

4 *Fortuny* y el imaginario *Fortuny*

Sumario 4.1 Imaginario. – 4.2 El orientalismo. – 4.3 El *bric-à-brac*. – 4.4 Escenografías.
– 4.4.1 Venècia. – 4.4.2 Viena. – 4.5 El erotismo.

4.1 Imaginario

Concordando con cuanto afirmado por Grasset (2006, 43), Gimferrer en su novela *Fortuny* transmite un imaginario y para ello, desde las páginas del libro, el escritor (re)crea y (re)regenera un cierto mundo artístico.

Unos seis años después de la publicación de la novela, Gimferrer hizo una conferencia en Barcelona con el siguiente título: *L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque*, donde consideraba que vida y obra de un artista se encuentran en un mismo nivel porque son un todo indisoluble. No se entenderá más bien la obra del artista porque se conozca la vida, como tampoco se entenderá más bien la vida porque se conozca detalladamente la obra.

La vida des del punt de vista de Vasari és l'obra [...] Això es manté, per la major part d'artistes importants, fins a l'època romàntica. Els artistes no tenen biografia. Velázquez, per exemple, no en té: sabem molt poques coses sobre què era ell com a persona. [...] Velázquez és opac. L'únic que en coneixem és l'inventari de la seva biblioteca, i en diu molt poca cosa: conté només les pertinences que podien ser útils a un pintor. (Gimferrer 1997, 375)

En el caso de Mariano Fortuny y de Madrazo, su vida y su obra, tal y como Gimferrer nos las presenta en su novela *Fortuny*, son una vida y una obra que se mezclan con la vida y la obra de su padre, Marià For-

tuny y Marsal. Así, la vida y el arte de un artista se confunden con la vida y el arte de otro artista. El resultado de esta ‘mezcla’ es el imaginario Fortuny. Gimferrer afirmaba en su conferencia que la vida y el arte de Mariano Fortuny son una continuación del arte de su padre:

L’imaginari vol dir el tipus particular d’imaginació, la mena de món imaginari, peculiar, d’un artista. L’imaginari de Fortuny [del pare] va perpetuar-se a través del seu fill [...] Fortuny fill renuncia simplement, d’una manera inconscient però hi renuncia, a fer obra pictòrica pròpiament vàlida per tal de perpetuar l’heretatge del seu pare i, en certa manera, fer una continuació impossible, si no de l’obra pictòrica, sí almenys de l’atmosfera del pare. (366-7)

La fotografía del Fortuny hijo vestido de árabe que el narrador evocaba en el primer capítulo es un ejemplo del conjunto de imágenes y sensaciones que conforman el imaginario Fortuny. Detrás de esta imagen del hijo vestido de árabe se sugiere parte de la obra pictórica de su padre, Marià Fortuny y Marsal. La imagen que propone el narrador en este capítulo, como en el resto, no solo recoge el momento de la creación - es decir, el de hacer la fotografía -, sino que también refleja una atmósfera, un mundo artístico o imaginario. No es casual que Gimferrer en la elección del título opte por una sola palabra, Fortuny, que si bien literalmente corresponde a un apellido, principalmente alude a un mundo. Para explicar mejor este mundo nos servimos de la definición de imaginario de Roland Barthes (1978, 115), según el cual el imaginario es la asunción global de la imagen. Así, el título contiene en sí mismo esta imagen global a la cual se refiere Barthes y que nosotros identificamos con el imaginario Fortuny.

Según Gimferrer, el imaginario Fortuny es un conjunto de signos artísticos que pueden pertenecer a disciplinas artísticas diferentes, que van más allá de un espacio y de un tiempo y que, por lo tanto, forman parte de una estética intemporal.

Així, doncs, s’ha produït un fenomen curiós. Tot aquest món que comença com a manifestació sublimada, estilitzadíssima, molt refinada, d’allò que avui dia en diem art *pompier*; [...] aquest món que sembla ser per un moment, [...] un món de classicisme intemporal, un món equiparable al dels mestres antics; aquest món aparentment oblidat després, no ha estat oblidat realment, ha tingut una vida subterrània [...] a través de Fortuny fill, a través dels seus contactes amb Proust i a través de la seva prolongació en l’ambient de l’aristocràcia, de l’alta burgesia i en l’ambient cinematogràfic tant a la vida privada dels artistes de Hollywood, principalment, com en l’ambient escenogràfic, o la mateixa escenografia de determinades representacions teatrals. [...] Es produeix així un fenomen curiós de la història de l’art que és la perpetuació d’una

cosa que està per sota d'una escola determinada, encara que ens sembli una manifestació d'aquesta escola: aquest imaginari que és l'arrel de tot, i la seva perpetuació al llarg d'un espai de temps que és, a la pràctica, d'un segle. (Gimferrer 1997, 338)

¿Cuáles son estos signos artísticos que forman una estética intemporal? ¿Cómo emergen en la novela?

Esencialmente, distinguimos cuatro signos artísticos: el orientalismo, el *bric-à-brac*, las escenografías y el erotismo.

4.2 El orientalismo

Con este término nos referimos a la corriente pictórica y al mundo oriental en general en contraposición a todo aquello occidental/europeo.¹ En la obra pictórica de Marià Fortuny y Marsal, se identifican dos tipos de orientalismo: el de temática orientalista arabizante, que representa la primera etapa que marca el principio de una carrera de grandes éxitos, y el de temática orientalista exótica o japonesa, que emerge hacia el final de una trayectoria. No es un final en el sentido de madurez, sino que corresponde a un final forzado, causado por la muerte inesperada del pintor. No es casual que estas dos etapas, que expresan un principio y un final en la trayectoria artística de Marià Fortuny y Marsal, correspondan al principio y al final de la novela de Gimferrer. Veámoslo.

El primer capítulo, «El hombre del turbante», se abre evocando la temática orientalista arabizante, mediante los cuadros *La odalisca*, *El herrador marroquí* y la famosísima *Batalla de Tetuán*. Tal y como destaca Joan Miquel Llodrà, Marià Fortuny y Marsal se sentía muy atraído por la cultura árabe hasta el punto que poco a poco la temática orientalista se convirtió en el tema principal de sus pinturas:

Poco a poco, profundamente atraído por aquella cultura [árabe] Fortuny fue desplegando una temática orientalista como pocos han realizado. El ambiente, la atmósfera, la luz y la manera de vivir del norte de África se convirtió en el verdadero tema de estas pinturas. (Llodrà 2006, 9)

Serán, pues, estas características, como la luz y la atmósfera en general del norte de África, las que su hijo, Mariano Fortuny, posteriormente reproducirá en sus obras y también en su manera de ser. Los

¹ Para profundizar sobre el Oriente visto por Occidente, hemos tenido en cuenta el trabajo de Edward W. Said, *Orientalismo* (2003).



Figura 6 Marià Fortuny y Marsal, *Los hijos del pintor en el salón japonés*. 1874. Óleo sobre lienzo, 44 × 93 cm. Madrid, Museo del Prado, Sala 063. Copyright de la imagen © Museo Nacional del Prado

estampados de sus ropas y sus trabajos de iluminación, pero también las famosísimas lámparas de seda o vidrio son un claro ejemplo de esto. Este mundo oriental, Mariano Fortuny lo transmite en su obra y también a través de su propia persona, de su comportamiento, de su modo de ser artista. Esta actitud queda inmortalizada en la foto de Fortuny vestido de árabe, con turbante y chilaba. Persona y personaje, Occidente y Oriente, capturados en una imagen y evocados en el primer capítulo a través de las palabras.

La novela termina con el capítulo «El salón japonés». Este título nos remite explícitamente a uno de los últimos cuadros de Fortuny padre, *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874) [fig. 6].

El capítulo empieza hablando de Henriette Fortuny, la mujer de Fortuny hijo. Y hay una fecha: 1960. Esta fecha indica que Henriette es viuda desde hace once años. Se ha acabado, por lo tanto, un linaje de artistas, pero el narrador evoca una cotidianidad familiar, impregnada de una atmósfera refinada y oriental, que todavía está viva. *Los hijos del pintor en el salón japonés* es un cuadro que representa el final de una trayectoria artística, y a la vez es también un signo de continuación, porque en la tela están representados los hijos del pintor (el futuro), y también porque esta tela muestra el nuevo tipo de pintura, una pintura casi (pre)impresionista, que Fortuny padre habría podido realizar si hubiera vivido más años.²

2 Esta hipótesis ya se formula en los primeros estudios sobre el pintor publicados en España a finales del siglo XIX, como los de Salvador Sanpere i Miquel, Josep Yxart o Francesc Miquel i Badia (Doñate, Mendoza, Quílez 2008, 11-12).

