrin, a la que conoció en París a principios de 1900. Henriette supo interpretar a la perfección los deseos de Fortuny, y se convirtió a su vez en artesana; a partir de 1907 ambos se dedicarán a experimentar usando terciopelos, sedas, óxidos metálicos y tinturas traídos de Brasil, la India, México o China. Fortuny controla todo el proceso creativo relativo al diseño de las piezas, desde la elección y producción de tejidos de óptima calidad hasta la elaboración de los tintes, que serán siempre naturales. El artista aplica el color como si se tratara de una obra pictórica, asignando un papel prioritario al proceso de estampación. Las decoraciones abarcan prácticamente todos los estilos: motivos clásicos, coptos, renacentistas, de influencia persa y magrebí, y también los que genera el arte de su tiempo, ya sea modernista o decó. El vestido Delphos, presentado en 1909, evoca la Grecia clásica, en consonancia con lo que pintaban a la sazón otros artistas, como Alma-Tadema o Burne-Jones; Fortuny, no obstante, lo hará realidad, ya que no lo llevarán únicamente mujeres del mundo del espectáculo, sino también las damas de la aristocracia y las burguesas refinadas. De hecho, muchos de los cuadros naturalistas con un toque novecentista que pintó Fortuny de su esposa le servían para mostrar, al igual que las fotografías realizadas a distintos modelos para revistas de moda como *Vogue*, el majestuoso efecto de los chales Knossos y los vestidos Delphos, exuberante interpretación en seda china o japonesa de los *quitones* griegos. Fortuny revoluciona el mundo de la indumentaria con el desarrollo de diversas técnicas de plisado de sedas que imitan el arte estatuario griego, mientras trabaja la estampación siguiendo las pautas de los tejidos orientales. Estas materias preciosas, extraídas de modelos antiguos o exóticos, estaban llamadas a vestir a los personajes más elegantes de Europa: recordemos esas capas drapeadas en las que encontramos recreaciones de modelos de albornoces y chilabas, fruto de su conocimiento y de varios viajes por tierras del islam. Su impronta se puede advertir también en artistas contemporáneos

como Issey Miyake, Roberto Cavalli o la diseñadora marroquí Tami Tazi.

El Palazzo Pesaro degli Orfei se asemejaba, en cierto modo, a la Red Lion Square de William Morris, de donde salían muebles, tapicerías bordadas, papeles, vidrieras y otros ejemplos de artes aplicadas de los autores prerrafaelitas del Arts and Crafts. Alastair Duncan afirma⁴ que el Modernismo le debe mucho a William Morris, quien luchó para revitalizar la artesanía y las artes aplicadas en un momento en el que empezaba a crecer la producción en serie. El objetivo primordial de este movimiento, que también reclamarán más tarde los diseñadores del Art Decó y los racionalistas de los años veinte y treinta, es equiparar las artes decorativas al resto de las artes, ya que «no existe un arte mejor, sino artistas mejores y peores». El *leitmotiv* de la producción de Mariano Fortuny fue transformar cualquier creación en una obra de arte.

El poeta Pere Gimferrer dice con acierto al hablar de Fortuny que «las artes aplicadas, precursoramente, adquieren aquí un papel protagonista: no hay jerarquía porque, como en la arquitectura de Gaudí, cada elemento del conjunto es desplazado hacia un primer plano de idéntica significación estética».⁵ Debemos convenir en que el Art Nouveau no fue un estilo, sino un movimiento que evolucionó de manera diversa en diferentes países, con el único propósito de modificar el orden establecido en las bellas artes y las artes aplicadas, razón por la cual engendra personalidades tan dispares como el arquitecto escocés Mackintosh y el catalán Gaudí.

Antoni Gaudí es el arquitecto más admirado del siglo XX, un creador que trabaja la piedra, el hierro, el cristal y la madera, famoso sobre todo por su exuberancia y por la originalidad de sus formas, aunque menos conocido por la racionalidad de sus estructuras. Agudo observador de la naturaleza, Gaudí buscó elementos técnicos y geométricos que luego aplicó a su obra, como los paraboloides,

helicoides o conoides. Repetía una vez y otra que ser original es volver al origen, a ese origen que reside en la naturaleza, punto de destino, según él, de todas las ciencias y las artes. Y como dice Daniel Giralt-Miracle, no era sólo un gran admirador del medio natural, sino un mediterráneo convencido, un artista que creía firmemente que poseemos una visión plástica de la vida y tenemos la obligación de transmitírsela a nuestras obras, a nuestro entorno, a nuestro hábitat.

