

Trabajo Fin de Grado

El Japonismo de Mariano Fortuny y Madrazo en su
universo textil.

Autor/es

Lucía Blasco Fanlo

Director/es

Dra. Elena Barlés Báguena

Universidad de Zaragoza
2013 / 2014

ÍNDICE

	Pág.
I. PRESENTACIÓN.....	1
1. Delimitación del tema, causas de su elección y objetivos del trabajo.....	1
2. Metodología aplicada.....	2
3. Estado de la cuestión.....	3
 II. DESARROLLO DEL ESTUDIO.....	 7
1. Breve biografía y producción artística.....	7
2. La faceta como diseñador textil de Mariano Fortuny.....	10
3. El japonismo en las creaciones textiles de Mariano Fortuny.....	13
A. Materiales y técnicas: las telas, los tintes y las técnicas de impresión.....	17
B. Las hechuras de corte japonés.....	19
C. La constante recurrencia a motivos ornamentales de tradición japonesa.....	21
 III. CONCLUSIONES.....	 24
 IV. ANEXOS.....	 25
Bibliografía.....	25
ANEXO 1.....	31
ANEXO 2.....	35

ANEXO 3.....	60
ANEXO 4.....	66
ANEXO 5.....	67
ANEXO 6.....	69
ANEXO 7.....	70
ANEXO 8.....	71
ANEXO 9.....	72
ANEXO 10.....	73
ANEXO 11.....	74
ANEXO 12.....	76
ANEXO 13.....	77

I. PRESENTACIÓN

1. Delimitación del tema, causas de su elección y objetivos del trabajo.

El tema que hemos seleccionado como objeto de estudio de nuestro trabajo de fin de grado es una parcela de la producción artística del polifacético Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949). Este gran creador fue un excelente diseñador textil y de moda, faceta en la que cultivó distintas tendencias y en la que tuvo diferentes fuentes de inspiración. Una de estas fuentes fue el arte japonés, cuya clara impronta se aprecia en un número considerable de sus diseños, siendo considerado como uno de los autores japonistas más importantes en el mundo de la moda de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Es a esta parte de sus creaciones a la que queremos aproximarnos en nuestro trabajo.

Los motivos que nos han llevado a la elección de este tema son los siguientes. En primer lugar, nuestro interés por los textiles, la indumentaria y la moda en general que consideramos que constituyen singulares expresiones culturales y artísticas, no suficientemente valoradas. En segundo lugar, nuestra predilección por el arte que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y primera décadas del siglo XX, época de grandes cambios y novedades que dan lugar a un periodo muy variado y rico en el campo de la Historia del Arte. En tercer lugar, nuestra curiosidad por el fenómeno del Japonismo que justamente se dio en esta época; por el fenómeno de la presencia e influencia de la cultura y el arte de Japón en la cultura y el arte occidental. Finalmente, también nos llevó a elegir este tema el gran desconocimiento que existe sobre la obra textil de Mariano Fortuny y Madrazo, y particularmente sobre aquellas creaciones que manifiestan la huella del arte japonés.

Así pues, los objetivos de este trabajo son:

- Realizar una recopilación de la bibliografía dedicada a este genial artista.
- Aproximarnos a su biografía y a su rica y polifacética trayectoria artística como contexto de su producción en el campo de la moda.
- Conocer su variada faceta como diseñador textil y de moda, en la que utilizó distintos técnicas y materiales y percibió distintas influencias.
- Estudiar su producción japonista, explicando el contexto que explica por qué fue receptivo la influencia japonesa, y analizando los aspectos en los que se plasma o percibe su japonismo (técnicas, hechuras, utilización de diversos motivos, etc.)

- Efectuar una puesta en valor tanto de su figura como de sus piezas de indumentaria, realizando un análisis de sus atavíos más significativos y preciosistas que se encuentran en relación con la línea temática de nuestro trabajo: el arte japonés.

2. Metodología aplicada.

Para la elaboración del presente trabajo, llevamos a cabo el siguiente método de trabajo:

En primer lugar, concerté una reunión con mi tutora, la Dra. Elena Barlés, para efectuar la delimitación del tema y comenzar la búsqueda y posterior localización de los materiales necesarios para su realización. Dicho trabajo fue ejecutado con éxito gracias a la consulta de catálogos colectivos de bibliotecas y librerías nacionales e internacionales, y de repositorios y bases de datos (véase Bibliografía).

Tras la búsqueda y recopilación del material bibliográfico, se llevó a cabo una selección de los materiales más útiles para nuestro estudio debido a la gran extensión de material encontrado y a la dificultad para localizarlo y consultarlo. En nuestras bibliotecas aragonesas, sobre todo en la del Museo de Zaragoza -legado Torralba- encontramos buen número de libros sobre Japonismo. Ante la ausencia de bibliografía específica sobre nuestro artista en los fondos de estas bibliotecas tuvimos que adquirir muchos libros en distintas librerías nacionales, y recurrir al sistema de préstamo interbibliotecario. Asimismo nos valimos de los materiales que se encuentran disponibles en los repositorios de artículos antes mencionados.

La lectura de la bibliografía se acometió por orden cronológico tras el establecimiento de los distintos bloques temáticos: la biografía y obra de Mariano Fortuny y Madrazo, el Japonismo (en general, en España y dentro del ámbito textil) y finalmente, la moda del siglo XIX. A lo largo de su lectura, se confeccionaron una serie de fichas de todo el material bibliográfico que incluían un resumen con los fundamentos más relevantes que nos ofrecía cada uno de ellos y las páginas donde se encontraba la información que nos resultaba más útil.

Finalmente, después de estudiar todos los datos, se procedió a la elaboración del trabajo. El cuerpo del mismo se estructura en tres bloques, introducido por una presentación. El primer bloque es una breve biografía del artista, en la que indagamos sus mayores logros en los diferentes campos artísticos en los que trabajó. El segundo bloque se dedica a su faceta de diseñador de moda en general, en el que comentamos las diversas corrientes e inspiraciones de las que se sirvió para confeccionar sus diseños textiles. Y

finalmente, el tercer bloque lo dedicamos al análisis de su obra textil dentro de la corriente japonista que circulaba en Europa y de la que Mariano Fortuny fue partícipe. Para finalizar se incluyen unas conclusiones. El trabajo se complementa con la relación de la bibliografía consultada, el listado de figuras y con distintos anexos.

3. Estado de la cuestión.

Mariano Fortuny y Madrazo artista genial, único, polifacético, no pudo gozar en vida del reconocimiento de sus extraordinarias aptitudes, sino que únicamente le fueron valoradas tiempo después de su fallecimiento. Muestra de ello son las escasas publicaciones sobre el artista que fueron divulgadas durante su vida, entre las que reseñaremos los catálogos de sus exposiciones en las galerías Brame et Lorenceau¹ y Dedalo², sin olvidar la publicación realizada por María de Cardona³.