Otro signo artístico de este tipo de orientalismo japonés, lo encontramos en el capítulo undécimo, «Pajarería». En la última frase aparece el nombre del pintor japonés Katsushika Hokusai (Edo/Tokyo, 1760-1849): «Les dues dames vestides per Carpaccio, per Hokusai, per Fortuny» (69). Las dos damas venecianas a las cuales hace referencia el narrador son las del cuadro del pintor veneciano Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*. Lo que el narrador está evocando, citando explícitamente los apellidos de los tres pintores y usando el verbo ‘vestidas’, es la faceta de diseñador de trajes y de diferentes prendas de ropa de Mariano Fortuny, y, al mismo tiempo, el ambiente bohemio y artístico de las damas de la burguesía y la aristocracia europea y norteamericana de principios del siglo XX que lucían sus modelos. Esta vertiente artística de Fortuny hijo comprende el arte del diseño relacionado con los tejidos, y también incluye las artes decorativas, la pintura, el teatro y el cine. Se evoca a tres artistas que pertenecen a épocas diferentes: Vittore Carpaccio (que vivió entre la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad XVI), Hokusai (que vivió entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX) y Mariano Fortuny (que vivió entre la segunda del XIX y la primera del XX), pero hay un nexo doble que los une. Por un lado, la ciudad de Venecia, ciudad natal de Carpaccio, pero también ciudad de adopción de Fortuny hijo. Y por el otro, la elegancia y la atemporalidad que tanto la ciudad lagunar como la pintura de Carpaccio o los trajes de Fortuny tienen, igual que la pintura de Hokusai. Los cuadros de Carpaccio, y a la vez los de sus conciudadanos, Bellini y Tiziano, así como los trajes de los duxes y las cortesanas, son fuente de inspiración para Fortuny. Ya lo decía Proust a través de uno de sus personajes:

En cuanto a las toilettes, en ese momento lo que más le gustaba era todo lo que hacía Fortuny. Estos vestidos de Fortuny - yo había visto a Mme. de Guermantes llevar uno - eran aquellos de los que Elstir hablándonos de las magníficas vestimentas de los contemporáneos de Carpaccio y de Tiziano, nos había anunciado la próxima aparición, renaciendo de sus cenizas suntuosa, porque todo debe volver, como está escrito en las bóvedas de San Marcos y como proclaman, bebiendo en las urnas de mármol y de jaspe de los capiteles bizantinos, los pájaros que significan a un tiempo la muerte y la resurrección. (cit. de Osma 2010, 67)

En cuanto a los trajes de Fortuny y al escritor Proust, resaltamos también el capítulo decimocuarto, «Visiones». Aquí, el narrador evoca los modelos Fortuny que llevaba Albertine, personaje de ficción del sexto volumen de *À la recherche, La fugitive o Albertine disparue*. En este capítulo, el narrador también hace referencia a los modelos de Fortuny que lucían las mujeres de D’Annunzio, tanto las de ficción,

como Isabella Inghirami, personaje protagonista de la novela *Forse che sì, forse che no* (1910),³ como las reales, como su amiga y amante, la marquesa Luisa Casati:

Una matèria inerta lligada a una forma viva. Albertine duu un vestit de Fortuny: amb ornaments àrabs, és d'un color blau fosc que, a poc a poc, en atansar-hi els ulls, es muda en or canviant i fugisser; les mànigues són folrades d'un color rosa de cirera que en diuen rosa Tiepolo. [...] Isabella s'és embolcallada en un model de Fortuny: un xal de gasa oriental, amb un tint de rosa de lluna quan neix, amb gernació estampada, de plantes i de bèsties. [...] Els servents negres, amb torxes enceses, flanquegen la Casati, abillada amb una banda knossos de Fortuny que li cenyeix el coll. (83-4)

Los trajes Fortuny son el nexa biográfico entre Fortuny y los escritores Proust y D'Annunzio, y también hacen de vínculo entre la realidad y la ficción, entre personas y personajes. De este modo, estos dos mundos aparentemente opuestos se confunden y se convierten en un solo espacio-tiempo.

Volviendo a los cuadros de Carpaccio y a la faceta de diseñador de prendas de vestir de Fortuny, hay que añadir que éste no sólo buscaba una estética, sino que también creía en la libertad del arte y de las personas. Así, para sus creaciones, se inspiraba en los trajes del siglo XVI veneciano, pero también en otros:

Las culturas orientales e islámicas fueron otro germen de ideas para Fortuny: el Kimono japonés, la túnica copta, la abas árabe, el burnous magrabí, el dolman turco, la Yuba musulmana y la kurta o el sari indio fueron transformados por él en una extensa colección de prendas de vestir. (Osma 2012, 154)

El quimono es otro signo evidente de la pasión que Fortuny hijo heredó de su padre por el Oriente en general y por el arte japonés en concreto. Como indicado por Vives (1993, 23-33), Marià Fortuny y Marsal fue uno de los primeros pintores españoles atraídos por el arte japonés y por la pintura de Hokusai. Fortuny padre compraba y coleccionaba objetos provenientes del Japón. Por ejemplo, en el cuadro *El coleccionista de estampas I* (1863),⁴ en medio de la composición

³ Para su personaje, Isabella Inghirami, algunos estudios afirman que D'Annunzio se inspiró en la marquesa Luisa Casati, pero teniendo en cuenta la nota del 14 de julio de 1908 del *Taccuino* se entiende que D'Annunzio se refería a la condesa Giuseppina Mancini (Smargiassi 2010).

⁴ Marià Fortuny y Marsal realizó en cuatro años, de 1863 a 1867, tres versiones de este cuadro. En las tres versiones, los personajes principales - el coleccionista de estampas,

hay una armadura japonesa. Este elemento decorativo del cuadro nos lleva a hablar de otro tema del imaginario Fortuny, el coleccionismo o *bric-à-brac*.

4.3 El *bric-à-brac*

En el punto anterior exponíamos en qué modo las atmósferas y el estilo oriental de Fortuny padre se perpetúan en la obra del hijo. Esta transmisión es fruto de la clara admiración que el hijo siente hacia la obra pictórica del padre y hacia muchos de los objetos que éste coleccionaba. Así, Fortuny hijo también será un apasionado coleccionista, hasta el punto que, con los años, el palacio Orfei se convertirá, tomando las palabras de Gimferrer, en «el *bric-à-brac* de la *belle époque*» (1987, 10), un tipo de casa-museo-estudio-laboratorio lleno de objetos más o menos artísticos (pero muy curiosos) aparentemente desordenados y poco relacionados entre sí:

Fortuny dà spesso l'impressione di essere dominato da una sorta di *horror vacui*: in realtà, tutto ha un posto in un universo perfettamente funzionale all'immaginario, al lavoro, alla creazione dell'artista. Si osservino sul pavimento i lunghi tagli praticati di piano in piano per consentire un agile trasferimento di stoffe, tele, dipinti; si studino scaffali, armadi pensili, *étagères* su misura, sistemi di carrucole; si apprezzino i grandi, capaci cassoni che fungono da panca e da contenitore; nulla è affidato al caso, ogni oggetto risponde a una precisa collocazione, tutto è recuperato, nulla rimane inerte nelle mani di questo infaticabile creatore. (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 69)

Bric-à-brac es un término francés que resulta de una onomatopeya, que se usó por primera vez durante la época victoriana y que se refiere a objetos de coleccionismo, como por ejemplo tazas de té, plumas, fotografías, estatuillas, etc. También se usa para definir el aspecto de estancias y de casas decoradas con muebles y objetos heterogéneos, de estilos y de épocas diferentes, con un gusto estetizante o decadente. Es en este último sentido que Gimferrer usa este término para describir el palacio Orfei. Sin embargo, el caos y el desorden que reflejan el *bric-à-brac* de Fortuny son sólo aparentes, porque cada objeto responde a una colocación precisa y el conjunto a un universo funcional al imaginario. La misma sensación de caos y de desorden consigue re-

el marchante y un hombre al fondo - siempre son los mismos; solo cambian los elementos decorativos. Estas tres versiones representan la primera incursión de Fortuny en la pintura de género del siglo XVIII, también conocida con el nombre de pintura de casacón.

producir Gimferrer en su novela, gracias a una estructura fragmentaria en que los fragmentos, por el hecho de que pertenecen a espacios y a tiempo diferentes, parecen no estar directamente relacionados entre sí, o bien, aparentemente desconectados. Por eso definimos *Fortuny* con la misma frase con la cual Gimferrer definía el palacio Orfei, como el «*bric-à-brac* de la *belle époque*». En este sentido, destacamos dos cuestiones. Por un lado, el aparente desorden que, desde nuestro punto de vista, responde a la concepción revivalística del tiempo, y, por el otro, la conexión entre el gusto estético de Fortuny hijo y el de su amigo Gabriele D'Annunzio. De hecho, D'Annunzio, en relación a esta pasión de Fortuny por los objetos raros, en 1896 escribió:

Stamane sono intento a velare, con una infusione di tè molto forte e con altri innocentissimi intrugli, la cruda bianchezza d'un gesso donatomi da Mariano Fortuny. È un frammento antico, del quale non conosco l'originale che si conserva al Prado: il frammento di una figura femminile, dall'ombelico alla rotela del ginocchio. Il nudo si sviluppa da un partito di pieghe. Il pube, gli inguini, il ventre, i lombi, una parte della schiena, il solco tra le due natiche, volumi e contorni vivono nell'eternità d'una divina modellatura. (D'Annunzio 1976a, 55)

Este fragmento es el inicio de un texto, «La clarisa d'oltremare», que se presenta bajo la forma de dietario, con el lugar y la fecha de escritura: «Venezia, 17 ottobre 1896». D'Annunzio construye el relato a partir de una anécdota real, esto es, un regalo (una escultura femenina de yeso) que le hizo Fortuny. Se trata de una escultura como las que hacía con sus manos Miss Macy, la protagonista del texto. Miss Macy era una americana que vivía en Venecia encerrada dentro de su casa-estudio como si fuera una monja de clausura (de aquí el título del relato: «La clarisa d'oltremare»). La escultura con la que Fortuny obsequia a D'Annunzio, así como se explica en el fragmento anteriormente citado, era una copia de una obra (D'Annunzio no sabe cuál) que se encontraba en el Museo del Prado. Este texto es una pequeña muestra sobre la amistad entre D'Annunzio y Fortuny en Venecia. Se conocían bastante bien ya que Fortuny demuestra conocer los gustos de D'Annunzio, y supone que un objeto como una escultura femenina de yeso (a pesar de ser una réplica) podía ser un regalo que su amigo Gabriele apreciaría. Un obsequio que quizás un par de años más tarde - recordamos que en Venecia D'Annunzio se alojaba en la casa de los príncipes Hohenlohe -, en torno al 1898, iría a parar a su residencia florentina, la Villa Capponcina. Como ha señalado Mario Praz (2009, 749), esta villa fue «la prima dimora in cui il Poeta poté adempiere il suo sogno di arredi belli e rari». Será en su última residencia, la Villa de Cargnacco, que el poeta bautizará con el nombre de *Il Vittoriale*, donde se reflejará con todo su esplendor el *bric-à-brac*, es-

te coleccionismo desenfrenado, y una acumulación desmesurada de objetos, tanto artísticos como simples recuerdos, que llenarán todas las habitaciones de la casa de D'Annunzio, todos los rincones. También en este caso, como en el del palacio Orfei de Fortuny, el desorden es sólo aparente, porque, como ha indicado Praz, responde a la voluntad de convertir la realidad que lo rodea en una realidad especial.

