

eman la zabal azu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LA MODA Y LOS DISEÑOS DE MARIANO FORTUNY MADRAZO (1871-1947)

Alumno: Daniel López Suárez
Tutor: Fernando R. Bartolomé García
Grado: Historia del Arte
Departamento: Historia del Arte y la Música
Curso: 2016/2017

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| RESUMEN | 3 |
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| I. MODA: DE LA NECESIDAD A LA INDUSTRIA | 7 |
| a) La Belle Époque y su grandilocuencia | 8 |
| II. MARIANO FORTUNY MADRAZO | 10 |
| a) Factores que definen su estilo | 12 |
| III. TEJIDOS Y TRATAMIENTOS | 14 |
| IV. APORTACIONES ARTÍSTICAS | 16 |
| V. LA HERENCIA DE FORTUNY | 23 |
| VI. CONCLUSIONES | 25 |
| VII. BIBLIOGRAFÍA | 27 |
| VIII. FILMOGRAFÍA | 29 |
| VIII. ANEXOS | 30 |

RESUMEN

En la Historia del Arte el nombre de Mariano Fortuny está vinculado al gran pintor romántico y clasicista español del siglo XIX. Sin embargo, su hijo, del cual solo se diferencia en su segundo apellido -Madrazo-, fue un genio interdisciplinar decisivo para el giro que se produjo en el diseño hacia nuevos rumbos. Su fama ha quedado ensombrecida por el éxito de la familia de la que descendía, aunque no por ello su inteligencia y sus cualidades plásticas son de menor calidad.

La moda, desde su nacimiento hasta la actualidad, ha estado ligada intrínsecamente a factores sociales, los cuáles tenían la capacidad de dirigirla hacia unos parámetros u otros dependiendo de la demanda pública. Si bien todos estos cambios se veían reflejados en las creaciones de los grandes diseñadores, la obra de Fortuny consiguió despuntarse de esa tradición y experimentar una nueva tipología de diseño. Una formulación que no pretende seguir estilos de vanguardia que continuaban realizando vestimentas de carácter efímero, generalmente femeninas, que no eran cómodas para el cuerpo, sino que se asienta sobre el concepto de lo atemporal, prendas confeccionadas en un tiempo concreto pero que podían ser utilizadas con posterioridad sin parecer fuera de lugar o perder su esencia de alta costura.

En un contexto específico, la Belle Époque, donde la pomposidad establecía sus raíces, nacerían piezas tan eminentes como los Velos Knossos o el Vestido Delphos, las dos obras más famosas de este diseñador, que liberaron a la fémina del corsé y la ofrecieron un nuevo entendimiento del diálogo entre la anatomía y la indumentaria, el cuál desde este momento consiguió ser desligado de los conceptos de opresión e incomodidad. La intelectualidad de un artista completo, que dedicó su vida al estudio y desarrollo de un complejo, único e inimitable sistema productivo, fue capaz de cambiar la concepción de un mundo que parecía estanco e impenetrable ante la opinión de una única persona.

INTRODUCCIÓN

La invención textil entendida a la manera de un virtuoso como es Mariano Fortuny Madrazo no representa un mero acto creativo más, no se doblega a seguir unos parámetros establecidos, ni a la imposición de cánones de vestimenta influenciados desde la antigüedad por valores sociales, sino que se revela ante el receptor, inunda su mente y es capaz de transmitir una idea sublime, que no sólo ha sido creada para ser admirada desde fuera, sino para ser vestida y sentida.

Para la asimilación de una producción artística que parece enmarcada en un periodo que no le corresponde, es necesaria una visión ecléctica y crítica hacia el pasado. Una nueva forma de entender la moda como elemento que trasciende a la sociedad de la época, y al mismo tiempo, establece conexiones entre la misma y culturas antiguas, que aunque se disipan en el espacio, comparten aspectos que parecían invisibles a la vista. En el mundo del diseño la superación del gusto había supuesto desde la antigüedad una de las bases de la cultura occidental. Sin embargo, todos los avances que se habían realizado establecían pautas de creación que pretendían ser innovadoras, huyendo de la copia de modelos de la antigüedad -aunque muchas veces inspirándose en ella-, dejando de lado la importancia que supone para el ser humano, como ser histórico, el reconocimiento de su pasado y su valoración, que Fortuny va a rescatar, demostrando que una obra de arte podía ser a un mismo tiempo moderna y antigua. Sus pretensiones no residen en la mera copia de atavíos ya creados, sino en la renovación, reinterpretación y reconversión de los mismos en algo no efímero.

Este trabajo se centra en la explicación concisa y metódica de la producción textil de uno de los mayores diseñadores del siglo XX, Mariano Fortuny Madrazo, y las técnicas y sistemas que utilizó para la instauración de un nuevo concepto de la moda. Su objetivo es la desvirtualización de un gran artista, el conocimiento y explicación de una forma de crear absolutamente individualista y apartada de la oficialidad, una fórmula inédita e insólita de dar a entender las vestimentas como factor simbólico y estético, ingeniado para ser necesario, y estudiado para ser elevado y alabado.

Las razones que rigen exclusivamente la elección del tema residen en la necesidad de dar a conocer la obra de uno de los personajes europeos más ilustres de los últimos tiempos, que, desafortunadamente, no ha tenido la trascendencia que se merece y de la cual si disfrutó en vida. Esta falta de información queda patente y manifiesta de mano de uno de los más excelentes historiadores españoles, en el prefacio de una de sus grandes obras, Guillermo de Osma dice: ‘La atmósfera simbolista y la temática wagneriana de muchos de los grabados (de Mariano Fortuny) me atrajo enormemente. Así que bajé a la Nacional para, en alguna monografía, aprender algo sobre el personaje. Para mi gran sorpresa no encontré nada sobre él.’¹ A su vez se pretende dar una mayor visibilidad al mundo de la moda dentro de la Historia del arte, que siempre ha quedado desplazado a un segundo plano, impidiendo así dar a conocer su brillantez, su notoriedad, y el conjunto de personas que se encontraban detrás de un ámbito que, aún requiriendo unos dotes totalmente extraordinarios, nunca llegó a formar parte de la élite ligada al intelecto.

En cuanto a la metodología, se ha seguido un procedimiento histórico-artístico basado en un amplio registro bibliográfico que abarca desde lo general a lo más conciso, dando por consecuencia una idea deductiva del tema a tratar. El estado de la cuestión incluye una cantidad considerable de títulos u obras de referencia, las a continuación nombradas son las más relevantes. Comenzando por descripciones amplias de la moda y su avance histórico, para lo que han sido fundamentales el libro de J. Entwistle² sobre la evolución de la relación entre la vestimenta y el cuerpo humano, y el de J. Laver³, importante aportación y muy precisa de la trayectoria del diseño. También destacar la gran obra de M. Del Cristo González⁴, y su tributo a los cambios de gusto producidos a lo largo de los siglos y la explicación de los factores que los provocaban. En lo referido a la información concreta del artista si a alguien se le debe dar honor es

¹ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos editores, 2012.

² ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002.

³ LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995.

⁴ DEL CRISTO GONZÁLEZ, M.; *et al.*, *Los gustos y la moda a lo largo de la Historia*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

a G. De Osma, el primero en realizar un estudio sobre Fortuny⁵, y sus continuos trabajos posteriores de ampliación⁶. Casi la totalidad de escritos sobre la vida o trayectoria de este autor se inspiran en él y aparece nombrado en cualquier referencia. Esto podemos observarlo en M. M. Nicolás Martínez⁷ y sus publicaciones para el Museo del Traje de Madrid, donde se detallan aspectos formales de las diferentes urdimbres que se conservan allí, además de un pequeño estudio biográfico.