Las primeras noticias de entidad publicadas sobre Fortuny aparecen en 1957 en el libro de Angela Mariutti⁴ en el que se hace referencia a cuatro figuras relevantes del panorama español que se encontraban residiendo en la ciudad de Venecia, entre ellos nuestro artista.

Tras la muerte de Fortuny, su figura parecía estar olvidada en los anales de la Historia del Arte. Fue a partir de los años 80 del siglo XX cuando comenzaron a sucederse numerosas publicaciones sobre el artista y su obra, celebrándose inclusive interesantes exposiciones dedicadas su figura. De entre las sucesivas publicaciones que salieron a la luz en dicha década, cabe citar *El Fortuny de Venècia*⁵ en el que realizan un liviano recorrido por la vida y obra de Mariano Fortuny, no obstante nos ofrece una interesante y muy precisa cronología haciendo hincapié en los sucesos tanto personales como artísticos más importantes del artista. Destaca, también, una edición realizada con motivo de una exposición sobre Fortuny que tuvo lugar en el Mercado Puerta de Toledo

¹ GALÈRIE BRAME ET LORENCEAU, *Mariano Fortuny y Madrazo*, París, Galèrie Brame et Lorenceau, 1934.

² GALLERIA DEDALO, *Mariano Fortuny y Madrazo: dipinti, stoffe per decorazioni, acqueforti, disegni*, Milán, Rizzoli, 1935.

³ CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny y Madrazo*, Madrid [s.n.] s.a., 1950.

⁴ SÁNCHEZ RIVERO, A. M. de, Quattro Spagnoli in Venezia, Venecia, Fundación Ongania, 1957.

⁵ FORTUNY Y MADRAZO, M., *El Fortuny de Venècia*, Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984.

de Madrid, en los meses de noviembre y diciembre de 1988⁶, en la que únicamente nos ofrece generalidades del artista de las que ya éramos conocedores, sin embargo nos brinda un abundante material visual de su legado artístico.

Ya en los años 90, vio la luz una de las más importantes publicaciones sobre la figura de Mariano Fortuny de la mano de Guillermo de Osma⁷ en la que, por primera vez, se realizó un completo estudio sobre la vida y el trabajo del genial artista, complementado con un amplio material visual de diversos géneros. También incluye un breve apéndice con algunos de los modelos textiles de Fortuny clasificados en vastas categorías, una lista con todas las invenciones patentadas por el artista y, como curiosidad, la inclusión de un árbol de familia para ubicar con precisión la procedencia de Mariano Fortuny y Madrazo.

No obstante, fue en los primeros años del siglo XXI cuando aparecieron las publicaciones de mayor trascendencia para el estudio de este artista, de las que nos hemos servido mayoritariamente para la confección de este trabajo. Destacamos la tesis doctoral realizada por María del Mar Nicolás⁸, un profundo y exhaustivo estudio que recorre todas las facetas experimentadas por Mariano, haciendo especial hincapié en la aproximación del autor al mundo del teatro. Otro trabajo de calidad es la reedición⁹ de la publicación de Guillermo de Osma citada anteriormente, con una mejora en los contenidos y la adhesión de otros nuevos. También cabe citar un estudio de autores italianos¹⁰ especialmente rico en material fotográfico de sus diseños textiles inspirados tanto en Oriente como en Occidente. Y finalmente, aludir a la publicación efectuada por Eloy Martínez de la Pera Celada¹¹ que recoge una panorámica de la obra de Mariano Fortuny, fruto de una exposición celebrada para rendir homenaje al artista en el Museo del Traje de Madrid.

⁶ FORTUNY, M., *Mariano Fortuny y Madrazo: Granada, 1871 - Venecia 1949; pinturas, grabados, trajes y objetos; [en el Mercado Puerta de Toledo de Madrid, en los meses de noviembre y diciembre de 1988]*, Madrid, Mercado Puerta de Toledo, 1988.

⁷ OSMA, G. de, *Fortuny: the life and work of Mariano Fortuny*, London, Ed. Autum, 1994.

⁸ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny y Madrazo, entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001. NICOLÁS, M.M., “*El legado Fortuny-Nigrin*”, Cuadernos de Arte, nº 41, Universidad de Granada 2010, pp. 269-286.

⁹ OSMA, G. de, *Mariano Fortuny: arte ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012.

¹⁰ DAVANZO, D. Y FONDAZIONE DI VENEZIA, *Le collezioni della Fondazione di Venezia: itessili Fortuny di Oriente e Occidente*, Venice, Fondazione di Venezia, Ed. Umberto Allemandi, 2008.

¹¹ FORTUNY, M. y MARTINEZ DE LA PERA CELADA, E., *Inspiraciones, Mariano Fortuny y Madrazo*: Museo del Traje- CIPE: febrero-junio 2010, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2010.

Para completar este trabajo fue necesaria la lectura de otro tipo de publicaciones referentes al Japonismo que permitió confeccionar una visión completa sobre el universo que rodeó a nuestro artífice. En lo tocante al estudio del Japonismo en general¹², cabe citar los trabajos de Berger, Wichmann y Yamada, auténticos clásicos e hitos historiográficos en el estudio del Japonismo. En el ámbito español destacan las obras de Kim Lee¹³, Almazán¹⁴, Bru¹⁵ y Barlés¹⁶. En el tema del Japonismo en la moda, sin duda hay que resaltar las publicaciones de la gran especialista en el tema Akiko Fukai¹⁷, así

¹² AA. VV., *Dialogue in Art. Japan and the West*, New York, Kodansha Internacional, 1976. BERGER, K., *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. WICHMANN, S., *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1859*, Londres, Thames and Hudson, 1981. YAMADA, Ch. F., *Mutual Influences between Japanese and Western Art. Catalogue*. Tokio, National Museum of Modern Art, 1968.

¹³ KIM LEE, S. H., *La presencia del arte de Extremo oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.

¹⁴ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, edición en microficha, 2001. ALMAZÁN, D., “El Japonismo como género (femenino)”, en BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN, (eds.), *La Mujer Japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación Española de Estudios Japoneses, The Japan Foundation, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 849-860.

¹⁵ BRU, R., *Els orígens del Japonisme a Barcelona*, Barcelona, Institut d’Estudis Mòn Juïc – Ajuntament de Barcelona, 2011. AA. VV., *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Barcelona, Obra Social «La Caixa», 2013.

¹⁶ BARLÉS, E., “El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji” en BARLÉS, E y ALMAZÁN, D., (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*. Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, Fundación Japón, 2012, pp. 99-161. BARLÉS, E., “Presencia e impacto del arte japonés en España en la época del Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX). Un estado de la cuestión.” *Boletín de Bellas Artes*, XL, Sevilla, 2013, pp. 77-142. BARLÉS, E., “Arte y naturaleza en Japón: la belleza de las cuatro estaciones”, en AA.VV., *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2008.