Due [sono gli] aspetti della decorazione interna dannunziana: le piú disparate combinazioni e la predilezione pei moti. Due aspetti che in fondo risalgono allo stesso principio: rendere la realtà intorno a sé emblematica. Il *bric-à-brac* non è solo per l'occhio. Dai raccostamenti delle cose, come da quelli delle parole, il Poeta si ripromette illuminazioni, epifanie. La stanza è composta come una pagina. (2009, 753)

Para D'Annunzio, por lo tanto, decorar una habitación es como escribir una página de un texto; cada objeto, como una palabra en la hoja, tiene un sentido concreto, y un sentido global dentro del conjunto. En esta pasión dannunziana por los objetos decorativos bellos y raros, también tienen cabida los objetos del mundo japonés. Bajo el pseudónimo de *Il Duca Minimo*, D'Annunzio, unos años antes, en 1885, escribía una interesante reflexión en torno a la creciente pasión occidental, europea, hacia el arte nipón. Hemos seleccionado un fragmento que contiene esta idea:

L'altro giorno, parlando dell'inclita marchesa Clara Medi, accennammo a un meraviglioso profumiere d'argento esposto nelle vetrine della signora Beretta in via dei Condotti. Questo profumiere è uno delli ultimi prodotti dell'arte giapponese moderna e segna una rinascenza di quell'arte che nelli ultimi dieci anni andava decadendo e corrompendosi nella imitazione dell'industria occidentale. [...] L'arte del Giappone rinasce, ma il festino dei *bibeloteurs* sta per finire. (D'Annunzio 2012, 42-6)

D'Annunzio, en este escrito, señalaba que en Europa, el arte japonés se había corrompido a causa de las imitaciones que su industria producía. Por esta razón, los precios de los objetos originales provenientes de Oriente y, concretamente, del arte japonés, como por ejemplo el *profumiere* de la señora Beretta, tenían un precio de mercado muy elevado y, por eso, para los *bibeloteurs*,⁵ es decir, para los coleccionistas, comprar estos objetos decorativos ya no era económicamente tan sencillo.

⁵ Del francés *bibelot*, es decir, objeto pequeño de decoración, a menudo curioso o raro, principalmente de vidrio o de porcelana. Los *bibeloteurs* son aquellas personas que compran y revenden estos objetos con el fin de coleccionarlos.

D'Annunzio y Fortuny fueron dos personalidades artísticas que compartieron una sensibilidad y un gusto desmesurados hacia el arte y los objetos decorativos lejanos, distantes en el tiempo, como las piezas de anticuario, pero también distantes en el espacio, como todo el arte proveniente del mundo oriental. Pero todavía hay otro elemento que unía a los dos artistas: la música. A finales de los siglos XIX, Fortuny y D'Annunzio empezaron a sentir una gran pasión por Richard Wagner. Pasión y período que el narrador de *Fortuny* evoca en los capítulos donde la acción-descripción tiene lugar en la ciudad de Venecia. La Venecia de finales del XIX principios del XX no era simplemente una ciudad: era un escenario, la meta de muchos artistas europeos y americanos, a raíz del impacto que tuvo el libro *Stones of Venice* (1853) del pintor y escritor británico John Ruskin.

Otro personaje importante cercano a Fortuny y a D'Annunzio es la marquesa Luisa Casati (1881-1957), una de estas mujeres privilegiadas que pudieron lucir los trajes diseñados por Fortuny. La marquesa destacó por su extravagancia y singularidad, fue una mujer rara, excéntrica y transgresiva. Además era una esteta y también una gran coleccionista de arte, que entendía la vida como una obra de arte total. La marquesa Casati, que fue amiga y amante de D'Annunzio hasta el 1903, mientras todavía era una mujer casada, compró en 1910 en Venecia el palacio Ca' Vernier dei Leoni, donde vivió hasta el 1924. En este palacio organizaba fiestas mundanas y curiosas, y también alojaba animales exóticos y salvajes, como por ejemplo cuervos albinos, pavos reales y guepardos. Uno de estos momentos es evocado también en *Fortuny*:

Pels senderols de suavitats escampadisses del jardí, una fauna ferotge de ferums i fereses: papagais, goril·les, orangutans, serps, lleopards, alans, esmunyint-se o xiulant o bramulant o bressant-se, un moviment de colors en confusió que alena amb una respiració salvatge i càlida. Gabriele D'Annunzio camina de puntetes pel jardí amb sentors de jungla. (84)

Mariano Fortuny immortalizó en algunas fotografías una de estas fiestas extravagantes organizada por la marquesa en su palacio. La descripción del jardín del palacio Ca' Vernier dei Leoni que hace el narrador en el capítulo «Visiones» (que acabamos de citar) ilustra muy bien esta pasión por el coleccionismo de la marquesa Casati, pero sobre todo su deseo exagerado de rodearse de objetos y de animales exóticos para convertir la propia vida cotidiana y la propia persona en una obra de arte en movimiento. No es extraño, pues, que la Casati también fuera musa de los futuristas y que Marinetti la definiera como «la più grande futurista del mondo» (Ryersson, Orlando 2003, 12).

4.4 Escenografías

La novela contiene diferentes escenarios y muchos actores. En estos escenarios encontramos personas reales, como el mismo Fortuny o D'Annunzio, y también personajes de ficción. Detrás de los personajes de ficción, a menudo se esconde una persona real, como es el caso de Alfred Agostinelli, amante de Proust, que se esconde detrás de Albertine, enmascarando, así, la condición de homosexual del escritor francés. De este último aspecto, de los personajes, ya hemos hablado con referencia a la estructura fragmentaria. Aquí tratamos los escenarios más importantes del relato, porque son los que conforman el imaginario Fortuny. Nos referimos a dos ciudades, Venecia y Viena, y al ambiente-escenario que éstas sugieren. El espacio del relato es un decorado y también es una atmósfera, en el sentido que transmite un estado de ánimo, un conjunto de sensaciones particulares que explican y definen, al mismo tiempo, un lugar y un momento. Es lo que Hans Ulrich Gumbrecht define con el término alemán *Stimmung*, esto es, sensación, estado de ánimo o atmósfera, de un texto. Según Gumbrecht, todos los elementos que conforman un texto contribuyen a crear unas atmósferas y unos estados de ánimo que pueden evocar unas imágenes o unos mundos concretos:

Without exception, all elements comprising texts can contribute to the production of atmospheres and moods, and this means that works rich in *Stimmung* need not be primarily – and certainly not exclusively – descriptive in nature. To be sure, a relationship exists between certain forms of narration and particular atmospheres [...] The canon of world literature offers many examples of narrative prose we may associate, without hesitation, with *Stimmung*. (Gumbrecht 2012, 5)

Para ejemplificar esta idea, Gumbrecht propone la novela alemana *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, porque considera que es un texto que, más allá de explicar una historia, evoca múltiples sensaciones que definen una cierta decadencia finisecular.

Consider Thomas Mann's *Death in Venice*. I cannot imagine a reader familiar with this text who was at all surprised that Aschenbach and Tadzio never become a couple, or that Aschenbach's existence – at the latest, from the time he reaches Venice – is a being-unto-death. Rather, it is the evocation of a certain fin-de-siècle decadence in all its complexity – all the nuances, smalls, colors, sounds, and, above all, dramatic changes of weather – that has made this work so celebrated. In other words [...] the fascinating thing about Mann's work is a particular atmosphere that can be only experienced in a historically specific awareness of the presence of death in life. (6)

En este sentido, también *Fortuny* es una novela que, explorando dentro de este género narrativo, evoca unas atmósferas particulares propias del imaginario Fortuny.

4.4.1 Venècia

En una entrevista en forma de monólogo, Gimferrer afirmaba que para él Venecia es en sí misma una ciudad decorado y sin tiempo.

Venecia es de por sí un decorado escenográfico. ¿Por qué? Porque ha dejado de existir como entidad política y se ha convertido en el decorado de sí misma. [...] Venecia está hoy fuera de la historia por el hecho de ser historia en ella misma. (Martí Gómez 1985)

Esta definición personal de Gimferrer sobre Venecia refleja la esencia, o en términos de Gumbrecht, el *mood*, de la Venecia de su novela. Desde el segundo capítulo hasta el sexto, la narración se centra en Venecia. Las imágenes y los momentos que el narrador describe están relacionados con esta ciudad. Pero Venecia no será solo el marco de estas historias, de estos momentos de vida y obra de Mariano Fortuny, sino que también será su escenario. Esta Venecia ciudad-escenario es la Venecia que, representando el fin de una época, seduce por su imagen decadente y misteriosa en su cotidianidad e intimidad. Como ha señalado Guillermo de Osma, a Fortuny no le interesaba la Venecia monumental, sino que le fascinaba la Venecia de los venecianos, la más íntima, cotidiana y misteriosa.