La estructura del trabajo es simple y ordenada para facilitar el entendimiento, comenzando por un pequeño apartado introductorio, donde se expone el avance del concepto vestirse desde la antigüedad hasta el periodo al que pertenece el autor, la Belle Époque. A continuación una breve biografía del artista, junto con un subapartado donde se tratará el estilo del mismo y sus influencias. Para complementar lo anterior, se procederá a la explicación concreta de las diversas técnicas y procesos que se llevaban a cabo con las telas para conseguir los resultados finales. El cuerpo del estudio se centra en la siguiente sección, donde se presentarán las principales patentes del autor, tanto los Velos Knossos y el vestido Delphos, como elementos teatrales, incidiendo en aspectos formales y sirviéndose de ejemplos para ello, ya que además se conserva una cantidad considerable de material fotográfico de los diseños, realizado incluso por el propio Fortuny. A todo esto le sigue una prosecución donde se hablará de la influencia y huella del artista, para continuar con unas conclusiones extraídas de todo lo expuesto con anterioridad. Finalmente se ha incluido una bibliografía y un anexo donde poder observar los diversos elementos visuales nombrados.

⁵ DE OSMA, G., *ob. cit.*

⁶ DE OSMA, G., *Fortuny*, Madrid, Editorial Nerea S. A., 2015.

⁷ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje', *Indumenta: Revista del Museo del traje*, N.º 0, 2007, pp. 113-122.

I. MODA: DE LA NECESIDAD A LA INDUSTRIA

El ser humano como ser racional ha sido capaz de enfrentarse a las adversidades provocadas por el planeta que habitaba desde la antigüedad, no sólo durante un periodo determinado, sino como actividad continúa en la línea temporal hasta nuestros días. Aunque los cambios actuales están unidos a aspectos innovadores de mejoras de las cualidades y calidades de vida, los más arcaicos y primitivos estuvieron ligados a exigencias primarias tales como la necesidad de comida, cobijo o protección. Uno de los más destacables, e intrínsecamente relacionado con el cuerpo humano, es la vestimenta. La búsqueda de respuestas ante el acto de porqué nuestros antepasados decidieron cubrirse el cuerpo pertenece al ámbito de la antropología, y si bien no hay un dato irrefutable, las posibilidades residen en argumentos relacionados comúnmente con la mitigación ante los fenómenos climáticos, la exhibición del cuerpo o la seducción⁸.

Por otro lado, el término moda como se entiende en la actualidad, sin dejar de lado su relación con la acepción vestirse pero si trascendiendo de ella, depende de otras áreas del conocimiento como los estudios culturales o la sociología. Las explicaciones aportadas por este lado son todavía más dubitativas, ya que los factores implicados se multiplican exponencialmente, incluyendo dinámicas de avance social, económico, cultural o personal. Sin embargo, hay hipótesis comunes que afirman el hecho de engalanarse como simbología de adaptación a un espacio de relaciones humanas⁹. La ropa, al igual que otros elementos etnográficos, es un hecho social y cultural importante, tanto que podrían estudiarse civilizaciones y las relaciones entre los miembros de las mismas a través de las diversas formas de vestir, que estarían vinculadas a aspectos como el orden estamental o la función social¹⁰.

⁸ DÍAZ MARCOS, A. M., *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, p. 33.

⁹ DEL CRISTO GONZÁLEZ, M. M.; *et al.*, *ob. cit.*, p. 157.

¹⁰ ENTWISTLE, J., *ob. cit.*, p. 24.

Aunque las primeras vestimentas conocidas pertenecen a culturas antiguas cercanas a finales del Paleolítico¹¹, la moda arcaica como tal nace en los comienzos de la Edad Media, cuando los cambios en los ropajes empiezan a ser evidentes, pero aún supeditados a fuerzas externas y no puramente estéticas. La idea de vestir asociada únicamente a la idea de belleza surge en el siglo XIV por dos motivos, la diferenciación entre ropas de género masculino y femenino, y el constante cambio de influencias de las clases altas debido al avance de las ciudades. Se producían mejores telas y además la riqueza ya no se manifestaba tanto por el linaje, sino por el nivel económico e indumentaria¹². La gran revolución en este ámbito llegará en el siglo XVIII, cuando el progreso industrial rompió con todo creando una sociedad de consumo muy potente. Sin embargo, la moda comprendida como cambios cíclicos y constantes unidos a tendencias y nuevos gustos surgirá en la segunda mitad del XIX en Francia¹³, coincidiendo con la Belle Époque.

a) La Belle Époque y su grandilocuencia

Desarrollado desde el último tercio del siglo XIX hasta 1914, será un periodo muy importante para el acrecentamiento del mundo social y cultural de las grandes ciudades. Conformará una época de exaltado optimismo, dónde las innovaciones tanto tecnológicas como científicas daban lugar a otros beneficios como el nivel económico ascendente de gran parte de la población. Los espacios públicos de disfrute comunitario se multiplicaron, y la extravagancia y ostentación invadían todos los aspectos, incluida la moda.

Poco a poco se rompían las barreras entre la burguesía y la corte, que se veían influenciadas en ambos sentidos. El ideal de belleza giraba en torno a mujeres maduras y de carácter dominante, que se trataba de enfatizar con elementos como el corsé o el miriñaque. La pasión por el encaje se apoderaba de toda creación artística y

¹¹ LAVER, J., *ob. cit.*, p.10.

¹² LURIE, A., *The Language of Clothes*, New York, Random House, 1981, p. 115.

¹³ *Ibid.*, p. 184.

los escotes se rebajaban cada vez más de noche y se cubrían de día¹⁴. Los peinados eran altos y sobresalían de la cabeza de manera notable. Blusas y faldas comenzaron a ganar en decoración y uno de los aspectos más destacables de la época se dejaba ver, los pliegues¹⁵. Destacarán muchos artistas, pero dos de ellos marcados de manera decisiva por el mundo oriental, Paul Poiret¹⁶ y su romanticismo, dentro de lo que la sociedad demandaba, y por otro lado Mariano Fortuny, que decidió moverse en un marco alejado de lo que se conocía como moda oficial¹⁷. Éste será uno de los grandes motivos por los cuales Fortuny no haya tenido tanta trascendencia histórica como el primero, pero sin embargo, sus vestidos y sus formas de creación son aclamados y buscados hoy en día por muchas de las casas de alta costura¹⁸.

Esta situación de cambios continuos potenciados y producidos por el mundo del diseño creó dos pensamientos disconformes en torno a dos ideas totalmente opuestas, los defensores del mismo que le tildaban de expresión cultural, y los detractores atados a la idea de pérdida de tiempo y valores éticos¹⁹. La diversidad de opiniones no pudo, sin embargo, frenar el gran confluir de informaciones e influencias que se vieron incrementadas con la aparición de las revistas de moda y su singular proyección. La industria se había apoderado del ámbito de la alta costura y éste se encontraba en un ascenso continuo, impulsado a su vez por factores sociales que le dotaban de la capacidad de manifestar preponderancia.

¹⁴ LAVER, J., *ob. cit.*, p. 218.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222.

¹⁶ Diseñador parisino nacido en 1879 y creador de muchos de los más bellos vestidos orientalistas de la *Belle Époque* francesa. Fundó también una línea de artículos de hogar y otra de cosmética, y fue uno de los primeros artistas en abrir su mercado a Estados Unidos.

¹⁷ DEL CRISTO GONZÁLEZ, M.; *et al.*, *ob. cit.*, p. 246.