¹⁷ FUKAI, A., “Truth, Fashion and paintings”, en AA. VV.; *Main Themes in Art, “Genre: Dairy Scenes”, the Theme*, Tokyo, World Culture Art CO., LTD, 2006, pp.60-67. FUKAI, A., “Painted Beauties”, en AA. VV., *Muses, Madonnas and Maidens: 500 years of the female image in East and West*, Tokyo, Fuji Art Museum, Tokyo, 2001, pp. 40-45. FUKAI, A., *Japonism in Fashion*, Tokyo, Heibon-sha, 1994. FUKAI, A., “Le Japon et la mode”, en AA. VV., *XXIème CIE: Mode in Japan*, Nice, Musée des Arts Asiatiques, 2003, pp.21-27. FUKAI, A., “The Kimono and Parisian Mode”, *Fashioning Kimono*, nº 5, Milán, 2005, pp.48-56. FUKAI, A., “Restoration of Decorarion: Reconsidering Kimono in Japonism”, *Studies in*

como el excelente trabajo María Bayón¹⁸, y una serie de estudios de autores varios que tratan de otros temas generales pero que aluden al Japonismo en la moda¹⁹.

Japonisme, nº 28, 2008, pp.19-21. FUKAI, A. "Japan and Fashion", en AA. VV., *The Power of Fashion: About design and meaning*, Uitgeverij, Terra Lannoo and ArtEZPress, 2006, pp. 288-309.

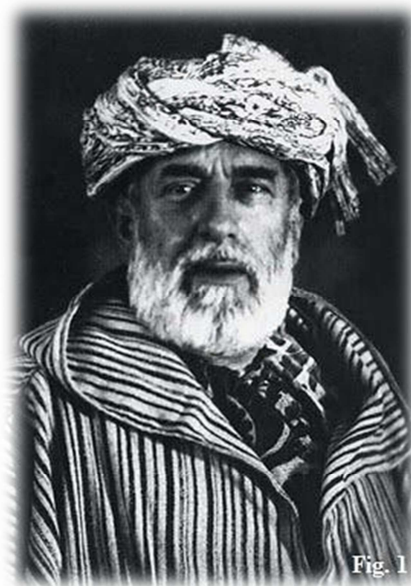
¹⁸ BAYÓN, M., "El kimono viaja a Occidente. Japonismo en la moda (1880-1930)", en GARCÉS GARCÍA, P. y TERRÓN BARBOSA, L., (coord.), *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, España, Peter Lang publishing group, 2013, pp. 151-166.

¹⁹ AA VV., *Seasons: The Beauty of Transience in Japanese Art* / Art Gallery of New South Wales, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2003. AA VV., *Japanese Traditional Patterns*, Tokio, Graphic-sha, 1990, 2 vols. BAIRD, M., *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*, Nueva York, Rizzoli, 2001. WATANABE, M., *Beauties of the Four Seasons*. Lancaster, Ashmolean Museum, 2006.

II. DESARROLLO DEL ESTUDIO

1. Breve biografía y producción artística.

Existen creadores cuya trayectoria artística queda especialmente marcada por el origen, ambiente y experiencias que determinaron su vida. Este es el caso de Mariano Fortuny y Madrazo, nacido en Granada el 11 de mayo de 1871, en el seno de una familia dedicada al mundo del arte que le inculcó un profundo sentido de la historia y el respeto por la tradición²⁰. Era el segundo hijo de Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874)²¹, célebre pintor catalán considerado uno de los más importantes artistas españoles del siglo XIX, pionero del Japonismo en España y ávido



coleccionista de arte nipón, y de Cecilia de Madrazo Garreta (1846-1932), nieta de José de Madrazo (1781-1859) e hija de Federico de Madrazo (1815-1894), ambos insignes pintores.

Mariano creció rodeado de un extenso repertorio de objetos de arte que su padre coleccionaba con tesón (Anexo 1), como si quisiese recrear en su propio hábitat el Oriente que aparece representado en sus cuadros, por lo que no es de extrañar que todos ellos sirviesen de inspiración para su posterior producción artística.

A finales de 1872, la familia Fortuny y Madrazo se trasladó a Roma, donde poco tiempo después tendría lugar el fallecimiento de Mariano Fortuny y Marsal, poniendo fin tempranamente a su brillante carrera. Tras su muerte, Cecilia decide trasladar la residencia familiar a París, donde vivía su hermano el pintor Raimundo de Madrazo (1841- 1920).

En París comienzan los años de formación de Mariano bajo la supervisión de su abuelo Federico y su tío Raimundo, gracias a los cuales tuvo contacto con numerosos artistas.²²

²⁰ OSMA, G. de, *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 16.

²¹ AA. VV.: *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, MNAC, 2004.

²² OSMA, G. de, *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 23.

La heterogeneidad de los gustos de Mariano quedó patente ya desde época muy temprana, tal y como él mismo plasmó en sus memorias²³. Su pasión por el teatro y la tecnología teatral surgió en torno a 1883, cuando fue invitado por Giovanni Boldini, pintor y amigo de su padre, a unas funciones de ballet en el teatro Edén. Su fascinación por ellas le llevó a dejar a un lado toda actividad para centrarse en este nuevo hallazgo²⁴. Sin embargo, quien realmente introdujo a Mariano en este mundo del teatro, fue el pintor, grabador y músico Rogelio de Egusquiza. Su formación se completó con la asistencia a galerías, museos, Exposiciones Universales y con asiduos viajes a España e Italia.

En torno a 1889, Cecilia decide abandonar la ciudad de París y fijar su residencia de nuevo en Italia, concretamente en Venecia. El Palazzo Martinengo sería su residencia definitiva, convirtiéndose en un punto de encuentro de artistas y literatos españoles y franceses.²⁵

Aquí, Mariano inició su afición por la fotografía continuando con la tradición familiar de tomar instantáneas a lo largo de toda la jornada de los emplazamientos que más llamaban su atención. Para Fortuny, la fotografía supuso una herramienta empírica y un complemento para sus pinturas ya que,



como otros pintores de la época, la utilizaba para realizar los estudios preliminares de muchos de sus lienzos. Irónicamente muchas de sus fotografías tenían mayor calidad e importancia artística que sus pinturas.²⁶

En Venecia, Mariano acudía a clases de dibujo y pintura para mejorar su técnica; sin embargo, como realmente la perfeccionó y desarrolló fue acudiendo a los diferentes museos donde copiaba y estudiaba las obras de los grandes maestros de la pintura. Participó en dos ediciones de la Exposición Internacional de Múnich, en la de 1893 y en la de 1896, obteniendo la segunda medalla y la medalla de oro respectivamente, y,

²³ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, op. cit., pp. 24-25.

²⁴ *Ibidem*, pp.24-25.