La Venecia de Fortuny no es la monumental Venecia de Canaletto y Turner, ni es la Venecia de los impresionistas, como Monet y Renoir, o de Whistler, todos los cuales tienden a encapsular la magia de la ciudad en la grandeza de San Marcos, el Canal o la laguna. Fortuny se desvinculó de este concepto de la ciudad en búsqueda de una Venecia más íntima: la Venecia de los conocedores, la Venecia de los venecianos, esa otra Venecia popular y arrabalera que tanto atraerá a Proust. (Osma 2012, 74)

Esta Venecia hecha de rincones y de *calli* que reflejan una cotidianidad misteriosa será la que el narrador hará emerger en el relato. Veámoslo capítulo por capítulo:

En el capítulo segundo, «Los forasteros», el narrador, evocando a los americanos John Singer Sargent y Henry James, describe algunos de los interiores de los palacios de la ciudad de Venecia. Los interiores de estos palacios - estancias, salas de baile, habitaciones - son escenarios íntimos, de cotidianidad, que han sido inmortalizados por diferentes artistas en varias obras de arte. Artistas, todos ellos, re-

lacionados directamente o indirectamente con Mariano Fortuny. En este caso, el nexo entre ellos es la ciudad de Venecia, ya sea porque vivieron en ella o porque la convirtieron en el escenario de sus obras (en forma de cuadro, de novela o fotografía).

Els dos senyors que parlen en anglès - John Singer Sargent i Henry James - vénen de les fosqueses de color de caoba d'un saló. Al palau Barbaro, l'ull de John Singer Sargent ha vist la parada d'espectres embuatats i llampants de la família Curtis: sota les aranyes de cristall de Murano, el gendre duu un pantalon blanc i una jaqueta de tons foscos i la jove porta un vestit llarg tot clar, i sosté a la mà una tassa de te. A primer terme, asseguts, els amos del casal: la dona gran, mirant-nos, amb un plec als llavis de garsa, i el vellard canós i abaltit que fulleteja un patracol. Al fons de la tela, la foscor sedallosa i luxosa ho xucla tot en un remolí d'invisibilitat. (21)

En 1881, Daniel Sargent Curtis alquiló el palacio Barbaro y, unos años más tarde, en 1885, lo compró. Daniel Sargent Curtis era un pariente del pintor John Singer Sargent y su palacio se convirtió en un lugar de acogida para los americanos que llegaban a Venecia y también fue un punto de encuentro de la intelectualidad anglófona. En el fragmento anterior, el narrador describe, siempre con una écfrasis, el cuadro de Sargent *An Interior in Venice* (1899), un retrato de la familia Curtis en el salón de baile del palacio [fig. 7].

Entre los retratos que pintó Sargent destacamos, por la relación que sus protagonistas tuvieron con Mariano Fortuny, los que hizo a Henry James (1913), a Eleonora Duse (1893) y, sobre todo, el retrato de una chica egipcia, *Egyptian girl* (1891) porque muestra la pasión también de Sargent por el Oriente y, especialmente, por su sensualidad exótica [fig. 10]. El narrador evoca este cuadro en el octavo capítulo, «El espejo de Eros», un capítulo que trata el erotismo y la sensualidad a través del binomio del pintor (o el artista) y la modelo. La familia Curtis en su palacio Barbaro también alojó al escritor Henry James. Aquí, en Venecia, James escribió *The Portrait of a Lady* (1881), una de sus novelas más importantes, en la cual trata el conflicto entre la inocencia de la juventud americana y la refinada decadencia europea.⁶ Explícitamente, el narrador hace referencia a otro texto de James, *The Aspern Papers* (1888):

El foraster serà algú com ara ell mateix, algú com ara Henry James. [...] el foraster demanarà, a l'eixorquesa eixuta de la vellarda i a la blanesa inermes de la juvenança, la presentalla fúnebre, covada en la fosca, tan llosca i llotosa com el canaló, dels papers desats d'un difunt: Jeffrey Aspern. (22)

⁶ Por lo que se refiere a Henry James y Venecia, se vea Mamoli Zorzi 2005 y 1998.

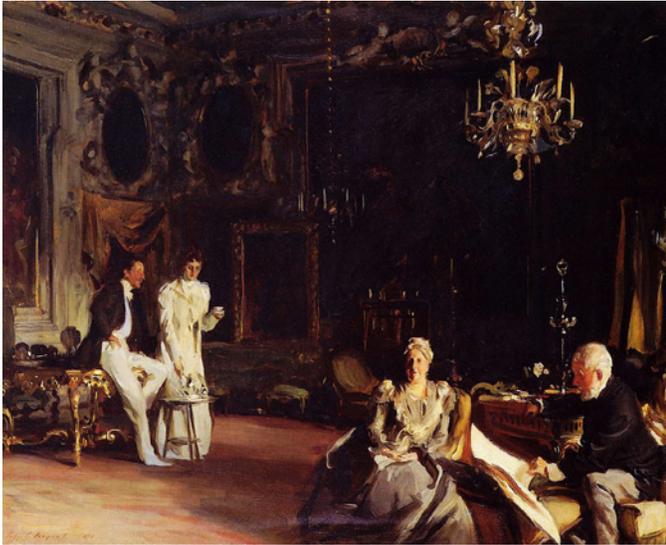


Figura 7 John Singer Sargent, *An Interior in Venice*. 1899. Óleo sobre lienzo, 66 × 83,5 cm. Londres, Royal Academy of Arts. Wikimedia Commons © Dominio público



Figura 8 Mariano Fortuny y Madrazo, *Las muchachas flor*. 1896. Óleo sobre lienzo, 123,5 × 127 cm. Venecia, Museo di Palazzo Fortuny. Google Arts and Culture, <https://g.co/arts/tqDSeqJ6cqdcDc59>

Esta novela breve de James está escrita en primera persona; la voz narrativa es la del protagonista, un crítico literario americano que viaja a Venecia buscando las cartas que su admirado poeta Jeffrey Aspern envió a su musa. El juego de espejos o de máscaras es evidente y crea dos niveles de realidad: por un lado, la realidad real, es decir, la del escritor, y, por el otro, la realidad literaria, en la cual se mueve el personaje-narrador y en la cual Venecia es el escenario. Así, persona y personaje, escritor y narrador, se confunden, del mismo modo que Venecia es a la vez ciudad y escenario. Esta dualidad entre realidad y ficción, entre autor y personaje, que emerge en *The Aspern Papers* de James es una constante en toda la novela de Gimferrer. Otro «forastero» que el narrador evoca es el poeta británico Robert Browning (1812-89), que murió precisamente en Venecia, en el palacio Ca' Rezzonico, entonces propiedad de su hijo:

A Venècia, el 1889, al palau de Ca' Rezzonico, com una ombra més a la cadira de mans a recer de l'or celest de la sala de ball desafectada, s'és mort Robert Browning, que somià el dring, en un poema mai no audible, d'una incorporària tocata amb màscares i sabres en la nit encesa. (24)

De la Venecia de los forasteros anglófonos del capítulo segundo, el narrador pasa, en el tercer capítulo, «Las chicas flor», a la Venecia ciudad-escenario, evocando la faceta de Fortuny pintor, escenógrafo y técnico de iluminación escénica. El título del tercer capítulo es una alusión directa a su cuadro *Las muchachas flor* (1896) [fig. 8]. De este modo, el narrador no sólo evoca su pasión por el compositor alemán Richard Wagner (1813-83), sino que también hace emerger la ciudad de Venecia como si fuera una atmósfera casi palpable, un escenario teatral por donde pasean, entre otros personajes de la *Belle Époque*, Fortuny, D'Annunzio y Wagner. Así, como si el agua de la ciudad lagunar fuera un gran espejo, Venecia se convierte en un escenario y las personas, en personajes o actores.

Las muchachas flor es una tela de temática wagneriana (Murs 2009; Nuzzi 1984), fruto, concretamente, de la experiencia estética y artística que la ópera *Parsifal* de Wagner despertó en Mariano Fortuny al verla en Bayreuth. Son las chicas flor de Fortuny, pero también las de Wagner. Como ha señalado Guillermo de Osma (2012, 68-9), Richard Wagner fue una de las principales fuentes de inspiración para las primeras pinturas de Fortuny, pero también el empujón para explorar otras disciplinas artísticas e introducirse en el mundo del teatro, la escenografía y la iluminación. El capítulo se abre en Venecia, en la plaza de San Marcos, evocando la presencia de Wagner y sus «muchachas flor»:

Aquest home ha vist les noies flor. És un matí d'hivern, color de préssec, quan el vent esdevé més picallós i fred. Sota la torre del

rellotge - cop de maça als dalts, amb bronze enverdit - lluen, molles, les lloses de la plaça de Sant Marc. [...] Les noies flor esgarrien, en la selva moral de les conteses al·legòriques, el jovencell sense tara, el donzell de la cabellera d'or. Les noies flors, liana i liquen, esgarrien Parsifal. (27)

Para componer esta historia de las muchachas o chicas flor, el narrador evoca tres momentos concretos. En primer lugar, y siguiendo el orden de la narración, evoca el último año de vida de Wagner, el invierno de 1883, que el compositor pasó en Venecia con su segunda mujer, Cósima, y su suegro y gran amigo, el pianista húngaro Franz Liszt:

Hi són tots tres, al parapet de proa, esguardant el fons de la llacuna amb tremoladissa d'algues espectrals sota l'aiguatge enterbolit i brúfol. Franz Liszt, Còsima, Richard Wagner, tres coses gebrades i malmeses i balbes, tres plomalls blancs de cabells inermes en l'aire salnitros. (28)

En segundo lugar, el narrador evoca el momento en el cual Fortuny va a Bayreuth con su madre y conoce a la viuda de Wagner, Cósima:

Còsima Wagner, als plecs sedenys de Bayreuth, enfundada en la viudesa com en una gonella de color morat i burell, rep en uns llimbs de limfes liquades la salutació de Marià Fortuny i de Cecília de Madrazo, a les engires enfredorides i soliués de la tardor del 1894. (28)

En tercer lugar, el narrador evoca dos momentos relativos al cuadro *Las muchachas flor*. Por un lado, el momento en el cual fue expuesto por primera vez, en 1896, en Múnich, y, por el otro, el cuadro en su casa, en el palacio Orfei, en Venecia.