¹⁸ Véase la novela DUEÑAS, M., *El tiempo entre costuras*, Barcelona, Temas de hoy, 2009. En el capítulo 18 del libro aparece con gran detallismo como la protagonista de la novela, diseñadora, decide realizar un vestido para uno de los momentos más importantes y álgidos de la historia, y su inspiración viene dada por el Delphos de Mariano Fortuny Madrazo.

¹⁹ PASALODOS SALGADO, M., 'Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque', *Indumentaria: Revista del museo del traje*, N.º 0, 2007, pp. 107-112.

II. MARIANO FORTUNY MADRAZO

Nacido en Granada en 1871, su carrera se prolongará durante más de setenta años hasta su fallecimiento en Venecia, ciudad que le marcó, el 2 de mayo de 1949, a causa de un cáncer intestinal. Considerado una *rara avis* dentro de la Historia del arte, sus aportaciones abarcan multitud de campos entre los que destacan la ciencia y el diseño, sin dejar de lado sus contribuciones a la luminotecnia o la escenografía²⁰. Su clara visión universalista de las artes y el mundo, sumada a su pasión por el avance tecnológico, no podía dar lugar a algo que no fuera tan singular como lo es su obra, entendida como un gran conjunto de actividades que no se aprecian con claridad de manera aislada, sino como conjunto integral de su vida. Su arte no se limitaba al mero acto creativo sino que, al igual que muchos de los grandes artistas como Miguel Ángel, innovó en la invención de procesos de transformación y producción que acompañaban y complementaban el resultado final.

Si bien la infancia es un proceso de formación personal importante, para Mariano fue todavía mayor, ya que descendía de una familia de artistas de alta reputación que desde temprana edad le inculcarían una mirada crítica hacia el pasado y la valoración de las tradiciones y logros históricos. Su padre, Mariano Fortuny Marsall, era uno de los pintores más importantes y mejor valorados en los principales países del continente a lo largo del siglo XIX. Viajó por gran parte de Europa occidental y Asia, dejándose impregnar de las esencias de todos ellos, desde la luz del Mediterráneo hasta las formas y colores del mundo oriental²¹. Su madre, Cecilia de Madrazo, por otro lado, pertenecía a una de las familias más prestigiosas de España dentro del panorama artístico. Su padre, Federico de Madrazo, era el gran retratista romántico aclamado por todos, incluso por la reina Isabel II, que llegó a otorgarle el puesto de pintor de cámara. Más lejos aún en la línea sucesora, su abuelo, había sido uno de los artífices de la difusión del Neoclásico en España.

²⁰ ROQUE, M. A., 'Mariano Fortuny Madrazo: The Luminous and Cosmopolitan Mediterranean', *Quaderns de la Mediterrània*, N.º 240, 2011, pp. 117-125.

²¹ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny arte...*, p. 17.

Tras diversos problemas potenciados por la guerra franco-prusiana, la familia decide instalarse en España, más concretamente en Granada, dónde poco después de llegar nacerá M. F. Madrazo. En esta ciudad su padre explota su interés por el coleccionismo de objetos orientales, generalmente relacionados con el proceso colonial del norte de África, dónde acudió para apoyar en 1854 al ejército español. Esta pasión influirá al estilo de su hijo, ya que en su casa podían verse objetos de todo tipo que producían un *horror vacui* desbordante. Era un pequeño espacio, total y absolutamente oriental, dentro del mundo granadino²². Esta colección se irá ampliando con el tiempo, no sólo por el padre, sino también por el hijo, que pronto comenzará a sentirse atraído por el funcionamiento de las cosas y la mecánica.

Su progenitor muere en 1874, provocando al año siguiente la mudanza de la familia a París, dónde Fortuny se relacionará con personajes del ámbito erudito, como Benjamin Constant. Éste le incitó a sumarse al entorno de la pintura clásica, lo que hizo que estudiara el cuerpo humano y lo tuviera en cuenta toda su vida. Sus inspiraciones, las cuáles copió en multitud de ocasiones, venían de la mano de artistas como Tiziano o Rubens. Todo cambiará en 1889 cuando debido a sus grandes alergias a los caballos de la capital, deciden emigrar a Venecia²³. En aquella ciudad, donde la tranquilidad predominaba por encima de todo, pudo centrarse en sus nuevos ideales, que tomarán un rumbo peculiar en 1892 con su viaje a Bayreuth y, por lo tanto, su conocimiento más en profundidad de la obra wagneriana a la que ya había sido introducido en París²⁴.

Será a partir de 1899 cuando se trasladé al gran Palacio Pesaro Orfei, la que será su casa, su hogar, y el lugar elegido para sustituir los grandes espacios orientalistas que su padre había creado. Se proclamará entonces el punto álgido de su producción artística y su innovación, a lo que hay que sumar su introducción al mundo del diseño

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ FUKAI, A., *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo II: Siglo XX*, Kyoto, Taschen, 2002, p. 221.

²⁴ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny arte...*, p. 26.

textil en 1906²⁵ -aunque ya había realizado algún trabajo anteriormente junto a su amigo Gabriel D'Annunzio- con piezas tan exquisitas, únicas e irrepetibles²⁶ como los Velos Knossos o posteriormente el gran vestido Delphos, su mayor y más preciada creación.

Desde su primer despunte como diseñador textil y hasta el día de su muerte continuo luchando por defender sus idearios y mantener a flote su taller, el cual sufrió varias crisis económicas, no impidiendo sin embargo frenar el carácter ambicioso de Fortuny, que dejó un legado increíblemente grande y variado, del cuál se han conservado muchas piezas pero otras han desaparecido debido al poco estudio que se ha ejercido sobre ellas.

a) Factores que definen su estilo

Nacer en el último tercio de siglo y encontrarse, por consecuencia, en un espacio a camino entre diferentes tendencias, marcaría de forma definitiva el modo de entender y crear obras de Fortuny. Su constante y perseverante transformación, dentro de sus ideas eclécticas, le llevará a abarcar una gran cantidad de géneros artísticos, no sólo de manera independiente, sino muchas veces entremezclándolos, como es el caso de sus lámparas de seda y metal²⁷. Para todo ello no se centró en una única inspiración o influencia, sino que dejó penetrar en su personalidad y vida aspectos de diferentes culturas e ideales estéticos. Un compendio de elementos entre los que destacaban el mundo árabe, el movimiento modernista, la estética inglesa y el clasicismo griego.

Mariano solo era capaz de percibir el arte como la totalidad, la fusión de todas y cada una de las disciplinas artísticas que existían. Este pensamiento lo hereda de Wagner, el

²⁵ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'The legacy of Fortuny-Nigrin', *Revistas Universidad de Granada, Cuad. Art. Gr.*, N.º 41, 2010, p. 270.

²⁶ DE OSMA, G., 'Fortuny recuperado', *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* N.º 0, 2004, pp. 90-101.

²⁷ MARTÍNEZ DE LA PERA, E., *Inspiraciones: Mariano Fortuny y Madrazo*, Madrid, Ministerio de Cultura Secretaría General Técnica, 2010, p. 3.

cuál decía que las formas, los colores, los sonidos y cualquier otra creación pura se localizaba en un grado superior al mundo y tenía la capacidad, y a su vez la necesidad, de purificar la vida²⁸. Tomando estos ideales como base, y adaptándolos a sus creencias individualistas, los va a trasladar al mundo del diseño, dando lugar a un genio capaz de controlar todo el proceso creativo, desde la obtención de la materia prima hasta el más mínimo detalle del producto final. La única manera de conseguir que una obra fuese mejorada, o adquiriese unas características sublimes, era el estudio y la supervisión de la totalidad de elementos que toman parte de un acto artístico.