²⁵ FRANZINI, C., “El Mago de los Orfei, Mariano Fortuny y Madrazo: Una biografía”, en AA. VV., *Fortuny. El Mago de Venezia* (cat.expo.), Barcelona, 2010, p.189.

²⁶ OSMA, G. de, *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 26.

posteriormente lo hizo en la Exposición Internacional del Arte de 1899 y en la Exposición Universal de París de 1900.²⁷

En 1899, decide alquilar una estancia del Palacio Pesaro degli Orfei para instalar su estudio, y años más tarde, éste se convirtió en su residencia oficial - hoy conocido como Palacio Fortuny-. Adquirió el inmueble después de su matrimonio en 1924 con Adèle Henriette Nigrin (1877-1965) a quien conoció en 1900.



Fig. 3

A comienzos del siglo XX se inició uno de los periodos más prolíficos y prósperos de Fortuny. En el campo teatral, ya en 1900, registra su primera patente en Venecia: *Sistema d'illuminazione scenica con luce indirecta*, a las que seguirán otras muchas. No obstante, su más admirado logro fue la *Cúpula Fortuny* (1902), concebida como un dispositivo escenográfico que permite concentrar la luz, haciendo más dramáticos los efectos.²⁸

Ligado al campo teatral, también por entonces Mariano se adentra en una de las materias en las que brilló con luz propia: el arte de la indumentaria, en el que profundizaremos en el siguiente apartado.

Entre 1904 y 1911 continúa con su inquieta actividad creativa sin olvidar la pintura, que no deja de ser un pilar fundamental en su producción.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, Mariano estableció su residencia definitivamente en Venecia trabajando sin descanso. Allí vivió hasta su muerte y poseyó un papel muy importante en la protección del patrimonio artístico veneciano, salvándolo



Fig. 4

²⁷ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 29.

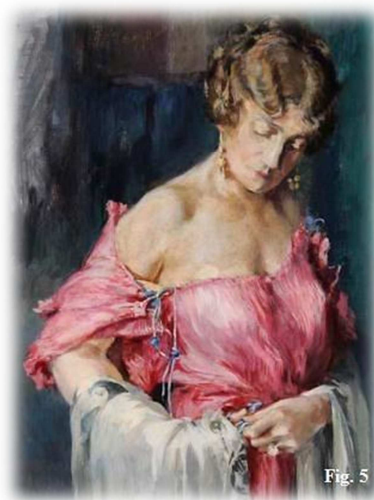
²⁸ FORTUNY, M., *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 160. NICOLÁS, M., M. *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 82.

de la destrucción y del hurto, gracias a su cargo de Embajador de S.M. el Rey de España en Italia y de miembro del Comité de Salvación de Obras de Arte de Venecia.²⁹

A lo largo de la década de los años veinte, viajó por toda Europa visitando en varias ocasiones Madrid o Barcelona, ciudad donde pudo contemplar la Exposición Internacional celebrada en 1929.

La década de treinta fue más complicada para Fortuny ya que tuvo que hacer frente a graves apuros financieros de los que finalmente logró salir airoso gracias a la realización de sus dos únicas exposiciones individuales, la primera en la galería Hector Brame de París en 1934, y la segunda en la galería Dédalo de Milán en 1935.³⁰

El estallido de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, ocasionó el retiro de Mariano en su Palacio, dedicándose casi en exclusiva a su faceta de pintor. En estos años de guerra, la penuria y la escasez hicieron mella en la salud del artista, provocándole una enfermedad que resultó mortal. Falleció el 2 de Mayo de 1949 en el Palazzo Orfei a causa de un cáncer (Anexo 2). Adèle Nigrin continuó viviendo en el Palacio hasta el momento de su muerte en el año 1966. Tras años de abandono, el Palazzo Orfei fue rehabilitado convirtiéndose en la sede del Museo Fortuny en Venecia.³¹



2. La faceta como diseñador textil de Mariano Fortuny.

Años después del fallecimiento de Mariano Fortuny y Madrazo, María Cardona, amiga del artista, escribía: “El 2 de mayo de 1519 moría Leonardo da Vinci en el castillo de Cloux, cerca de Ambroise; el 2 de mayo de 1949 moría en este su palacio Orfei una figura leonardiana, que no sólo compartió con el maestro florentino la fecha de su óbito.”³² Efectivamente, son pocos los artistas de la generación de Mariano que lograron desarrollar tan multitud de actividades en su legado artístico. No obstante, en la manifestación que verdaderamente brilló con luz propia fue en la de diseñador de moda puesto que era una de las expresiones en las que no se le podía parangonar con su padre.

²⁹ *Ibíd.*, p. 38.

³⁰ OSMA, G. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 237.

³¹ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 51.

³² CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 35.

De manera premonitoria, aquel niño que jugaba con una exótica seda en el cuadro *Los hijos del pintor*, María Luisa y Mariano, en el salón japonés de su padre, anunciaba el relevo generacional en el terreno artístico con una de sus mayores conquistas: la seda, con la que logrará “algo tan sencillo y tan complejo como darle otra consistencia a la seda hasta conseguir plegarla y desplegarla como el abanico oriental con el que se entretenía su hermana”³³.



Fig. 6

Así, las motivaciones que condujeron a Fortuny a introducirse en el mundo de los tejidos fueron diversas, una de ellas fue sin duda dar continuidad a la colección textil de sus padres, no obstante, la razón primordial yacía en la fusión, en una única actividad, de todos sus conocimientos e indagaciones tanto técnicas como artísticas (el color, la luz, los elementos decorativos, entre otros).

El estilo textil de Mariano podríamos definirlo como una reinterpretación del pasado -de los motivos de muchas épocas y culturas- pero que al mismo tiempo será completamente moderno y revolucionario liberando poco a poco al cuerpo de la mujer de la opresión de los rígidos corsés y optando por unas vestiduras ceñidas y adaptadas al cuerpo que no admitían nada debajo³⁴.



Fig. 7

³³ FORTUNY, M., *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 90.

³⁴ *Ibidem*, p. 29. VAQUERO, A., “El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, N° 0, 2007, pp. 123-134

Fortuny se identificó con el ideario que defienden las escuelas alemanas, es decir, una fabricación semiindustrial y una producción en serie de algunas piezas, a diferencia de los diseñadores ingleses que abogaban por el trabajo artesanal considerando que tras la intervención de lo industrial en las artes decorativas, éstas perderían el estatus de objeto artístico.

Su carrera como diseñador textil comienza hacia 1901 ligada a las artes escénicas, concretamente a la figura del dramaturgo Gabriele *D'Annunzio* quien le encarga el diseño de la puesta en escena de su obra *Francesca de Rimini*. Éste fue el primer contacto del artista con el arte de la indumentaria y su éxito fue tal que sus trajes comenzaron a ser



Fig. 8

reconocidos entre la gente del teatro, lo cual repercutió en su interés, años después, en el mundo de la moda. La primera vez que sus creaciones textiles salieron a la luz, fue en el año 1906 en el teatro de la condesa de Bearn en París.