A lo largo de su vida, Gaudí llegó a formular una teoría sobre el Mediterráneo, expresada en frases breves que corresponden a unas ideas claras, producto de una impregnación prolongada. Su tesis se basaba en la concepción del mar Mediterráneo como un punto medio, un punto de equilibrio entre la tierra y el cielo: «En sus orillas de luz intermedia y a 45 grados, que es la que mejor define los cuerpos y muestra su forma, está el lugar donde han florecido las grandes culturas artísticas, en razón de este equilibrio de la luz: ni mucha ni poca, porque las dos ciegan y los ciegos no ven». Sin embargo, esta interpretación no se pierde en divagaciones poéticas o nostálgicas, sino que lo aboca a una visión práctica del mundo que le hace decir: «En el Mediterráneo se impone la visión concreta de las cosas, aquella en la que descansa el auténtico arte. Nuestra fuerza plástica es el equilibrio entre el sentimiento y la lógica».⁶

Estudiar la naturaleza fue lo que hizo también Fortuny para crear su lámpara de luz indirecta. La luz, su recorrido, la capacidad de iluminación, son factores decisivos para realzar lo que se quiere mostrar, como explicaba Ruskin al hablar de los pintores mediterráneos. Marruecos y su luz hacen que su padre, Mariano Fortuny Marsal (nacido en Reus, Tarragona, como Gaudí), forme parte de la pintura orientalista desde una posición independiente, que oscila entre el romanticismo y el naturalismo. Pese a la dramaturgia antinaturalista de sus obras, el artista

4. En su célebre tratado sobre el Modernismo o Art Nouveau. Para la edición en español, véase Alastair Duncan, *El Art Nouveau*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.

5. VV.AA., *El Fortuny de Venecia*, catálogo de la exposición homónima celebrada en el Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1984.

6. Daniel Giralt-Miracle, «Gaudí, Miró i Dalí, unes arrels profundes», en Maria-Àngels Roque (ed.), *Estètica i valors mediterranis a Catalunya. Visions de la història i la cultura catalanes a través de la Mediterrània*, Barcelona, Edicions Proa, 2001.

pintaba la luz mediterránea, no la que deslumbra a los turistas sino la que penetra suavemente en los interiores para reflejarse de mil maneras, en un sutil cromatismo, sobre los objetos. Fortuny Madrazo, en cambio, no es en absoluto un orientalista; es un cosmopolita que utiliza sus conocimientos y la atalaya veneciana, asimilando los distintos orientes en su estética y en las emociones que pretende transmitir. Tal y como proclamaba Gaudí, se manifiesta como un hombre pragmático, convencido de los avances tecnológicos aplicados a los campos del arte, a los que nunca renuncia.

Así pues, podemos decir que tanto como a la filosofía del Arts and Crafts, Mariano Fortuny se siente vinculado al ideario propugnado por las escuelas alemanas, menos contrarias a hacer uso de las máquinas. Por ejemplo, junto a las técnicas tradicionales y japonesas, utiliza nuevas técnicas de estampación como la serigrafía y la estampación fotográfica; la aplicación de una gelatina o de una emulsión que se endurece con la luz y se vuelve impermeable al agua le permite hacer mucho más metraje. Todo esto aparece explicado en las patentes que deposita regularmente en París. Asimismo, inicia la fabricación semiindustrial y de producción en serie de algunas piezas que no por ello pierden su categoría de objetos artísticos.

En lo relativo al diseño, me gustaría resaltar que la investigación textil que lleva a cabo Fortuny en el ámbito mediterráneo le permite comprobar que la influencia copta del Egipto cristiano es una constante en los diseños de los bizantinos y, a través de éstos, en los textiles musulmanes y su radio cultural, que el artista asimila magistralmente en obras tradicionales del arte islámico, concretamente en diseños de modelos de tejidos hispanomusulmanes. Son característicos de sus modelos algunos temas decorativos de arte sasánida como el árbol de la vida, que crece de una fuente. Este motivo, que cobró un fuerte arraigo en el arte bizantino e islámico, se extendió por toda la cuenca mediterránea y llegó a los talleres sicilianos, donde se hizo muy popular. Fortuny extraerá

sus modelos sasánidas de los documentos textiles de unos talleres medievales en Palermo y Lucca. Además de los tejidos renacentistas venecianos, otra fuente de inspiración para el artista español serán los tejidos musulmanes con inscripciones sobre arabescos. La delicadeza de las gradaciones del color en los arabescos y el follaje que Fortuny hará emerger en el diseño de sedas y terciopelos son, en ciertos aspectos, como las mozarabías de los palacios bizantinos de Venecia que dibuja Ruskin y evoca Proust: «El vestido de Fortuny que llevaba esa noche Albertine se me antojó la sombra tentadora de aquella Venecia invisible. Estaba invadido de ornamentación árabe como Venecia, como los palacios de Venecia disimulados a la manera de las sultanas detrás de un velo calado de piedra, como las encuadernaciones de la Biblioteca Ambrosiana, como las columnas cuyas aves orientales, que significan alternativamente la muerte y la vida, se repetían en los espejos de la tela, de un azul oscuro que, a medida que se acercaba mi mirada, se metamorfoseaba en oro maleable a causa de las mismas transmutaciones que, ante la góndola que se aproxima, transforman en metal esplendente el azul del Gran Canal. Y las mangas estaban forradas de un rosa cereza tan peculiarmente veneciano que lo llaman rosa Tiépolo».⁷