Sería imposible comparar a Fortuny con el resto de artistas contemporáneos, ya que no se guía, no se rige por unos parámetros iguales. Alejado de cualquier ismo o tendencia del periodo que abarca su creación, se centró en la consolidación de unos aspectos muy personales y marcados. Se caracterizará por seguir lo que se ha querido denominar como ‘anti moda’²⁹, sumado a la búsqueda de liberar a la mujer de un sistema de vestimenta que no era práctico para el cuerpo.

La fama del autor reside en su capacidad de confeccionar unos vestidos, unas piezas de tela que, aún estando inspiradas en modelos de la antigüedad, son totalmente sorprendentes y originales. Esa idoneidad única de convertir algo, que al parecer ya estaba creado, en algo atemporal es su mayor virtud, influida de manera decisiva por su padre y el mundo oriental³⁰, el cuál desde sus inicios no había sido capaz de asimilar el concepto de avance o progreso³¹. Otros periodos que son de su interés y le inspiran, no sólo en la forma sino en otros aspectos como el colorido, son el Renacimiento italiano y sus grandes genios o el preciso arte veneciano.

²⁸ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny, arte...*, p. 27.

²⁹ Tendencia seguida desde 1850 por los reformistas de la moda, cuya finalidad era conseguir un atuendo atemporal, más estético y cómodo para la mujer. Sus diseños triunfarán y se caracterizarán por una decoración exagerada cercana a los motivos del Art Nouveau.

³⁰ *Ibid*, p. 30.

³¹ El mundo oriental siempre se había mantenido separado de occidente con un sistema autónomo y aislado, que se romperá con la llegada de colonos europeos. En algunos países, como por ejemplo China o Japón esta apertura no se dará hasta el siglo XIX.

III. TEJIDOS Y TRATAMIENTOS

Poco se sabe de las técnicas utilizadas por Fortuny para la realización de sus grandes obras, hecho que ha creado un halo de misterio alrededor de su producción que la vuelve muy interesante actualmente. Se puede discernir, por las patentes que se preservan³², el tipo de máquinas que inventó³³, sin embargo, no hay indicios claros de como reproducirlas y por lo tanto no tienen forma de ser imitadas.

Para sus diseños primigenios la tela elegida será la seda³⁴, cuyas características formales residen fundamentalmente en su capacidad de adaptación³⁵, la cual permite una gran cantidad de variaciones, infinitamente deformables y permutables. La finura, suavidad, brillantez y elasticidad de esta urdimbre, elevan su calidad y la convierten en una de las más demandadas. Con ella realiza su primera gran obra, los Velos Knosos, tratándola manualmente con gran delicadeza y trasfigurándola en una prenda de vestir, que es entendida de forma unicomprendiva como la expresión máxima y atemporal de la antigua Grecia.

No pasaría mucho tiempo hasta que se sintiese cautivado por el terciopelo y emprendiese una gran carrera para trabajar sobre él, concretamente mediante la estampación, tanto de pequeños elementos decorativos como de la propia tela que comprendía la totalidad de la pieza. Su fascinación por los dos materiales le llevó a la búsqueda de su mezcla, lo que se llegó a conocer como terciopelo de seda, cuya particularidad sería la extrema ligereza y a la vez suavidad.

³² DE OSMA, G., *Fortuny...*, p. 123.

³³ Destacan el sistema de plisado y ondulado de 1909 o la plantilla para estampar tejidos rotativa de 1910.

³⁴ Se trata de unas de las fibras mas antiguas, cuyo origen se sitúa en China, y cuya importancia en ese país no se centra sólo en su capacidad para crear prendas, sino que es un elemento más de veneración, tanto por su antigüedad, como por diversas leyendas en las que se incluye a *Hsi-Ling-shih*, más conocida como la Diosa de la seda.

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

Su fijación por los tejidos de la antigüedad, como pueden ser los grandes chales orientales, le llevó a la creación de patrones de impresión que generalmente se basaban en brocados que enriquecía con láminas de metales preciosos, oro y plata. Pero no sólo investigó e incidió en la invención de motivos propios, sino que tomó algunos ya existentes como la granada abierta, originaria del Renacimiento³⁶. No se limita a copiarlos sino que los reinventa, los reinterpreta y los hace totalmente suyos.

El color era sustancial dentro del resultado final, y por consiguiente necesitaba de un proceso metodológico, cuya disciplina era muy diligente y requería de altos conocimientos tanto de tintes, como del comportamiento y la reacción de los mismos ante las distintas aplicaciones. La cantidad de tonos es incontable, destacando los más suaves pero con un brillo muy característico y subrayable³⁷. El procedimiento se basaba en la introducción reiterada de la seda dentro de pequeños tanques en los que se había depositado el tinte, de esta manera, el color se transfería desigual, creando efectos que variaban con el movimiento y la luz que recibían. Se concedía rigurosamente un efecto mágico a las prendas, que podían ser de un colorido determinado, y tener un viso totalmente opuesto, pero complementario en su delicadeza y sublimidad.

Todo el conjunto era realizado a mano en el Palacio Orfei, desde el cosido de la tela, hasta el más mínimo detalle de la etiqueta, en primera instancia por Fortuny, pero muchas veces ayudado por su mujer Henriette, la cuál se encargará asiduamente de tener las obras a tiempo, ya que Fortuny trabajaba coetáneamente en muchos encargos. El único componente que dependía de un factor externo eran las cuentas, realizadas en la fábrica de cristal de la isla de Murano. Es remarcable la creación de sus propios pigmentos mediante la importación de materiales de diversas partes del mundo, como la cochinilla de México, los cuáles trataba con técnicas arcaicas y fueron combinados hasta una totalidad de quince simultáneamente en una única tela³⁸.

³⁶ *Ibid.*, p. 160.

³⁷ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny arte...*, p. 153.

³⁸ *Ibid.*, p. 159.

IV. APORTACIONES ARTÍSTICAS

La mezcla del trabajo artesanal e industrial, unido a la técnica, serían los parámetros exactos que ávidamente fueron tomados por Fortuny para comenzar sus hazañas en el mundo de la moda. Sus pilares no apean en la creación de nuevas e innovadoras formas sino en el tratamiento de elementos de la antigüedad de forma moderna y dotándoles de una función esencial y decisiva en armonía con la morfología humana.

El ámbito del teatro fue desde un primer momento decisivo para la impronta de este artista, y más concretamente el ballet de Widor que se dio en 1906³⁹ en París donde se dieron a conocer sus primeras grandes obras, los Velos Knossos⁴⁰ (Fig. 1), bautizados así por él mismo. Realizados en seda mediante patrones asimétricos causaron gran impresión no sólo en los espectadores sino también a la dueña del teatro, la condesa de Bearn. No es casualidad que se relacionen estas prendas con la civilización minoica, cuyos ropajes eran muy parecidos, ya que en los primeros años del siglo XX se estaban realizando excavaciones en Creta, saliendo a la luz elementos decorativos que comenzaría a copiar como vegetales, rosetas, espirales...

Esta tela de forma rectangular de en torno a unos 4,5 m de largo y 1,1 m de ancho se parecía mucho al *himation* usado por las *korai* griegas en el periodo arcaico pero llevado un paso más allá, dejando de lado su función ornamental y adquiriendo otra totalmente diferente y en relación directa con la corporeidad⁴¹. La pieza caía libre envolviendo y acogiendo el espacio sobre el que reposaba de forma suave y delicada, sin pretender nada más que la fusión entre la estructura humana y la textil. Si la dualidad entre ambos factores era trascendental para su entendimiento y apreciación, lo será aún más si se tiene en consideración que su función estaba enlazada con una de las artes escénicas que más movimiento produce, la danza. Los volúmenes,

³⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰ LÓPEZ BUSQUETS, E. (dir.), *El Oriente de Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871- Venecia, 1949): Arte, ciencia y diseño*, Madrid, Casa Árabe, 2013, [20/04/2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=9e4YVgqGsA8>, min. 00:21:52.