Por estos primeros años de siglo se produjo un hecho trascendental: un riquísimo repertorio de telas con diversos motivos decorativos apareció en el Palacio Knossos de Creta. Este hallazgo, que tuvo lugar gracias a las excavaciones llevadas a cabo por el arqueólogo inglés Arthur Evans, llevó a afirmar a Mariano: “el descubrimiento en Grecia de fragmentos de telas estampadas me impulsó a buscar nuevos procedimientos de impresión”³⁵ y conllevó al inicio de la producción de vestidos de Fortuny.

³⁵ OSMA, G., *Mariano Fortuny...*, op. cit., p. 139.

La faceta de Mariano como creador de tejidos y diseñador de moda estuvo definida por influencias tanto internas como externas: las internas ya las hemos nombrado anteriormente (su propio carácter, y las colecciones y herencia cultural de su padre); y las externas tienen que ver con el modernismo y el movimiento estético inglés - que defendían un tipo de vestido que fuera artístico, higiénico, funcional y no sujeto a los caprichos de la moda-, las costumbres sociales de su época y la inspiración griega que acabamos de comentar ³⁶.



Con todo esto, comenzó a crear su propio catálogo textil que es extraordinariamente variado en tipologías y diseños de atuendos, estilos y motivos de las más diferentes inspiraciones, detalladamente explicados en los trabajos obra María del Mar Nicolás.³⁷

Entre sus creaciones descubrimos distintas fuentes de inspiración (Anexo 3). Por un parte, el arte sasánida, el arte musulmán, el arte persa... entre otros, así como el arte de Asia Oriental que cobró especial importancia en el repertorio artístico fortuniano, tal y como analizaremos en el próximo apartado. A parte de beber de estas fuentes por entonces “exóticas”, también dirigió su mirada al arte occidental: el arte griego y romano, el arte gótico, renacentista y barroco, y el estilo neoclásico y el Art Nouveau.

Por ventura hoy pueden contemplarse numerosas creaciones textiles de este polifacético y versátil autor que se encuentran diseminadas por diversos museos de todo el mundo (Anexo 4).

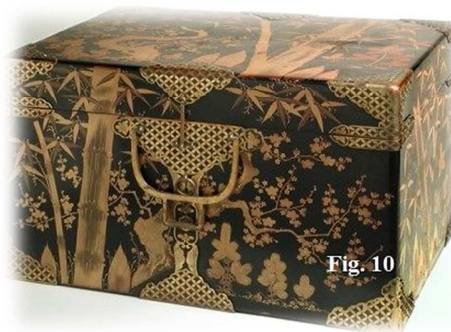
3. El japonismo en las creaciones textiles de Mariano Fortuny.

Tras el periodo de aislamiento que vivió Japón en la época de los *shôgun* de la dinastía Tokugawa (1603/1615-1868), Japón acometió en la era Meiji (1868-1912) un proceso de apertura al exterior y de modernización del país que sorprendió al mundo

³⁶ *Ibidem*, p. 141.

³⁷ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, pp.116-126.

occidental. Durante esta época y poco a poco, las naciones europeas y americanas fueron descubriendo un nación lejana que, bajo su vocación de modernidad, ocultaba una exquisita cultura tradicional que cautivó a los occidentales³⁸. Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX llegaron hasta Occidente abundantes informaciones sobre Japón a través de libros y artículos de prensa. También se pudieron contemplar directamente las producciones artísticas y artesanales de las islas en las Exposiciones Universales así como en los museos y exposiciones artísticas que se celebraron en las principales capitales de Occidente. La intensificación del



comercio internacional permitió que en distintas ciudades se abrieran tiendas en las que se vendían objetos japoneses, lo que facilitó el desarrollo de un coleccionismo de arte japonés. Objetos de marfil, cerámicas, lacas, armas, objetos de metal y esmaltes, pinturas, estampas y libros ilustrados, kimonos, sombrillas y abanicos, eran adquiridos en las

ciudades tiendas, en almacenes o casa de subastas o los viajes realizados a Asia Oriental. Esta fascinación y atracción que suscitó la cultura y el arte de Japón dio lugar al fenómeno del Japonismo³⁹ con el que la presencia e influencia de lo japonés se expandió por toda la cultura y arte occidental, con epicentro en París. Este fenómeno tuvo una notable intensidad y así lo



vemos tanto en el campo de las costumbres sociales, la decoración de interiores, la publicidad, las artes escénicas, la literatura, la jardinería, y sobre todo en el arte de aquella época. Japón se convirtió en fuente de inspiración y renovación de nuestras manifestaciones artísticas y culturales. Como bien señala María de Cardona “la introducción de varios productos culturales, especialmente de obras de arte y de los conocimientos para comprenderlas; y la motivación y el fuerte deseo que tenían los

³⁸ BARLÉS, E., “El descubrimiento...”, *op. cit.*, pp. 99-161.

³⁹ Sobre el tema del Japonismo véase: AA. VV., *Dialogue in...*, *op. cit.*; BERGER, K., *Japonisme...*, *op. cit.*; WICHMANN, S., *Japonisme...*, *op. cit.*; YAMADA, Ch. F., *Mutual Influences...*, *op. cit.*; Para el caso español véase: AA. VV., *Japonismo...*, *op. cit.*; ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*; BRU, R., *Els orígens...*, *op. cit.*; KIM LEE, S. H., *La presencia...*, *op. cit.*

occidentales de nuevas formas de expresión artística foráneas, capaces de renovar la vieja tradición europea”⁴⁰ fueron fundamentales en el desarrollo del Japonismo.

Muchos aspectos llamaron la atención de Japón tradicional pero quizá lo que más fascinó en Occidente fue la mujer japonesa en su imagen de delicada geisha o sumisa esposa, llena de feminidad,



dulzura y sutileza, envuelta siempre en voluptuosos kimonos⁴¹. La singularidad de la mujer nipona era uno de los temas más comentados en los libros y artículos occidentales redactados sobre Japón, que siempre mencionaban la belleza de sus atavíos. No es extraño que los kimonos de seda, las chaquetas-kimonos, los abanicos y las sombrillas,



elementos por excelencia del atuendo femenino japonés, fueron exportados en considerables cantidades y vendidos en las tiendas europeas y americanas para uso cotidiano: pasando a formar parte incluso de las prendas femeninas occidentales, utilizándose también en fiestas de disfraces o simplemente como objetos de colección. Modistas y comentaristas de moda ensalzaban las grandes virtudes del kimono y las damas de la alta sociedad tenían a gala retratarse vistiendo estos coloristas atuendos⁴². El impacto que causó esta prenda se manifestó en la moda femenina de la época, dejando su huella en “ideas, gustos, patrones, formas, colores

o materiales”⁴³. El kimono pasó a ser una prenda textil inspiradora para los diseñadores occidentales quienes iniciaron un fascinante camino hacia la confección de vestidos que evocaban al País del Sol Naciente con “cortes similares, talles altos, mangas anchas, tejidos suaves y estampados decorativos de clara inspiración japonesa”⁴⁴.