Un temporal aturat de colors esllanguint-se: les noies flors a la pintura de Marià Fortuny i Madrazo, a Munic, l'any 1896. Damunt el fons verdós d'un gran domàs de Fortuny, la tela està acarada a les finestralades en el temps mort i mut i immutable que banyen les clareses quietes del palau Orfei. (29)

Si el capítulo anterior finalizaba con la muerte de Robert Browning, este se cierra con la muerte de Richard Wagner, pero, ahora, desde dos perspectivas diferentes: la real, la que tuvo lugar en Venecia el 13 de febrero de 1883, y la literaria, la que D'Annunzio narra en las últimas páginas de *Il fuoco*.

Fer l'inventari de tot això: el canal, la façana, el jardí, els llorers, les ombres fugisseres dels hostes que foren, l'estança buida on Ric-

hard Wagner, un dia geliu i sagrat de febrer, morí ajaçat en un canapè, al palau de frontalada coríntia. [...] El viatger ho apunta, amb traços ràpids, en un quadern que duu a la butxaca. [...] El viatger que ho anota tot - Gabriele D'Annunzio - no veurà potser mai l'esclat de les noies flors en les sulfurositats de la foscúria silvosa. [...] Prou: cal tancar el quadern. Gabriele D'Annunzio té una cita, pels carrerans ocre i molsosos i pels canals d'un verd barbós i aurífic. Al palau Martinengo, Gabriele D'Annunzio ha de trobar-se amb Marià Fortuny i Madrazo, l'home que va pintar les noies flor. (29)

El narrador dice que «el viajero que lo anota todo» es Gabriele D'Annunzio y que éste está «haciendo inventario» de lo que ve y vive en la ciudad lagunar. El narrador se refiere a las notas relativas a visiones y sensaciones de su experiencia veneciana, que D'Annunzio escribió en uno de sus *Taccuini*,⁷ de sus cuadernos de apuntes. Un material no literario que más tarde se convertiría en prosa de ficción en *Il fuoco* (D'Annunzio 1977, 181-5). Concretamente, el inventario que está haciendo D'Annunzio le servirá para narrar la muerte de Wagner, uno de los personajes del libro, que efectivamente se produjo en Venecia el 13 de febrero de 1883. A pesar de que *Il fuoco* es una novela casi autobiográfica y de que detrás de Stelio Effrena se pueda identificar a D'Annunzio y detrás de la Foscarina, a Eleonora Duse; como afirma Colombo (1995), D'Annunzio no conoció a Wagner ni tampoco estuvo en su funeral, como se narra en este episodio, y tanto menos llevó el féretro, escena final de la novela, que D'Annunzio inventa.

Haciendo un salto en el relato, en el capítulo veintidós, «Los amantes», el narrador retoma la temática wagneriana y la idea de arte total (*Gesamtkunstwerk*), a través de las diferentes disciplinas artísticas que cultivó Fortuny: pintor, escenógrafo, realizador de vestuario para el teatro y también escultor. El escenario de este capítulo es la ciudad de Venecia, tanto sus paisajes (los canales y las *calli*) como sus palacios, y también los escenarios de los teatros, como el de La Scala de Milán y el de La Fenice de Venecia.

Els seients del teatre de la Fenice són entapissats de vermell; a la gran llotja principal del centre, al fons de tot, hi ha domassos vermells que pengen en una majestat de serrells i de borles destituïdes. La sostrada és d'un verd pàl·lid amb figures verdes i roses pintades al fresc; l'aranya de vidre té un esclat molt blanc; les llotges són daurades amb llum d'or que grogueja i degota. En aixecar-se el teló, Marià Fortuny, veu, mig amagada per una gran tapisseria, la coberta de la nau que duu els amants d'Irlanda a Cornualla. (125)

⁷ Por lo que se refiere a la experiencia veneciana, se vean los capítulos VIII-X del volumen *Taccuini* (1965) y los capítulos II-IV del volumen *Altri Taccuini* (1976b).

Del teatro de La Fenice de Venecia, el narrador pasa al de La Scala de Milán:

La maqueta de Marià Fortuny per al teatre de la Scala ens duu a bord, al pavelló: davant un llunyedar difús i rocallós, un gran tendal de llenços a redós de la creu dels pals, i una castelleria de fustam sota la cúpula que acaba en un pic agullós de velams foscos. (126)

El narrador está evocando la faceta de Fortuny escenógrafo y diseñador de vestuario para los escenarios, pero al mismo tiempo evoca una de las obras maestras del Romanticismo alemán, la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*, exponente indiscutible de la música moderna. Esta ópera de Wagner se representó en 1900 en el teatro La Scala de Milán con escenografías y trajes de Mariano Fortuny.⁸ Los escenarios de esta obra son las tierras del ducado de Cornualles (Inglaterra), pero también Venecia, puesto que fue en esta ciudad, durante el otoño y el invierno de 1858, donde Wagner acabó de escribir el segundo acto de esta opera. El narrador de *Fortuny* también evoca otra ópera importante de Wagner, *La Valquíria*:

O bé sota la ventada passional i enèrgica que esbulla les fulles dels arbres i li fa voleiadís el cabell tempestuós, el guerrer wagnerià, abillat amb una capa, té el tall de l'espasa embolicat en la dolcesa del cinyell que cau de la túnica de la valquíria esquinqada per la ràfega de l'aire. (126)

La Valquíria de Wagner, como *Parsifal*, también fue una fuente de inspiración para las creaciones plásticas de Mariano Fortuny. Si en el caso de *Parsifal*, Fortuny reproducía a través de su tela a las chicas flor, ahora, tal y como sugiere el título de este capítulo, se concentra en unos amantes. ¿Quién son los amantes? Son cuatro parejas de enamorados. La primera, y por orden de aparición en este capítulo, es la formada por Marià Fortuny y Marsal y su mujer, Cecilia de Madrazo; la segunda, Mariano Fortuny y de Madrazo y su mujer, Henriette; la tercera, Tristán e Isolda, y la cuarta, los hermanos-amantes Sigmundo y Siglinda, protagonistas *La Valquíria*, también de Wagner. Fortuny hijo se inspiró a estos últimos amantes para realizar dos obras: el cuadro *El abrazo de Sigmundo y Siglinda* y una escultura de bronce que realizó hacia el final de su vida.

⁸ «Ma ritorniamo alla Scala di Milano: il 29 dicembre del 1900, con direzione d'orchestra di Arturo Toscanini, avvenne la rappresentazione del *Tristano e Isotta*. Fortuny, definiti i bozzetti, si dedicò con molta cura alla realizzazione di scene e costumi, e non senza qualche resistenza da parte dei macchinisti del teatro scaligero, tentò alcune applicazioni del suo nuovo sistema d'illuminazione» (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 13).

Són formes nues en clarobscur, amb un peu arrapat al terra i l'altre en dansa vagarívola, dues puixances de natges poderoses i de ventres ardents i secrets, amb la duresa arbrosa i llenyosa del sexe, i els braços enllaçats al tors, i els cabells com un carbó petrificat i volcànic: aturats en l'instant que consagrà la fusió, davant la draperia ornamentada, els amants són un bronze de Fortuny. (126)

En este sentido, como afirma Lourdes Jiménez (2013, 308), Mariano Fortuny se perfiló como la figura típica del artista moderno, encarnando en su multidisciplinariedad artística la noción de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

En el cuarto capítulo, «La trágica», el narrador evoca la faceta de Fortuny escenógrafo y diseñador de trajes para el teatro, en este caso a través de la pareja Duse D'Annunzio, es decir, del binomio actriz/musa escritor. Ahora, por lo tanto, no nos encontramos en la Venecia-escenario de las páginas de *Il fuoco*, sino directamente encima del escenario, en la representación teatral de *Francesca de Rimini* (1964) del mismo D'Annunzio.

El destí d'Eleanora Duse és esdevenir, en el verb de D'Annunzio, en el parament de robes vivents i de formes tangibles aviades per Fortuny, la malfadada Francesca de Rimini, que rep el bes trement del destí en els llavis sagnosos i consumptes. S'atura, al mig de l'escenari. Un vent antic mou els domassos del teatre. (34)

Eleonora Duse es Francesca de Rimini, personaje de ficción protagonista del drama que D'Annunzio escribió exclusivamente para ella y para la cual Fortuny diseñó el vestuario. *Francesca de Rimini* se estrenó en el Teatro Costanzi de Roma el 9 de diciembre de 1901. Para la ocasión, se tendría que haber utilizado la famosa cúpula de Fortuny y también sus escenografías y trajes. Sin embargo, como indicado por Nuzzi (1984, 35), por motivos desconocidos, el proyecto de la cúpula no se llevó a cabo y las escenografías y el vestuario fueron a cargo de Antonio Rovescalli. Las escenografías y el vestuario que Fortuny preparó aquel 1901 fueron las de la ópera *Tristán e Isolda* para el teatro La Scala de Milán, donde, Fortuny, además, empezó a probar su nuevo sistema de iluminación:

Alla Scala di Milano, il 29 dicembre del 1900, con la direzione d'orchestra di Arturo Toscanini, avvenne la rappresentazione del *Tristano e Isotta*. Fortuny, definiti i bozzetti, si dedicò con molta cura alla realizzazione di scene e costumi, e non senza qualche resistenza da parte dei macchinisti del teatro scaligero, tentò alcune applicazioni del suo nuovo sistema d'illuminazione. (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 13)

En este capítulo el narrador también evoca otro momento clave de la carrera de actriz de la Duse: su final. Así, y haciendo un salto en el tiempo y en el espacio, describe a otra figura importante de los escenarios, Charles Chaplin, que tendrá un protagonismo relevante en la segunda mitad de la novela, donde se evoca el mundo del cine.