⁴¹ DE OSMA, G., *Fortuny...*, p. 130.

potenciados por el drapeado del velo, se desplazaban y agitaban sobre el espacio representativo y parecían envolverlo todo con tal elegancia y sutileza que hasta la más famosa bailarina y coreógrafa del momento, Isadora Duncan, hizo uso de ellos⁴².

Para lograr la plena funcionalidad de su primera creación hacía falta un elemento más que diese sentido al conjunto, ya que éstos estaban pensados para ser usados sobre otro tipo de urdimbre. Será por consiguiente en 1907 cuando cree su Delphos (Fig. 2) más primigenio⁴³, una túnica plisada que imita al chitón jónico con mangas de murciélago, aunque con posterioridad surgieron diversas tipologías como la manga corta o larga (Fig. 3). Se trata de un rectángulo de tela con tres aperturas que apoya sobre los hombros de forma natural, sin ocultar el cuerpo sino revelándolo. El material escogido es el refinado satén de seda que procedía del mundo oriental y cuyas cualidades eran idóneas para los tratamientos que iba a recibir⁴⁴.

Su antecedente más claro en este caso es el Auriga de Delfos del siglo V a. C., obra cumbre del estilo severo de la Antigua Grecia. De éste va a tomar los armoniosos pliegues, los cuáles tienen una importancia fundamental dentro del entendimiento y la formación de la túnica. Fortuny inventó ya a finales de la primera década de siglo un sistema de plisado⁴⁵ cuyo procedimiento consistía en arrugar, estriar, retorcer y plegar la tela manualmente⁴⁶, que había sido mojada con anterioridad. Esta fase se repetía varias veces de forma horizontal y vertical para que la rugosidad fuese mayor. El siguiente medio al que se sometía la pieza era semi-mecánico y se ayudaba de una máquina (Fig. 4) que había sido creada por él mismo en su taller. Consistía en tubos calientes que se disponían horizontalmente sobre un bastidor, y entre los que se alternaba la tela, que comenzaba a sufrir ondulaciones debido a un contrapeso que

⁴² *Ibid.*, p. 130.

⁴³ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'Los modelos más representativos de la exposición: Delphos de Fortuny', *Museo del traje*, 2004, p. 4.

⁴⁴ DE OSMA, G., 'Fortuny recuperado'..., p. 95.

⁴⁵ Lo patentó en París en junio de 1909 con las siguientes características: '*Patente n° 414119 Genre d'étoffe plise ondulée*'.

⁴⁶ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'Mariano Fortuny...', p. 116.

ayudaba a mantener la tensión. Sobre este último ciclo el diseñador no dio muchos detalles, por lo que todavía es un misterio la manera de hacer adquirir a la tela esas formas, sin embargo, se sabe que solían planchar los pliegues finales con una miscelánea de clara de huevo y almidón⁴⁷.

El Delphos solía estar acompañado de una sobretúnica de menor tamaño, unidas ambas por pequeñas costuras⁴⁸. Estaba realizada en el mismo color y su estructura era irregular, más larga por unos lados que por otros, pero siempre disminuyendo paulatinamente hacia abajo en dos o cuatro hileras⁴⁹. Los bordes de éstas como los del vestido estaban culminados con cuentas de vidrio de Murano de multitud de colores (Fig. 5). Su funcionalidad era doble, ornamental y a su vez utilitaria, ya que servían como carga para que la tela cayese con mas fuerza y marcase la figura adaptándose a ella⁵⁰.

La mayoría de las túnicas tenían acabados similares como el cuello en barco, aunque hubo variaciones en forma de V adaptable mediante dos cordones que recorrían parte de los hombros, éstos pueden observarse en un cuadro realizado por el artista en 1932 titulado *Estudio para Delphos rosa* (Fig. 6). Otra de las piezas clave era el cinturón, que podía ser usado o no en función de si se pretendía marcar la cintura o, por el contrario, establecer una figura de formas menos ondulantes y sinuosas. Tenían unas decoraciones muy trabajadas con hilados precisos, realizados a mano en forma de vegetales. Su colocación hacía que en algunas ocasiones la tela no llegase al suelo y, por lo tanto, no se cubriesen los pies, hecho que no gustaba a Fortuny.

Ante la situación de triunfo del Delphos Fortuny decidió el 4 de noviembre de 1909 registrarlo como patente propia en París. Justo en este momento se establecían por consecuencia las reglas y características básicas que debía tener este tipo de obra.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸ DE OSMA, G., *Fortuny arte...*, p. 150.

⁴⁹ DE OSMA, G., *Fortuny...*, p. 148.

⁵⁰ DE OSMA, G., *Fortuny arte...*, p. 151.

Habr  pocas modificaciones a lo largo de las casi cinco décadas que el autor dedicó a la confección de este modelo de prenda, una de las más importantes fue el aumento de patrones de tela para que así pudiesen ser llevados por mujeres más anchas y robustas⁵¹, esta idea vino de mano de una de sus grandes ayudantes F. Gozzi. Hacia el año 1920 también se introdujeron y cosieron las primeras etiquetas hechas a mano (Fig. 7), cuyo logotipo incluye el laberinto de la isla de Creta y diversas inscripciones como: ‘*Fortuny Depos  Made in Italy*’. Es importante saber que no hay dos Delphos iguales, todos son distintos dentro de su simplicidad compositiva, la cuál solo se ve modificada en aspectos variables como el tipo de manga, color, cuello o anchura.

Los pliegues daban un juego enigmático al Delphos, que se debatía entre ser una continuación del mismo cuerpo o éste del propio vestido. La luz incidía en cada uno de los pequeños espacios⁵² y producía al mismo tiempo sombras que aumentaban las tonalidades de la pieza, que había sido tintada en multitud de ocasiones como si se tratase de veladuras⁵³. Existía una dualidad en su concepción que lo convertía en absolutamente minimalista pero así mismo atractivo y sugerente a la vista, características que remarcan la erudita capacidad de Fortuny de fundir arquetipos aparentemente contradictorios. Estaba concebido para no llevar ropa interior debajo, por lo que se multiplicaba exponencialmente la conexión con las formas del cuerpo.

En estos mismos años hará uso de técnicas de impresión japonesas mediante plantillas. Estaba muy familiarizado con este tema ya que tenía libros que hablaban de ello, además de una gran colección de *katagamis* que él mismo define como ‘...dibujo recortado sobre dos hojas de un papel conveniente, que luego se encolan juntas. Prensadas entre ellas hay una serie de filamentos que unen las diferentes partes del dibujo’⁵⁴. Ya en 1910 se daban estampaciones mecánicas con cilindros esculpidos por parte de algunas industrias, sin embargo, a él no le gustaba este proceso debido a su

⁵¹ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., ‘Los modelos...’, p. 6.

⁵² MÉNDEZ, M. (dir.), *Inspiraciones, Mariano Fortuny*, Madrid, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, 2010, [27/04/2017]. <https://vimeo.com/27236994>, min. 00:05:26.

⁵³ DE OSMA, G., ‘Mariano Fortuny y Madrazo, el último orientalista’, *AWRAQ* N.  2, 2015, p. 94.

⁵⁴ París, 1910, patente N.  427307, ‘*Proc d  d’impression sur tissus, papareis, etc.*’

precio elevado y sus grandes restricciones⁵⁵. Planea en ese momento una mejora mediante la cual aumentaría la calidad a la vez que abarataría el coste. La pondrá en práctica con el Delphos, cuya tela se introducía en un material gelatinoso sobre el que había dibujado con químicos el motivo que quería estampar, éstos se volvían permanentes en contacto con la luz mientras que el resto del material impregnado se podía eliminar al lavarla⁵⁶.