⁴⁰ CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 37.

⁴¹ ALMAZÁN, D., “El Japonismo...”, *op. cit.*, pp. 849-860.

⁴² FUKAI, A., “Truth, Fashion...”, *op. cit.*, pp.60-67. FUKAI, A., “Painted Beauties”, *op. cit.*, pp. 40-45.

⁴³ BAYÓN, M., “El kimono...”, *op. cit.*, pp. 151-166.

⁴⁴ BARLÉS, E., “Presencia e impacto...”, *op. cit.*, pp. 77 - 142.

Así, podemos afirmar que el japonismo conquistó el mundo de la moda⁴⁵. De hecho existe un extenso catálogo de artistas japonistas en Occidente que desarrollan su actividad dentro de este campo, entre los que cabe destacar a Paul Poiret (1879-1944), Jeanne-Marie Lanvin (1867- 1946), Charles Frederick Worth (1825-1895), Jacques Doucet (1853-1929), Madame Babani y los hermanos Callot, entre otros muchos. De entre todos ellos, fue Mariano Fortuny y Madrazo quien dio forma a las creaciones textiles más espectaculares.

Es lógico que Fortuny desarrollase esta influencia. Por una parte, vivió intensamente la efervescencia el fenómeno del Japonismo en las



Fig. 14

ciudades

francesas e italianas en las que vivió. Y por otra, en el seno de su familia pudo tener contacto directo con obras japonesas coleccionadas apasionadamente por sus padres (Anexo 1), llegando a tener él mismo una colección de este tipo de objetos⁴⁶. Vio incluso como su padre, autor japonista, asimiló la influencia de arte nipón, por lo que ésta quedará estrechamente unida a la obra de Mariano.

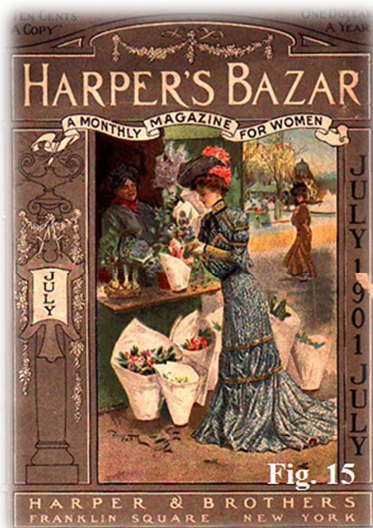


Fig. 15

Para estudiar las huellas de Japón en la obra textil de Fortuny analizaremos tres aspectos de sus creaciones, siguiendo el esquema establecido por los trabajos de Akiko Fukai⁴⁷ y María Bayón⁴⁸: los materiales y técnicas, las hechuras de corte japonés y la constante

⁴⁵ FUKAI, A., *Japonism...*, *op. cit.*; FUKAI, A., "Le Japon...", en AA. VV., *XXIème CIE...*, *op. cit.*, pp.21-27. FUKAI, A., "The Kimono...", *op. cit.*, pp.48-56. FUKAI, A., "Restoration of...", *op. cit.*, pp.19-21.

⁴⁶ Poseía una extraordinaria colección de textiles antiguos constituida por 853 piezas, según consta en el inventario redactado por el propio Fortuny. En ella se integraban vestidos y tejidos provenientes de India, China y Japón (NICOLAS, M. M., "El legado...", *op. cit.*, p. 274). En el Museo del Traje de Madrid un conjunto de diez piezas textiles japonesas de la colección personal del artista (BARLÉS, E., "Presencia e impacto del arte japonés..." *op. cit.*, p. 104)

⁴⁷ FUKAI, A. "Japan and...", *op. cit.*, pp. 288-309.

recurrencia a motivos ornamentales de tradición japonesa. Como complemento, hemos elegido una serie de prendas japonistas del artista (Anexos 6-13).

A. Materiales y técnicas: las telas, los tintes y las técnicas de impresión.

En relación con los soportes, la tela fue para Fortuny el punto de partida para todas sus creaciones por ello utilizó para su elaboración el género más delicado y de mejor calidad: las más hermosísimas sedas procedentes de India, China y Japón.

Su material textil predilecto fue el satén de seda cuya “opulencia y belleza de esta tela brillante, espesa y de gran suavidad al tacto, la hacía ideal para el plisado cadencioso y sensual del modelo de vestido que le daría la fama internacional a su autor”⁴⁹. Fueron famosos sus plisados Delphos (Anexo 5), sistema creado por Fortuny en el año 1909 del que todavía hoy su proceso de elaboración sigue siendo un misterio. Otros tipos de seda utilizados fueron la gasa y la muselina, utilizadas para la confección de túnicas, velos, echarpes, sobrevestas⁵⁰... entre otros.

También trabajó con el crespón, la sarga, la faya, el terciopelo⁵¹, así como tejidos de lino y diferentes tipos de algodón, entre los que destacan los algodones estampados de la marca *Fortuny*, de fama internacional.

Por lo que respecta a los tintes, la única fuente documental que existe para su conocimiento son las propias telas. Análisis realizados por especialistas⁵² coinciden en que Fortuny siempre se valió de tintes naturales, ya sean de origen vegetal u orgánico, para dotar de color a sus tejidos. Se sabe que muchas de las fórmulas que utilizó para



Fig. 16

⁴⁸ BAYÓN, M., “El kimono...”, *op. cit.*, pp. 151-166.

⁴⁹ CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁰ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 111.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny y...*, *op. cit.*, p. 111.

entintar fueron extraídas de recetarios perdidos u olvidados del arte de la tintorería⁵³ y recetas tradicionales que le fueron transmitidas por artesanos venecianos.

Dentro de su paleta cromática nos encontramos los azules índigo, tan utilizados en las artesanías textiles japonesas, además de “los verdes esmeralda, los rojos cochinilla, los rosas y los naranjas”⁵⁴ que se enriquecen con la aplicación de oro y plata, “polvos metálicos obtenidos por aleaciones de cobre, zinc y estaño”⁵⁵, que recuerdan a las técnicas *makie* utilizadas en las lacas *urushi* japonesas⁵⁶. Con todo ello se consigue una gama de colores muy rica y sorprendente de la cual el propio artista afirmó: “Nunca podrá ser idéntica”⁵⁷.