Eleonora Duse, a l'infern de l'escenografia, serà una mà a recer de la pietat del foc benigne i secular. A la platea, en un silenci fet d'imantació, arrenca a aplaudir de sobte, en finir l'escena, un home petit, d'esguard neguitós, amb tirat clownesc d'arlequí lunar, que no entén l'italià i es diu Charles Spencer Chaplin. (33-4)

El narrador, en este fragmento, sólo dice que entre el público admirador de la Duse se encuentra Charles Chaplin y que, aunque Chaplin no entiende el idioma, al acabar la escena aplaude. Esta imagen de Chaplin aplaudiendo a la Duse es la imagen de un recuerdo, que el mismo Chaplin narra en *My autobiography*:

Sarah Bernhardt played at the Orpheum vaudeville theatre. She was, of course, very old and at the end of her career, and I cannot give a true appraisal of her acting. But when Duse came to Los Angeles, even her age and approaching end could not dim the brilliance of her genius. She was supported by an excellent Italian cast. One handsome young actor gave a superb performance before she came on, holding the centre of the stage magnificently. How could Duse excel this young man's remarkable performance? I wondered. Then from extreme left up-stage Duse unobtrusively entered through an archway. She paused behind a basket of white chrysanthemums that stood on a grand piano, and began quietly rearranging them. A murmur went through the house, and my attention immediately left the young actor and centred on Duse. She looked neither at the young actor nor at any of the other characters, but continued quietly arranging the flowers and adding others which she had brought with her. When she had finished, she slowly walked diagonally down-stage and sat in an armchair by the fireplace and looked into the fire. Once, and only once, did she look at the young man, and all the wisdom and hurt of humanity was in that look. Then she continued listening and warming her hands - such beautiful, sensitive hands. After his impassioned address, she spoke calmly as she looked into the fire. Her delivery had not the usual histrionics; her voice came from the embers of tragic passion. I did not understand a word, but I realized I was in the presence of the greatest actress I had ever seen. (Chaplin 1964, 122)

Teatro, escenario, personas y personajes forman un todo indisoluble. Y Venecia, también en este cuarto capítulo, será el escenario de la historia de amor entre Gabriele D'Annunzio y Eleonora Duse:

Amori et dolori sacra, és escrit en un quadern amb coberta de pell vermella, que cela el sonet secret d'un sojorn de les acaballes de setembre a Venècia - nits d'estany, pàl·lides o enceses en un teló pintat - en la fornal daurada i gòtica de marbre del gran hotel. (34)

En este fragmento, el narrador está haciendo otra vez una referencia explícita a un *taccuino*, a «un cuaderno con cubierta de piel roja». Concretamente, se refiere al cuaderno sexto, donde junto a la fecha, 26 de septiembre de 1895, D'Annunzio escribió «Amori. et. dolori. sacra.» Entonces, tal y como se puede leer en la misma nota del cuaderno, D'Annunzio se encontraba en Venecia, en el Hotel Danieli. También, *Amori et dolori sacra* es un soneto 'secreto' que D'Annunzio escribió para la Duse.⁹

En el capítulo quinto, «En el palacio Martinengo», se evoca la faceta de fotógrafo de Mariano Fortuny a partir de diferentes fotografías que hizo, como por ejemplo el retrato a la princesa de Hohenlohe. Esta fotografía, Fortuny la hizo en su casa, en el palacio Martinengo, y no solo fue premiada a la Bienal de Venecia en 1899, sino que también le sirvió para crear un cartel publicitario de mantequilla. El narrador hace una descripción de estas dos imágenes:

Mig d'esquena a la càmera, amb un gran capell negre que esclata en un devesall de flors, la princesa de Hohenlohe, les mans folrades en uns guants blancs que li arriben a frec de la randa del colze de les mànigues, es llesca ara damunt un plat, un glop d'una cosa blanca, agrària i pura com el forment del pa i la claror nupcial de la mantega. El blanc i el negre de la placa esdevenen blanc i negre de tinta litogràfica: la senyora amb guants blanc és una *affiche* Fortuny, de la marca «Tenuta di Sirchiera». (38)

También, en este capítulo el narrador considera que el palacio Martinengo es todo decoración:

Tot és decoració: una cúpula plegable, aguantada amb cables, al sostram, i penjolls de tapissos en un pany de paret, i domassos desmaiant-se a la taula i al balancí. Encesors lluqueses. (37)

⁹ «Con il titolo *Amori et dolori sacra*, memore di Barrès, d'Annunzio aveva composto per la Duse un sonetto, rimasto fuori delle *Laudi* e pubblicato, ad amore finito, solo nel 1905. E 'Amori. et. dolori. sacra' è anche l'epigrafe che in una nota di taccuino vergata all'Hotel Danieli di Venezia, egli appone a una data cruciale del suo rapporto allora agli inizi con l'attrice, il 26 settembre 1895; cfr. T VI, p. 77» (Zanetti 2005, 538).

Del decorado y de las decoraciones del palacio Martinengo del quinto capítulo se pasa, en el sexto, «Villa Pisani», a los decorados de la historia del relato, ya sea este histórico o literario. El narrador, evocando nuevamente *Il fuoco*, describe diferentes momentos de la visita de los amantes D'Annunzio y Duse a Villa Pisani, que es también la visita de los personajes Stelio Effrena y la Foscarina. Las escenas de estos enamorados que describe el narrador de *Fortuny* evocan algunas de las escenas descritas por el narrador de *Il fuoco*, pero también de los *Taccuini*. Veamos, por ejemplo, la descripción de la habitación del emperador Maximiliano de Austria:

En *Fortuny*:

L'estança de Maximilià, l'arxiduc, emperant de Mèxic (*il Messico!*, exclama D'Annunzio), té franges de color vermell i de color havana, i divans vermells de setí, i un lampadari amb llàgrimes de vidre. (42)

En *Il fuoco*:

«Ora si passa nella camera di Massimiliano d'Austria» seguitò la voce tediosa «il quale aveva messo il suo letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais.» Traversarono la stanza in un bagliore vermiglio. Il sole batteva su un canapè di cremisi, svegliava l'iride in un gracile lampadario a goccioline di cristallo pendente dalla volta, accendeva le strisce rosse perpendicolari nella parete. (D'Annunzio 1977, 243)

En los *Taccuini*:

A Stra l'arciuduca Massimiliano - (il Messico!) nel 1885. Aveva il letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais [...] La stanza di Massimiliano attigua è a strisce rosse e avana. I divani rossi di raso. Un gracile lampadario a gocce di cristallo pende dalla volta. (D'Annunzio 1965, 218)

Cómo se puede comprobar, este fragmento de *Fortuny* que describe la habitación del emperador Maximiliano de Austria es una traducción literal del italiano al catalán de esta anotación que D'Annunzio hizo en su *taccuino*. Después de la habitación del emperador, siguen otras descripciones del interior de la casa, como la habitación de Napoleón - con su espacio más íntimo: el baño - y la sala de baile donde hay el fresco *Apoteosi della famiglia Pisani*, del pintor veneciano del Giambattista Tiepolo.

Gabriele D'Annunzio i Eleonora Duse són al centre de la gran sala de ball. [...] Aixecant el cap, veuen, talment la concavitat d'un navili, la vasta apoteosi de la família Pisani pintada per Tiepolo,

una tramoia escènica serena i solemne: en perspectiva, al fresc, un atzur erràtic d'herois i déus. (42)

Después, los enamorados salen de la casa para visitar los exteriores: el jardín, el parque y el famoso laberinto con la torre en medio, obra del arquitecto Girolamo Frigimelica de Roberti.

En sortir del caminal, cap enrere, albiren una torre poderosa: una escala de ferro li gira entorn, enrotllant-se com un tirabuixó, i, al cim de la torre, fa parada l'estàtua d'un guerrer soliu. És el centre del laberint. El laberint té una porta de ferro rovellat, amb dues pilastres amb Amors que cavalquen damunt dofins de pedraç (43)

Esta descripción del narrador de *Fortuny* no es una écfrasis, sino una citación implícita de *Il fuoco* de D'Annunzio:

Un cancello di ferro rugginoso lo chiudeva, tra due pilastri che portavano due Amori cavalcanti delfini di pietra. Non si scorgeva di là dal cancello se non il principio di un tràmite e una sorta di selva intricata e dura, s'alzava una torre, e in cima della torre la statua di un guerriero pareva stesse alle vedette. (1977, 250)

El capítulo se cierra con el retorno de los amantes a Venecia y, saliendo del escenario de la historia de ficción de *Il fuoco*, el narrador entra en la ciudad real, que se convierte en una imagen fijada en el tiempo, esto es, en una fotografía de Fortuny.

Finalmente, otro capítulo importante que tiene como escenario Venecia, y más concretamente el palacio Martinengo, es el noveno, «Una visita». Aquí, el narrador describe la llegada a Venecia de Marcel Proust y una supuesta escena de intimidad cotidiana: un encuentro entre Fortuny y Proust en el palacio Martinengo.

Marcel Proust ha baixat de la góndola, a tocar de la Piazzetta. [...] Marcel Proust deixa enrera la gran escala i s'endinsa, en línia recta, per un carrer angost, amb murs grisejants o vermellors que fan ressonar les passes com un murmurí de fulles caigudes en un temporal boscos. [...] En la claror esbravada i esgrogueïda de la sala principal del palau Martinengo, Cecilia de Madrazo convida Marcel Proust, a les acaballes del capaltard, a un àpat de préssecs en plàteres de coure repussat, aigualosos i agredolços, amb un got de xerès, i unes postres de farbalans de pasta daurada i encintada, empolvorada amb farina sucrosa. (60)

Este encuentro corresponde a una visita de Proust a Fortuny que ya narró precedentemente Paul Morand en su libro de memorias *Venises*:

Pareil à ces doges don il portait la robe de velours frappé, lors de ces bals persans qui faisaient fureur à Paris, Mariano Fortuny, en sortant de son atelier, nous invitait chez sa mère, vis-à-vis du palais miniature loué par Réjane; Mme Fortuny nous offrait des goûters dignes du Parmesa; sa table racouverte en point de Venise était un véritable marché aux fruits, pêches sur de plats de cuivre repoussé, alternant avec des falbalas de pâte décorée et rubanée, saupoudrée de sucre farine, dont j'ai oublié le nom vénitien. (Morand 1971, 45)

Una vez más, Gimferrer se sirve de un citación explícita para construir un fragmento de su relato. Como en el texto de *My Autobiography* de Chaplin, la referencia textual también proviene de un libro hecho de los recuerdos del propio autor.