Aunque se trataba de obras de arte textil, tanto él como su mujer tenían claro que necesitaban ser vendidos para poder tener el dinero que les ayudase a mantener el gran taller y seguir produciendo. Es por ello que van a crear también un sistema de embalaje para el Delphos que consistirá en una caja redonda, generalmente blanca, sobre la que se escribía el nombre o siglas del diseñador (Fig. 8). Dentro de ella se localizaba la túnica en sí, que había sido enrollada desde sus dos extremos, ésta era la mejor forma para mantener los pliegues. Esta técnica de conservación era además muy útil para los viajes, ya que no ocupaba apenas espacio y tampoco necesidad de planchado, por lo que al llegar al destino podía ser usado sin ningún problema. Las ventas se potenciaron y hay documentos que ya hablan de la transacción de muchos de ellos a principios de la segunda década de siglo⁵⁷.

Los últimos remates que se le daban a estas piezas tenían que ver con el proceso de envejecimiento que iban a tener con el paso de los años. Para que éste no fuera muy marcado lo que se hacía era darle un toque antiguo desde su nacimiento mediante la utilización de hilos de oro que parecían desgastados, o produciendo rugosidad a las zonas estampadas. Esto no quitaba calidad al vestido ya que, incluso después de todo esto, algunas veces se daban retoques al temple de forma muy minuciosa⁵⁸. El único ornamento de la tela era por lo tanto el estampado y los pliegues. No hay ningún

⁵⁵ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny arte...*, p. 157.

⁵⁶ *Ibid.* p. 158.

⁵⁷ ROCA CABRERA, M., 'El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX', en ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestidos del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2013, p. 187-198.

⁵⁸ DE OSMA, G., *Fortuny...*, p. 174.

bordado, una elección muy sabia porque generalmente éstos solían ser muy vistosos por una de sus caras pero no por la otra, adquiriendo por lo tanto una forma imperfecta que no estaba dentro de las finalidades del autor⁵⁹.

La producción textil de Fortuny no sólo se centra en la moda del vestir sino que también llevó a cabo elementos relacionados con el teatro, uno de los más importantes será conocido como El Gran Telón (Fig. 9). Realizado en terciopelo y fechado al mismo tiempo que los Velos Knossos, también lo ejecutó para cubrir el espacio teatral de la condesa de Bearn en 1906. Era de unas dimensiones desmesuradas y jamás vistas con anterioridad para el tipo de material utilizado. Para que esta hazaña pudiese llevarse a cabo no cabe duda que se necesitaron varios meses de arduo trabajo de un gran grupo de personas en el Palacio Orfei⁶⁰. Mezclaba diferentes tonalidades azules y estaba decorado con motivos renacentistas que eran muy cercanos a su gusto, éstos producían ciertos efectos ópticos en acción conjunta con las ondulaciones del tejido.

También hará uso de telas para decoración de paramentos, entre las que destacan las que diseñó para El Pabellón Español de la Bienal de Venecia que se dio en 1924 y las de la Sala de Juegos del Hotel Excélsior⁶¹. Se trataba de grandes piezas textiles, colgadas de bastidores en la zona alta, que caían libres hasta tocar el suelo formando zigzags muy sugerentes que daban ritmo a la sala, concediéndole la cualidad de parecer maleable con un juego continuo de luces y sombras.

El diseño mobiliario también entrará dentro de sus aspiraciones y su obra más remarcable dentro de este ámbito son las lámparas de seda y metal (Fig. 10), las cuáles hoy en día son consideradas un hito histórico⁶². Estaban hechas para decorar espacios como museos o grandes salones y por ello eran ricamente embellecidas. Su función aunque en primera instancia pueda parecer puramente ornamental no lo era, ya que

⁵⁹ BLASCO, S., 'Mariano Fortuny. La casa y la tela.' en CALATRAVA, J., *Orientalismo, arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, 2012, p. 235.

⁶⁰ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny arte...*, p.123.

⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

⁶² MARTÍNEZ DE LA PERA, E., *ob. cit.*, p. 3.

Fortuny investigó durante años sistemas luminotécnicos con el fin de mejorar su eficacia, y éstas pequeñas piezas son el ejemplo claro del fruto de su estudio. Eran de tamaños reducidos y, sin embargo, capaces de iluminar enormes estancias con una luz diáfana y tenue que animaba a la calma de cualquier persona que allí estuviese.

Fortuny entendía que las lámparas de cristal de Murano eran la tendencia de la época pero para él era incomprensible colocar una de ellas en una sala con sus vestidos, ya que no daban la cantidad suficiente de luz y a su vez no eran de su gusto. Fue entonces cuando planteó una de sus teorías más innovadoras, la luz eléctrica era un hecho práctico y existente, lo único que necesitaba era vestirla, al igual que había hecho años antes con el cuerpo humano. Para ello utilizará decoraciones que habían sido primordiales en culturas de su interés como es el islam y la gran Alhambra de Granada⁶³.

Es curioso como estas obras encontraron su mercado en Estados Unidos e incluso en algunos países orientales. Éstos sabían apreciar el interés de occidente por su civilización y la capacidad del mismo para llegar a confeccionar símbolos muy parecidos a los de su propia cultura. En esta coyuntura comenzó una omnipresencia de objetos que no eran de origen oriental dentro de países que sí lo eran, la cuál perdura hasta hoy en día en algunos como por ejemplo Dubai dónde pueden encontrarse varias de estas preciadas lámparas.

⁶³ ZULIAN, C. (dir.), *Fortuny y la lámpara maravillosa*, Barcelona, RTVE, 2011,[25/04/2017]. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/fortuny-lampara-maravillosa/3808526/>, min. 00:39:52.

V. LA HERENCIA DE FORTUNY

Tras la muerte del diseñador en 1949 su recuerdo quedó prácticamente en el olvido debido a una serie de situaciones entre las que destacan el poco conocimiento del mismo por parte de las nuevas generaciones, la situación inestable de su viuda y heredera, y el avance de las vanguardias y nuevos estilos que dejaron de lado el tema ornamental y decorativo, y apostaron por el futuro, por la línea recta, lo puro y lo transparente. Todo hubiese ido a pique si no hubiese sido gracias a la ayuda de Elsie Lee McNeill⁶⁴, la cuál viajó desde Estados Unidos a Italia para ayudar a Henriette, y terminaría haciéndose cargo de la fábrica de la Giudecca⁶⁵. Es destacable el hecho de que cuatro años después de estos sucesos se ofreció al Gobierno Español el Palazzo Orfei como regalo, sin embargo, éste decidiría rechazarlo por cuestiones económicas. Será finalmente tomado por el Ayuntamiento de Venecia, convirtiéndose con posterioridad en un gran centro cultural.

Su *revival* comienza con la decadencia de las vanguardias y el comienzo de la postmodernidad, no es hasta la década de los sesenta cuando instituciones europeas comienzan a interesarse por la obra de Mariano⁶⁶. Posteriormente en los setenta sus piezas empezarían a moverse entre coleccionistas. Pero si hubo un momento de esplendor y revitalización de su figura fue a finales de ese decenio. Una nueva generación emergente que rechazaba los gustos impuestos y abogaba por la expresión interior -punkies, heavis, hippies...-, descubrirá la moda de los grandes y felices años veinte y con ello el preciado Delphos, que sería comprado y vestido por una cantidad innumerable de musas y actrices. El cine quedó prendado de las formas, las caídas, los colores de las telas y las llevó a sus pantallas en numerosas ocasiones.