En lo tocante a las técnicas de impresión, Fortuny utilizó una gran variedad de procedimientos entre los que hay que distinguir: la impresión por relieve, la estampación por reserva, la técnica de la serigrafía, el sistema de estarcido a la gelatina, el estarcido fotográfico, etc. Todas ellas aparecen recogidas por el artista en una patente que formalizó en París en el año 1910: *Procédé d'impression sur tissus, papiers*.⁵⁸ Entre estas técnicas utiliza un método artesanal japonés en el que trabaja con finísimas plantillas de papel de arroz llamadas *Katagami*⁵⁹ que fueron ideadas por los artistas japoneses para el ornato de los kimonos.

Uno de los rasgos singulares de la estética japonesa es el valor que se le otorga a las huellas del paso del tiempo⁶⁰. Curiosamente, los tejidos de Mariano Fortuny se engloban dentro de una corriente denominada *storicista* consistente en “reproducir por medios modernos los tejidos antiguos”⁶¹. Muchos de los artistas pertenecientes a esta corriente únicamente se basaron en copiar los motivos decorativos del pasado, sin



Fig. 17

⁵³ AA.VV., *Fortuny...*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴ CARDONA, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ AA. VV., *Fortuny...*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁶ SHIMIZU, Ch., *Urushi: Les lacques du Japon*, Paris, Ed. Flammarion, 1988.

⁵⁷ NICOLÁS, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁸ CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, pp. 114 -115.

⁵⁹ NICOLAS, M. M., *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, pp. 113-122.

⁶⁰ TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

⁶¹ CARDONA, M. de, *Mariano Fortuny...*, *op. cit.*, p. 115.

embargo, Fortuny no se interesó exclusivamente por el diseño sino que también utilizó un efecto basado en hacer más pálidas algunas zonas, por medio de una fórmula secreta, dotando así de un aspecto avejentado a los tejidos para simular los deterioros que sufren los mismos por el paso del tiempo.

B. Las hechuras de corte japonés.

Gran cantidad de reminiscencias orientales son las que se pueden observar en las prendas de vestir, no obstante, vamos a centrarnos en los cortes que con mayor frecuencia se repiten en la obra de Fortuny.

El elemento que aparece ligado de manera imborrable a este movimiento son las mangas kimono, siendo mayoritariamente reducidas a un simple ensanche de la boca de la manga con el que queda patente ese eco nipón. En ocasiones poco frecuentes, se convierten en mangas muy llamativas que llegan a imitar por completo las hechuras del kimono japonés.

Este tipo de manga podemos encontrarlo en multitud de piezas textiles tales como abrigos, vestidos de casa, vestidos de día y de noche, y blusas –de las que cabe señalar la existencia de una “blusa de manga kimono” muy popular en la primera década del siglo XX en Reino Unido, adaptada a la manga corta-. Conforme fueron pasando las décadas, este tipo de manga adquirió un amplio abanico de posibilidades especialmente en los años veinte siendo ejemplificada a la perfección en exquisitos



modelos de Fortuny (Anexo 6) con los que se da a conocer esta directriz tan ampliamente conocida en el mundo de la moda.

Otra de las prendas que recuerda extraordinariamente al mundo japonés -especialmente al *ahori*, una chaqueta amplia y corta que se luce sobre el kimono- y que se aleja de la común práctica occidental “encorsetada”, es el abrigo kimono. Este diseño fue creado por el modisto Paul Poiret (1879-1944) a principios del siglo XX, y se presentó como “un abrigo, de caída recta y amplias dimensiones, a menudo con un ceñido ligeramente abullonado en la cadera”⁶². Dicha creación fue tan elogiada que todos los creadores de alta costura, entre ellos

⁶² BAYÓN, M., “El kimono...”, *op. cit.*, pp. 151-166.

Mariano Fortuny (Anexo 7), realizaron sus propias interpretaciones -con diferentes materiales, formas y calidades pero con la misma substancia- de este tipo de abrigos.

Distinta tendencia es el conocido como vestido de forma japonesa, originario -de nuevo- de principios del siglo XX y del diseñador Poiret. Se mostró como “un vestido plenamente occidental en el que se introducen sutilmente algunos elementos de la indumentaria japonesa tradicional”⁶³. Dichos elementos,



Fig. 20

aunque no se reprodujeron de igual manera en los distintos creadores (Anexo 8) y con el tiempo se entremezclaron con otras directrices, permitieron conferir esa resonancia de la cultura nipona en este tipo de vestidos: sobre delantero cruzado, mangas acampanadas, uso del fajín y caída recta de la falda. Este modelo se utilizó para todo tipo de vestidos (día, noche, paseo, baile e incluso novia).

Un último patrón es el vestido tubular -caracterizado por un talle bajo, recto y angosto a la cadera- que conectaba con el kimono en la forma que otorgaba al cuerpo de la mujer -forma recta- y por otro lado, con un complemento que portaban en la cadera -un fajín- que recordaba al *obi* japonés. A pesar que los materiales y el entorno



Fig. 22

fuesen completamente diferentes en ambos casos, el efecto que se consiguió fue muy parejo. Este diseño fue uno de los vestidos que más impacto tuvo en la sociedad del momento (Anexo 9).



Fig. 19



Fig. 21

⁶³ *Ibidem*.

C. La constante recurrencia a motivos ornamentales de tradición japonesa.

En Japón, la naturaleza es una constante vital en su día a día por ello los cambios estacionales que ésta experimenta poseen su reflejo no únicamente en el entorno que los rodea sino también en el estado anímico de sus gentes, sus actitudes y sus costumbres. Al igual que la naturaleza se tapizaba de nuevos colores y motivos en cada temporada, los objetos de los hogares japoneses, los kimonos y demás atuendos, se disponían en concordancia con dichas permutas, cambiando de matices y de ornato con el fin de reflejar ese transcurrir del tiempo. Todos estos temas o iconos⁶⁴ que se identificaban con las diferentes estaciones del año y que gozaban de significado propio, permitían abrir la puerta a un mundo de sensaciones y sentimientos⁶⁵.

Algunos motivos se inspiran directamente en las lacas y porcelanas japonesas, sin embargo, otros muchos obtienen directamente los repertorios ornamentales de atuendos tradicionales japoneses, con lo que podemos deducir que los artistas occidentales, entre ellos Fortuny, conocían y/o poseían algunas de dichas obras⁶⁶.

A continuación, realizaremos un breve recorrido por los motivos más reproducidos y representativos del mundo nipón en la obra de Mariano Fortuny, utilizando para su estudio los artículos realizados por Elena Barlés⁶⁷ y María Bayón⁶⁸ sobre esta cuestión.

Descubrimos una importante cantidad de motivos tradicionales japoneses constituidos por líneas -verticales, horizontales, ondulantes o rectas- entre las que cabe citar las redes *kohshi* (entramado de líneas), las líneas en zig-zag tan características de las lacas del Periodo Momoyama (1572-1603/1615), las volutas *karakusa*, el *yotsu kanawa* (elemento decorativo que aparece en la parte central de los vestidos a modo de broche lobulado) o los *mon* o blasones (insignias de los diferentes clanes nipones que podían aparecer en las vestimentas para indicar el rango o la clase a la que pertenecía quien lo portaba). De todos ellos, son los *mon* el motivo más recurrente en la obra textil de Fortuny (Anexo 8).