Proust hizo dos viajes a Venecia en torno al 1900 bajo la influencia, como otros escritores, de la lectura de *The Stones of Venice*, de Ruskin. Desde las primeras páginas de *Du côté de chez Swann*, el personaje de la *Recherche* relata como la primera idea de Venecia le surgió al contemplar un cuadro de Tiziano al fondo del cual se ve la laguna. A lo largo de toda la obra hay muchas referencias a la ciudad de Venecia con una influencia especial del libro de Ruskin. Fue el estudioso inglés, a mediados de siglo XIX, quien no sólo teorizó la estética de la decadencia, sino que también impuso la imagen de la ciudad-símbolo. La visión ruskiniana que la belleza de Venecia es, precisamente, su decadencia, es decir, que Venecia es estéticamente bella porque se encuentra en ruinas, conlleva, además, la concepción de que Venecia sea una ciudad perdida, una ciudad que se encuentra al margen del tiempo y del paso del tiempo. Es, pues, esta idea ruskiniana de Venecia la que emerge en la novela de Gimferrer. A pesar de esto, como ha señalado Herbert E. Craig, analizando el personaje de Proust en *Fortuny*, Ruskin no es un personaje de la novela Gimferrer:

As is understandable in *Fortuny*, which focuses especially upon the life and work of the clothes designer who lived in Venice Mariano Fortuny y Madrazo, Marcel Proust's most important appearance in the novel occurs in Venice in the chapter entitled "Una visita". Proust had of course gone to Venice with his mother in May 1900 and he included a fictionalized account of their stay in the second half of *Albertine disparue*. Although Proust and his protagonist used the works of John Ruskin on Venice as their guide, and they even worked in the city of Ruskin, the English aesthete is not even mentioned in Gimferrer's text. (Craig 2012, 331)

4.4.2 Viena

Como Venecia, Viena también es una ciudad-decorado:

Viena és una bombonera? Viena és una bombonera de bombolles. [...] De nit, els carrers de Viena són una barra de gel platinat sota una lluna de setí. La literatura és un afer de llibres amb caires daurats a la taula del saló. Viena dispara una bombardera de baldifes blaviscoses. [...] Viena és un teatre: decoració per a la desfílada, en un palafre blanc, d'un pintor disfressat amb la gonella de Rubens. (73)

En los capítulos doce y trece, «El viajero» y «El decorado», el narrador evoca esta atmósfera de belleza delicada, elegante y misteriosa, reflejo de aquella felicidad y despreocupación de la Viena de finales del siglo XIX. Viena, a partir del Compromiso austrohúngaro (1867), se convierte en la capital del Imperio y en un centro cultural, artístico, político, industrial y financiero de primer orden mundial. Como Venecia, «Viena es un teatro: decoración para el desfile». Tal y como el escritor austríaco (nacido en Viena) Stefan Zweig narra en su obra autobiográfica, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* ([1942] 2002), aquella era la época de los suntuosos vals vieneses en la Ópera Nacional de Viena (Wiener Staatsoper), con grandes carruajes paseando por la *Ringstraße* y la *Kärntner Strasse*, así como de los típicos cafés vieneses.

En el capítulo doce, «El viajero», el narrador evoca Viena al mismo tiempo que describe diferentes escenarios de Venecia. De este modo, las dos ciudades se confunden y se convierten casi un solo decorado. El título hace referencia al escritor austríaco de origen italiano Hugo von Hofmannsthal. Usando la misma estrategia del personaje *alter ego* del escritor - como hemos visto con Stelio Effrena de D'Annunzio y también con el personaje del crítico literario de James de *The Aspern Papers* -, el narrador describe la llegada a Venecia desde Viena de Hofmannsthal, pero también la de su personaje el señor von N.:

El senyor von N., l'any 1779, arriba de Viena a Venècia, a trenc d'alba, en la capella de llum rosada del matí. [...] Al moll, a Venècia, perd el color lila en l'albada sense sang una companyia de comedians fantasmes. Dos carrers més enllà, un cavaller mig nu, amb un capell amb màscara tapant-li la cara, i una camisola esquinçada, i un vel de blonda fet una penjarolla al braç, explica el senyor von N. que anit ho va perdre tot a la taula de joc: una banca de faró aviada per Giacomo Casanova de Seingalt. (73-4)

Esta imagen que describe el narrador es la traducción casi literal al catalán de un fragmento inicial del *Diario del viajero veneciano del señor von N. (1779)*:

Arribo: alba. affamatto. fresco. vuole cercare un alloggio. Compagnia di comici che attende sulla riva. [...] Percorro un paio di strade. il signore seminudo, ha un cappello con maschera e velo di trina andante sul braccio. una camicia fine ma a pezzi. lo saluta, dice che conosce Vienna, fa un paio di nomi, spiega che ha perduto tutto al gioco. Io gli presto il mio mantello. (Hofmannsthal 1976, 21-2)¹⁰

El viaje que describe el narrador es el del señor von N. del *Diario del viaje veneciano del señor von N. (1779)*, pero también es el viaje de Andreas von Ferschengelder, protagonista de la novela inacabada *Andreas o los reunidos*. La novela se abre con la llegada de Andreas en Venecia y la aparición de un desconocido con máscara y mal vestido que se le ofrece para ayudarlo a encontrar un alojamiento, un inicio muy parecido al fragmento anteriormente citado del *Diario*.

“¡Bien va la cosa!” se dijo el joven Andreas von Ferschengelder, cuando el gondolero hubo depositado su equipaje sobre la escalera de piedra de aquel 17 de septiembre de 1778 y desatracó de un impulso. [...] y surgió entonces de un callejón un enmascarado que se ajustó con firmeza la capa, [...] El desconocido se le acercó con un movimiento complaciente y le dijo que estaba por entero a su servicio. Con el ademán, la capa quedó descubierta por delante y Andreas vió que el cortés caballero sólo tenía una camisa y no llevaba encima otra cosa que zapatos sin hebillas y unas medias hasta la rodilla que le colgaban dejando medio muslo al descubierto. (Hofmannsthal 1978, 21-2)

Venecia es decorado, es una ciudad que tiene la capacidad de transformar en personajes a las personas que por allí pasean. Venecia es el telón de fondo de estos textos de Hofmannsthal, y en la novela *Andreas*, como ha señalado Claudio Magris (2007, 15), esta atmósfera de realidad y de sueño y el desdoblamiento de la persona/personaje se concretan en la ciudad lagunar, en la ciudad espejo.

Las entidades personaje y escritor se sobreponen, se confunden. Sin seguir un orden cronológico lineal, en este capítulo, el narrador también evoca la Venecia del escritor, sobreponiendo, así, el nivel de ficción (el señor von N. o Andreas) con el de la realidad (Hofmannsthal) y subrayando todavía más el carácter de escenario atemporal, casi irreal, de sueño.

El setembre venecià és lluminós i confús. L'aigua alta de la marxa envaeix la porxada de Sant Marc, pel cantó del cafè Quadri,

¹⁰ Para esta cita hemos usado la edición italiana porque las traducciones al castellano contienen solamente *Andreas o los unidos*, es a decir, la novela inacabada.

i arriba fins al centre de la plaça, a tocar de la terrassa de Florian. [...] Venècia és un palau oceànic de passarel·les. Hugo von Hofmannsthal, ara no se les heu amb el senyor von N., viatger nouvingut als carrers venecians. (74)

Como indicado por Raponi (2002, 20) Hofmannsthal llegó a Venecia en otoño de 1898 y escribió el poema dramático *Der Abenteurer und die Sängerin* (*El aventurero y la cantante*), inspirándose, precisamente, en el veneciano de las mil máscaras, Giacomo Casanova. En el fragmento que hemos citado anteriormente, que hacía referencia al viaje en Venecia del señor von N., el narrador introducía Giacomo Casanova de Seingalt. De este modo, enlazando la referencia del señor von N. con la de *El aventurero y la cantante* (conocida también como el *Casanova* de Hofmannsthal), el narrador evoca la relación entre Hofmannsthal y Fortuny en el ámbito teatral operístico. Para la representación teatral de esta obra, *Der Abenteurer und die Sängerin*, Fortuny en 1908 preparó dos maquetas (Osma 2012, 163-4)

Teniendo en cuenta la estancia de Hofmannsthal en Venecia, el narrador cierra este capítulo doce haciendo coincidir en Venecia Hofmannsthal y Fortuny y evocando la faceta de fotógrafo de Fortuny:

Dret al pic aquilí de la góndola, Marià Fortuny ho retrata amb una càmera Kodak-Panorama. A la imatge, Hugo von Hofmannsthal no tindrà existència visual pròpia: el mar la nuvolada i les pedres antigues no admeten més comparses en la contesa del laboratori fotogràfic. (75)

En las fotografías panorámicas de Venecia hechas por Fortuny en 1907 (Osma 2012, 75), como indica el narrador, Hofmannsthal no sale: «Hugo von Hofmannsthal no tindrà existència visual pròpia». Aun así, el narrador los acerca, reforzando esta imagen que Venecia es la ciudad donde Hofmannsthal y Fortuny viven, pero también es el escenario de ficción donde viven sus personajes.