A pesar de todo, Fortuny Madrazo no se cierra en el mediterraneísmo aislacionista que tanto abundaba en su tiempo; como dice el arabista François Pouillon, «la Europa de Carlos V vuelve a dibujarse con este artista, desde España, donde se hunden sus raíces, hasta Alemania, donde se siente apasionadamente atraído por las obras wagnerianas».⁸ Mariano Fortuny atraviesa, a partir de la Venecia intemporal, los años de plomo de las ideologías duras y las guerras mundiales.

Fortuny convirtió su hogar, el palacio gótico veneciano de los Orfei, en el mejor decorado intercultural que se podía encontrar en la Europa del cambio de siglo. Su archivo fotográfico es inmenso y de gran interés, como bien demuestran las dos exposiciones organizadas en el Museo Fortuny los años 2004 y 2005.

7. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. VI, *La prisionera*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

8. François Pouillon, «Un prince de la Renaissance dans la Venise du XXème siècle», *Qantara. Magazine des Cultures Arabe et Méditerranéenne*, n.º 61, octubre 2006.

En «El ojo de Fortuny»,⁹ comisariada por Silvio Fuso y Giorgio Molinari, se exhibían sobre todo imágenes de interiores y exteriores venecianos (1902-1908), entre las que figuraba la curiosa fotografía titulada *La Esfinge*, datada en 1903 y realizada seguramente en París, donde el gesto y la mirada de la modelo transmiten un secreto poder de seducción más logrado, en lo que a expresividad se refiere, que las pinturas de la mayor parte de los simbolistas. La exposición «Viaje a Egipto»,¹⁰ por su parte, presentaba una selección de imágenes del viaje a Egipto que hicieron el artista y Henriette en 1938, donde observamos de nuevo la capacidad comunicativa de Fortuny. Algunos años antes habían estado en Grecia, fieles a su vocación de profundizar en el conocimiento de las civilizaciones que habían influido en la construcción de la cultura europea. El artista trabajó activamente en esta construcción hasta su muerte, en el año 1949, aunando siempre la tradición cultural de los diversos países y

civilizaciones con una apuesta de modernidad y, por encima de todo, de creatividad.

En el año 2003, a través de una dación como pago de impuestos de la firma textil Inditex, el Estado español compró la colección de la austriaca Liselotte Höhs, que había adquirido una gran cantidad de piezas de Fortuny a partir de la década de los cincuenta, cuando Henriette tuvo necesidad de vender su colección a varias instituciones y particulares para hacer frente a las deudas que generaba la casa museo de los Orfei. Esta compra fue un completo acierto y un reconocimiento, aunque tardío, por parte del Estado español. La colección está compuesta por 470 piezas, que incluyen obras originales del Fortuny de Venecia, que siempre se consideró español, así como de algunas indumentarias y tejidos de diversas épocas y procedencias, también propiedad del artista. Actualmente las citadas piezas se encuentran en el Museo del Traje de Madrid.

9. VV.AA, *L'occhio di Fortuny. Panorama, ritratti e altre visioni*, catálogo de exposición, Venecia, Marsilio Editori/Musei Civici Veneziani, 2005.

10. Silvio Fuso, *Mariano Fortuny. Viaggio in Egitto. Appunti fotografici d'artista*, catálogo de exposición. Venecia, Palazzo Fortuna/Musei Civici Veneziani, 2004.

El Mediterráneo: algunas consideraciones sobre la identidad y la territorialidad del pensamiento

Abraham Lacalle. Artista plástico, España

En la creación artística existen innumerables lugares comunes acerca de la sensibilidad mediterránea, que supuestamente debe mantener unas características fijas y bien definidas en las que todos podamos reconocernos. Sin embargo, la producción artística no puede ni debe clasificarse según estas pautas, que no son sino un peso histórico que, tal vez, los artistas deban sacudirse para poder desarrollar un trabajo más libre y una mayor creatividad. Y es que la identidad mediterránea está en constante movimiento, pertenece a un subconsciente colectivo lleno de imágenes que constituyen sólo una parte de la trama que sustenta la producción artística.

En este artículo me propongo hacer algunas consideraciones acerca del papel que puede jugar el concepto de lo mediterráneo en la producción artística. Mi intención es cuestionar las etiquetas geográficas que generan diferencias parciales y maniqueas. O

lo que sería lo mismo, aquellas que reconocen la diferencia como un refugio. En efecto, el mundo en que vivimos es tremendamente complejo; está formado por infinitas aportaciones y, aunque sea cierto que la tradición, la historia, el paisaje y las