⁶⁴ AA VV., *Seasons ...*, *op. cit.*; AA VV., *Japanese Traditional...*, *op. cit.*; BAIRD, M., *Symbols of...*, *op. cit.*; WATANABE, M., *Beauties of...*, *op. cit.*

⁶⁵ BARLÉS, E., “Arte y naturaleza...”, *op. cit.*

⁶⁶ BAYÓN, M., “El kimono...”, *op. cit.*, pp. 151-166.

⁶⁷ BARLÉS, E., “Arte y naturaleza...”, *op. cit.*

⁶⁸ BAYÓN, M., “El kimono...”, *op. cit.*, pp. 151-166.

Entre los motivos tradicionales lineales anteriormente nombrados y los motivos organicistas que nombraremos seguidamente, localizamos una serie de ornatos que se encuentran entre ambas tendencias. Entre ellos destacamos el *ryusui* y el *kumo* (representaciones de nubes y remolinos de agua respectivamente) y el estampado *seigaiha* (emulación de las olas del mar o de las escamas de un pez). Dentro de los motivos organicistas subrayamos los *kasumi* (reproducen las formas serpenteantes de los meandros de los ríos) o las montañas y acantilados que tan frecuentemente aparecen plasmados en los *ukiyo-e*. De todos, son los *ryusui* y los *kasumi*, los motivos más reincidentes en los textiles de Fortuny (Anexo 9).



Fig. 23

Por lo que respecta al mundo animal, se suelen distinguir pavos reales, mariposas (*choo*) que fueron uno de los emblemas favoritos de los señores de la guerra nipones, pero sobre todo, libélulas (*tombo*) que se relacionan con el otoño. En el caso de los tejidos de Fortuny, predominan las mariposas (Anexo 10).

No obstante, la estampación más repetida en los textiles de inspiración japonesa, y en concreto, en la obra textil de Mariano Fortuny, son los motivos florales (Anexo 11). Entre los que destaremos los siguientes:

El lirio o iris es uno de los motivos más hermosos que se representa en el

arte nipón. Esta flor símbolo del verano, suele aparecer con sus colores azul o blanco en las proximidades de zonas húmedas.

Otra flor del estío es el loto (*hasu*) asociada - según la cultura japonesa- con la pureza, la verdad y la perfección.

El crisantemo (*kiku*) es la flor más identificativa con la estación otoñal. Además de ser, desde hace miles de años, emblema imperial de Japón, es también, debido a su dilatado periodo de floración, símbolo de longevidad y signo distintivo de actos heroicos.



Fig. 24

Una flor que nace a finales del verano y comienzos de otoño es la campanilla china (*kikyō*). Posee cinco pétalos y suele ser de color púrpura, aunque existes otras variedades de *kikyō* que son de color blanco y rosado.

Las glicinas (*fuji*) colgantes son símbolo de la llegada de la primavera. De colores malva, blanco y rosa pálido desprenden un delicado aroma y son emblema de la mujer, de la larga vida, prosperidad y buena fortuna. Este motivo floral es muy habitual en las vestiduras de las *maiko* o aprendices a geisha.

Las flores de ciruelo (*ume*) que brotan en febrero, se relacionan con la alegría, el encanto, el frescor, el vigor y la renovación que conlleva la estación primaveral. Blancas o rosadas, representan -en la tradición japonesa- un elemento de protección contra el mal.



La flor del cerezo (*sakura*) está directamente relacionada con la estación de primavera. Posee una efímera duración, por ello simboliza la naturaleza transitoria de la vida, la fugacidad de la existencia y la brevedad de la vida del guerrero samurái. La sensibilidad de los japoneses ha determinado que “esta flor sea máximo exponente de la belleza, una belleza que en la estética japonesa no se encuentra en los aspectos más monumentales, imperdurables y estáticos de la naturaleza, sino en los aspectos más frágiles, transitorios y

delicadamente caducos”⁶⁹.

El *matsu* o pino japonés ha sido considerado como un árbol de larga vida y longevidad por la robustez de su tronco y sus gruesas y serpenteantes ramas talladas por el viento y el tiempo. Es símbolo de fuerza y resistencia puesto que persiste sin cambios a lo largo de todo el invierno, y trae, según la tradición nipona, buena estrella y felicidad.

⁶⁹ BARLÉS, E., “Arte y naturaleza...”, *op. cit.*

III. CONCLUSIONES.

Tras el estudio del recorrido histórico-artístico de la vida y obra de Mariano Fortuny y Madrazo, podemos considerar las siguientes conclusiones:

- Su figura es la de un artista polifacético, original y creativo (marcado por su contexto familiar y por el especial ambiente en el que vivió) que, a pesar de estar educado en una expresión artística tradicional, supo adquirir aquello que le interesaba de toda una serie de fuentes y corrientes artísticas que dejaron una gran impronta en su obra.
- Su carácter artístico multidisciplinar es su sello más personal:
 - Destacó dentro del campo escenográfico y técnico teatral, siendo el Sistema de Iluminación directa y la Cúpula Fortuny sus contribuciones más sobresalientes, llegando a revolucionar el mundo teatral y gracias a las cuales, se logró abrir vía libre a innovadoras formas expresivas escenográficas.
 - Extraordinario es su legado fotográfico así como el pictórico y gráfico que es de compleja catalogación debido a su diversidad por lo que no podemos vincularlo a una corriente o grupo definido. Lo más destacable de esta categoría es su técnica pictórica ya que consiguió crear colores únicos y cuyas fórmulas murieron con él.
 - Su labor como diseñador de tejidos y creador de moda, aunque no suficientemente valorada, es una de sus expresiones más prolíficas e interesantes de este artista. La mayor parte de sus creaciones textiles presentan una profunda predilección por fuentes de inspiración del pasado especialmente del mundo clásico, medieval, renacentista, barroco y neoclásico; aunque destacan su inspiración en artes por entonces “exóticos”
- De su producción como diseñador textil y de moda, destacan sus producciones japonistas. Esta influencia nipona ha sido el objeto principal de estudio de este trabajo, con el que se ha pretendido poner en relieve la interesante y compleja red de influencias existentes entre Oriente y Occidente en la época de Fortuny y analizar todos los aspectos (materiales, procedimientos técnicos y diseños de hechuras y motivos ornamentales) que evidencian la huella de Japón en su obra.
- Con todo esto, concluimos que la figura de Fortuny, a pesar de ser todavía hoy muy desconocida en numerosos aspectos, es un caso excepcional de la Historia del Arte, en especial dentro del panorama artístico español, por su versatilidad y abundancia de intereses creativos siendo considerada su obra como la declaración y personificación de un arte en su máxima expresión.