⁶⁴ Distribuidora junto a su marido, Arthur Lee, de los diseños de Fortuny en Estados Unidos.

⁶⁵ DE OSMA, G., *Mariano Fortuny, arte...*, p. 270.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

Muchos diseñadores comenzaron entonces a apreciar las aportaciones de este artista en su ámbito como pueden ser Cristóbal Balenciaga o Karl Lagerfeld. No sólo tienen en cuenta su producción artística sino que muchas veces se inspiran en ella y establecen colecciones muy similares. Si hay una persona que verdaderamente continúa el viaje y carrera que había comenzado Fortuny es Issey Miyake⁶⁷. Ambos se interesaron por la forma y la función de ésta en conjunción con el cuerpo, y no por las grandes preocupaciones en relación a los patrones que tanto se daban en el mundo de la moda⁶⁸.

Actualmente es impensable una exposición de la historia textil del siglo XX sin al menos un vestido Delphos o un Velo Knossos. De esta manera, Anna Wintour⁶⁹, uno de los iconos de moda más importantes de los últimos sesenta años, decidió en 2016 llevar a cabo un gran homenaje a Mariano Fortuny realizando una exposición⁷⁰ y exaltando sus piezas en el museo Metropolitano de Nueva York⁷¹. Ella misma ha portado alguno de sus vestidos al igual que muchas otras personalidades como Natalia Vodianova o Lauren Hutton.

Nadie pondría en duda que tener una de estas maravillosas prendas en su armario es hoy en día una suerte irreplicable y precisa, ya que la cantidad que se conserva de ellas es muy reducida y, por suerte o desgracia, no podrán volver a realizarse de la misma forma y manera, haciendo por consecuencia de su unicidad una de sus cualidades más valoradas.

⁶⁷ Diseñador japonés cuyas obras son la mezcla perfecta entre el diseño de alta costura y la tecnología, dando lugar a piezas totalmente transgresoras y revolucionarias.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹ Jefa de edición de la revista *Vogue* norteamericana.

⁷⁰ ‘*Manus vs Machina: la moda en la edad de la tecnología*’.

⁷¹ LUISA FUNES, M. ‘Fortuny: Nueva York descubre al genio español’, en periódico ABC, 08/05/2016.

VI. CONCLUSIONES

En el siglo XX se está produciendo una revolución en el mundo del diseño, momento en el cual Mariano Fortuny creó una nueva apertura en la moda, una nueva visión, un nuevo paradigma que la situaba al mismo nivel que lo que se había considerado durante muchos siglos como Bellas Artes. Romper con la idea imperante de que una prenda de vestir era algo efímero, creado para ser usado en un periodo o momento determinado, es primordial en la vida de este genio, que no encontró ningún problema en mezclar características y estéticas que parecían no tener nada en común pero que, finalmente, dieron lugar a creaciones no sólo bellas y pulidas, sino total y absolutamente incommensurables.

Mariano Fortuny ha aportado a la Historia del Arte una síntesis de como los gustos y tendencias han nacido para ir evolucionando con el tiempo y no para permanecer inmutables. Ha inculcado a la alta costura de este último siglo un nuevo juicio respecto a la vestimenta, que no necesita seguir los cánones establecidos para triunfar y cuyos materiales pueden ser tratados con tanta habilidad como la que le da a un lienzo o una escultura.

La confección de su mayor obra, el Delphos, es sin duda la materialización del concepto de lo atemporal y el culmen de un proceso vital. Un vestido que jamás pasa de moda, que nunca está fuera de lugar, que encaja en cualquier periodo histórico-artístico, que mezcla el pasado, se realiza en el presente y busca el futuro, es una proeza que difícilmente podría aplicarse a otro tipo de creación. El hecho de que una túnica que se inspira en la antigüedad occidental sea aunada con características orientales es a partir de entonces una regla, un molde, un prototipo para los diseñadores noveles de cómo la apreciación del pasado y la unión de dos mundos aparentemente antagónicos puede ultimar en prendas tangibles que se asemejan, por sus propiedades, a concepciones que parecían inalcanzables por el ser humano. Sus pliegues son a día de hoy no solo una referencia inequívoca para cualquier modisto, sino una innovación adelantada a su época dentro del ámbito tecnológico.

Su afán y deseo por redimir a la mujer de elementos que potenciaban su inmovilidad fue logrado tras años de estudio y gracias no sólo a innovaciones estilísticas o formales, como el tratamiento y caída de la tela, sino también a ese gran compendio de máquinas de trabajo que inventó manualmente, cuya funcionalidad y resultados son únicos en la historia del diseño y un principio esencial para comprender la moda actual. Sus atavíos fueron durante muchas décadas un punto de inflexión en la división de opiniones sociales y, probablemente, esto causó con posterioridad una etapa, tras su defunción, que le hizo caer en el olvido. No es de extrañar que poco después se recuperara su obra y se puntualizará como una de las mejores, más cuidadas e irrepetibles en la Europa del siglo XX.

A modo de reflexión final sería sustancial cerrar el trabajo con una cita de Claudio Zulian en uno de sus documentales a cerca de Fortuny:

‘No simboliza un oriente en concreto, o un occidente en concreto, sino una identidad en construcción en la que elementos dispares se combinan de manera inesperada y novedosa... (Fortuny) nos muestra que las diferentes piezas de un puzzle pueden tener sentido juntas si hay un acto creativo que las transforme y las traduzca en algo nuevo, algo nuevo que en un fragilísimo equilibrio consiga hablarnos a la vez de la historia y del porvenir, con todas las tensiones y las contradicciones que pueda haber.’⁷²

⁷² ZULIAN, C., *ob. cit.*, min. 00:54:05.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO, S., ‘Mariano Fortuny. La casa y la tela.’ en CALATRAVA, J., *Orientalismo, arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, 2012, pp. 223-235.
- DE OSMA, G., *Fortuny*, Madrid, Editorial Nerea S. A., 2015.
- DE OSMA, G., ‘Fortuny recuperado’, *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, N.º 0, 2004, pp. 90-101.
- DE OSMA, G., *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos editores, 2012.
- DE OSMA, G., ‘Mariano Fortuny y Madrazo, el último orientalista’, *AWRAQ*, N.º 2, 2015, pp. 85-98.
- DEL CRISTO GONZÁLEZ, M.; *et al*, *Los gustos y la moda a lo largo de la Historia*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- DÍAZ MARCOS, A. M., *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.
- DUEÑAS, M., *El tiempo entre costuras*, Barcelona, Temas de hoy, 2009.
- ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002.
- FUKAI, A., *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo II: Siglo XX*, Kyoto, Taschen, 2002.

- LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995.
- LUISA FUNES, M. 'Fortuny: Nueva York descubre al genio español', en *periódico ABC*, 08/05/2016.
- LURIE, A., *The Language of Clothes*, New York, Random House, 1981.
- MARTÍNEZ DE LA PERA, E., *Inspiraciones: Mariano Fortuny y Madrazo*, Madrid, Ministerio de Cultura Secretaria General Técnica, 2010.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'Los modelos más representativos de la exposición: Delphos de Fortuny', *Museo del Traje*, 2004, pp. 1-11.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje', *Indumenta: Revista del Museo del traje*, N.º 0, 2007, pp. 133-122.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., 'The legacy of Fortuny-Nigrin', *Revistas Universidad de Granada, Cuad. Art. Gr.*, N.º 41, 2010, pp. 269-286.
- PASALODOS SALGADO, M., 'Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque', *Indumentaria: Revista del museo del traje*, N.º 0, 2007, pp. 107-112.
- ROCA CABRERA, M., 'El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX', en ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestidos del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 187-198.
- ROQUE, M.A., 'Mariano Fortuny Madrazo: The Luminous and Cosmopolitan Mediterranean', *Quaderns de la Mediterrània*, N.º 240, 2011, pp. 117-125.

VIII. FILMOGRAFÍA

- ZULIAN, C. (dir.), *Fortuny y la lámpara maravillosa*, Barcelona, RTVE, 2011, [25/04/2017]. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/fortuny-lampara-maravillosa/3808526/>
- MÉNDEZ, M. (dir), *Inspiraciones, Mariano Fortuny*, Madrid, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, 2010, [27/04/2017]. <https://vimeo.com/27236994>
- LÓPEZ BUSQUETS, E. (dir.), *El Oriente de Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871- Venecia, 1949): Arte, ciencia y diseño* [video], Madrid, Casa Árabe, 2013, [20/04/2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=9e4YVgqGsA8>

VIII. ANEXOS



Fig. 1: *Velos Knossos*, M. F. Madrazo.

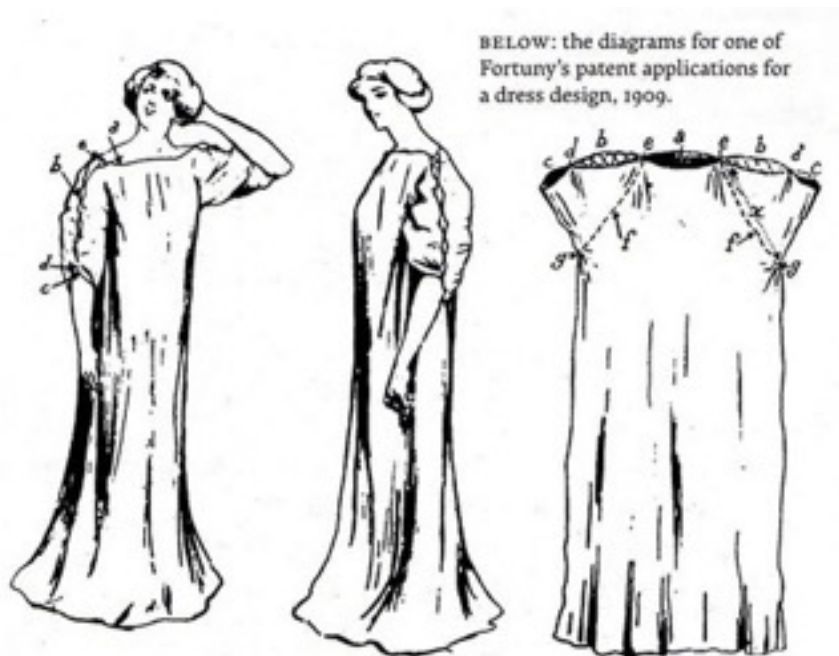


Fig. 2: Dibujos *Patente n° 408629, Delphos*, M. F. Madrazo, 1909.



Fig. 3: Diversas tipologías modelo *Delphos*, M. F. Madrazo.

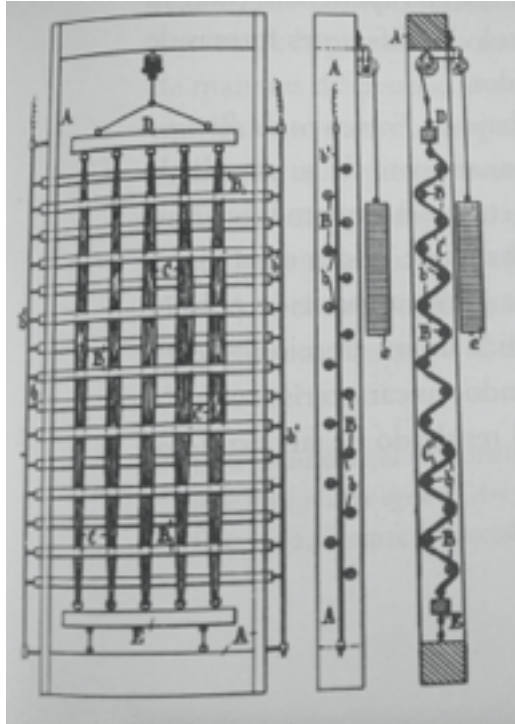


Fig. 4: Sistema de plisado y ondulado, M. F. Madrazo, 1909.



Fig. 5: Detalles cuentas de vidrio de Murano en sobretúnica, M. F. Madrazo.



Fig. 6: *Estudio para Delphos rosa*, M. F. Madrazo, 1932.



Fig. 7: Etiquetas en vestido *Delphos*, M. F. Madrazo.



Fig. 8: Sistema de embalaje y conservación del vestido *Delphos*, M. F. Madrazo.

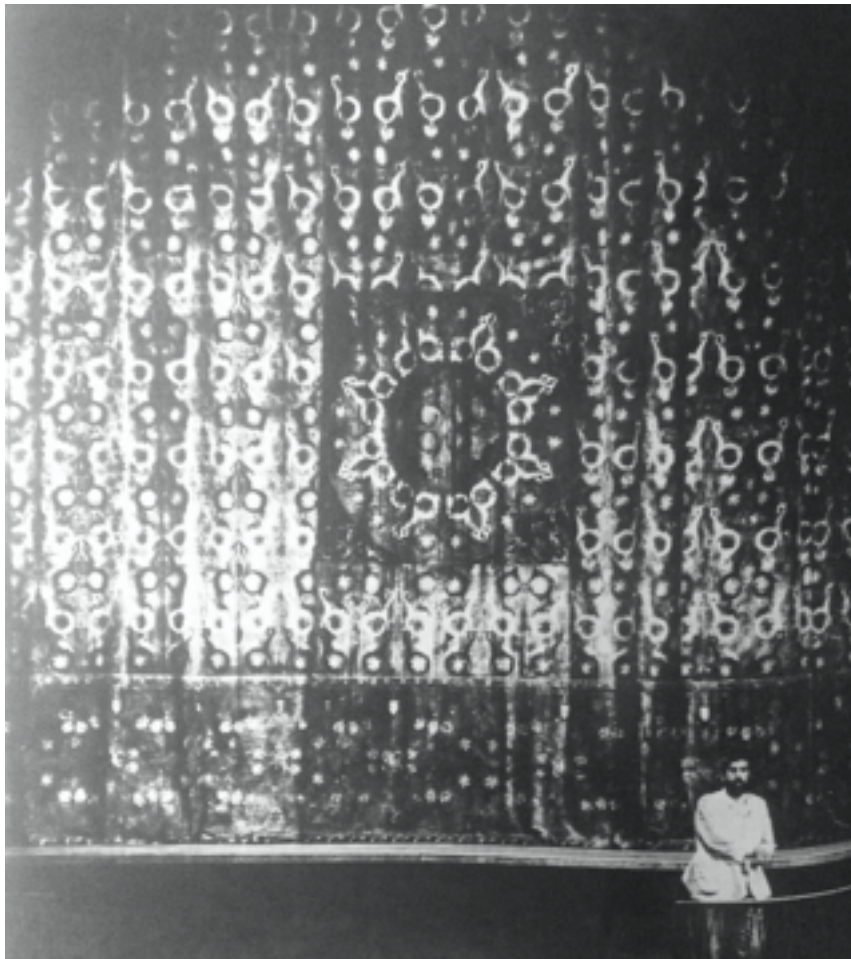


Fig. 9: Fotografía M. F. Madrazo delante de *El Gran Telón* en el teatro de la condesa de Bearn, 1906.



Fig. 10: Diversas tipologías de *Lámparas orientalistas Fortuny*, M. F. Madrazo.