El capítulo siguiente, «El decorado», se abre con una reflexión del narrador sobre esta calidad de Viena y de Venecia de ser ciudades-decorado sin tiempo:

La no-substància de Viena? El simulacre d'Estat és la dissolució de la idea d'Estat en la figura personal de l'emperador; o bé, en un altre sentit, l'esvaniment de la noció d'Estat, com una càpsula, en la coreografia de l'experiència diària. Esdevenir decorat de si mateixa és el sentit de Venècia; el sentit de la Viena crepuscular i lucífuga, sòcol d'una columna escrostonada, és esdevenir decorat d'una idea d'Estat que es fa pantalla d'una no-substància. (79)

Después de esta reflexión que define el sentido de Viena y de Venecia, el narrador evoca nuevamente la relación profesional entre Hofmannsthal y Fortuny (ahora por lo que se refiere a las técnicas de iluminación en el teatro), introduciendo otra ciudad: Berlín.

Són reflexos en un mirall pintat, projectats a la cúpula amb un aparell de llum indirecta, esbiaixada i terbolosa com la insurrecció de taques vermelles que envoltaven Electra al palau de la mort luxuriant. (80)

Electra es una tragedia en un acto único que Hofmannsthal escribió entre 1901 y 1903 y que se representó por primera vez en el Kleines Theater de Berlín el 30 de octubre de 1903. El personaje de Electra se inspira en la Electra de Sófocles y está dedicado a Eleonora Duse, pero la actriz italiana nunca interpretó este papel. Sucesivamente, el amigo y colaborador de Hofmannsthal, el compositor alemán Richard Strauss, adaptó la obra a la ópera, que se representó por primera vez en el Königliches Opernhaus (Semperoper) de Dresde el 25 de enero de 1909. Del mismo modo que la Duse no interpretó el papel de Electra, la colaboración entre Fortuny y Hofmannsthal en *Electra*, desgraciadamente, tampoco se produjo.¹¹ Así, en estos dos capítulos, empieza a hacerse evidente la lista de 'contactos' de artistas europeos con los cuales Fortuny colaboró, desplegando sus facetas artísticas dentro del mundo del teatro, como diseñador de trajes, pero también como creador de escenas e inventor de diferentes técnicas de iluminación. Trajes, decorados y luz, tres elementos que forman parte de la escenografía, de esta atmósfera del imaginario Fortuny que revolucionaron el mundo del teatro y de las artes escénicas. Tres elementos característicos de la Venecia y de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX.

Fue en octubre del año 1900 cuando Fortuny patentó su primer invento relacionado con la iluminación, el «sistema d'illuminazione scenica con luce indiretta» (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 14) y lo hizo, precisamente, en Venecia. Esta invención evolucionó muy rápidamente y, junto con la llamada Cúpula Fortuny, se consiguió un efecto de profundidad de escena (un tipo de efecto tridimensional) que convirtió a Fortuny en una figura de referencia internacional en las artes escénicas. Entre los admiradores que fueron a encontrarle en la Rue Washington de París, donde Fortuny había alquilado un estudio para poder trabajar en la investigación de nuevos sistemas de ilumi-

¹¹ «Resulta exemplificadora, pel que fa al cas, la història d'una fallida trobada professional i artística amb Hugo von Hofmannsthal, a qui [Mariano] havia conegut a Berlín el 1907. Hofmannsthal havia proposat a Mariano que s'ocupés de l'escenografia de la seva segona *Electra* i més tard, per carta, havia tornat a insistir perquè Fortuny acceptés l'encàrrec» (Fuso, Mescola, Osma 1984, 43).

nación, estaba el gran director wagneriano Friedrich Kranich, la actriz Sarah Bernhardt y el escenógrafo suizo Adolphe Appia (2008, 14).

Una de las figuras más innovadoras en aquellos momentos en el panorama del teatro europeo era Max Reinhardt (1873-1943). Reinhardt, de familia judía de la alta burguesía austriaca, fue un dramaturgo, director, actor y productor de teatro que destacó sobre todo por su carácter innovador como escenógrafo. Entre sus innovaciones, destacamos el Großes Schauspielhaus, teatro que fundó en 1919 y que tenía un solo escenario enorme, haciendo posible por primera vez el sueño wagneriano de teatro total, puesto que eliminaba la separación entre escenario y público. Más tarde, en 1934, Reinhardt llevó a cabo otra novedad teatral en Venecia: usó la ciudad como si fuera un gran escenario natural para representar el drama de Shakespeare *El mercader de Venecia*. Una cosa parecida hacía de forma singular y totalmente extravagante la marquesa Casati, que solía recitar diferentes papeles por las calles de Venecia, entendiendo la ciudad como un escenario natural y ella misma como una persona-personaje. Reinhardt, además, trabajó con sus connacionales Strauss y Hofmannsthal, impulsando, a partir del 1918, el Festival de Teatro de Salzburgo. Reinhardt llevó a escena la *Electra* de Hofmannsthal al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín entre 1903 y 1906.

En el capítulo «El decorado», el narrador evoca la colaboración entre Fortuny y Reinhardt, entonces director del Deutsches Theatre de Berlín. Aquí se describe el momento preciso de la instalación de una cúpula Fortuny en el teatro Kroll, que fue, como relata el narrador, en 1907, y bajo la dirección y supervisión directas tanto de Fortuny como de Reinhardt, pero también del amigo Hofmannsthal (Osma 2012, 117).

No és cap graonada de llenços pintats: és tot un ciclorama de cilindres, la cúpula plegable ginyada per Marià Fortuny, al teatre Kroll, a la cucurulla de glaç de Berlín. Darrera la cortinada oberta del teló, els espectadors - Marià Fortuny, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal - veuen en el blanc adònic del cel teatral, un castell de núvols en combat de flames arrasant l'espai. (80)

Venecia y Viena son dos ciudades-escenario; las máscaras y los juegos de espejos son mundos de apariencia. La ciudad es un gran teatro, pero el teatro también puede viajar de una ciudad a otra. En el capítulo dieciocho, «Teatros», el narrador describe dos momentos relativos a la ingeniosa cúpula plegable de Fortuny. Por un lado, evoca la primera vez que se instaló en un teatro. Esto ocurrió en 1906 en el teatro privado de la condesa Martine de Bearn en su casa de París. Por el otro, se relata la evolución de este invento en un sistema-cúpula plegable destinado a los teatros ambulantes ideados por el escenógrafo italiano Giovacchino Forzano, los llamados 'carros de Tespis'. El narrador describe una imagen imaginada, pero posible: el momento en

el cual, en julio de 1929, el carro de Téspis se presentó a Roma, acto en el cual participaron Fortuny y Benito Mussolini (Osma 2012, 225-6).

Quan Fortuny i Benito Mussolini el van veure, pel juliol del 1929, el carro de Téspis, en la claror del vespre de Roma, en la claror del vespre vilatà, resplendia com una maqueta en transfiguració. [...] En aixecar-se el teló, al teatre de la comtessa de Béarn, un joc de contrallums – el sistema d'il·luminació indirecta de la patent Fortuny – ens mostra, contra vastedat d'un cel nu, les actrius abillades amb túniques i capes i vels de seda estampats amb motius de geometria asimètrica a la faisó de l'art ciclàdic, tan plenes de dibuixos com és el buit del fons de tela absorta en blanca. (106)

La evocación de estos dos momentos que pertenecen a tiempos y a espacios diferentes refuerza la idea de atemporalidad, y evidencia la voluntad por parte del escritor de evitar una exposición cronológica de los acontecimientos en la composición de la narración.

En el capítulo vigésimo, «Las figuras de cera», mediante la evocación del abuelo Fortuny, «lo sinyor Marianet de las figuras» (115), emerge el imaginario Fortuny relativo a las escenografías y a la creación de personajes, representado en las tres generaciones de artistas homónimos.

A la claror del jardí, els maniquins de cera, amb casaques blaves i botons daurats, amb faixins de general i bandes galonades d'or, amb faldilles amples de brocat august i resplendors d'alabastre a la canal dels escots, mariden un teatre de robes cortesanes amb la fúria de llum dels llessamins. El llapis ressegueix la cara de l'home de les figures de cera. Marià Fortuny i Marsal ha enllestit l'escorç del bust de l'avi modelista d'espectres. [...] A les mans de Marià Fortuny i Madrazo, el vellut de seda, tenyit amb vermellors de cotxinilla, deixa vessar un color llessamí. (116)

4.5 El erotismo

Decorados y escenografías, coleccionismo y orientalismo, son temas fundamentales de la novela porque conforman el imaginario Fortuny. Pero también el erotismo es otro elemento de este imaginario que tiene su autonomía y a la vez implícitamente está en los tres signo artísticos anteriores.

El món de Fortuny té aquests components de sexualitat, que també poden ser equívocs. És una tendència que es trobava latent en tot l'art dels *pompier*s. Tot l'art *pompier* es basa en la coartada de l'exotisme o de l'antigor vists amb una òptica determinada com a

coartada a l'erotisme. [...] El nou públic burgès, en canvi, necessita crear-se el seu propi cànon de respectabilitat. Aquest cànon, per la mateixa raó que Balzac no pot anomenar directament Vautrin com a homosexual, requereix la coartada orientalista o la coartada exòtica de l'antigor. (Gimferrer 1996b, 378-9)

A lo largo de toda la novela, el narrador evoca muchos momentos eróticos mediante écfrasis de imágenes concretas, como el cuadro *Egyptian girl* (1891), o describiendo momentos de intimidad, como los que a continuación vamos a comentar. En ambos casos emerge el juego del mirar y del ser visto donde la figura femenina se muestra desnuda. Como el pintor, el fotógrafo o el director de cine (que miran a través del objetivo/ojo de la cámara), también el lector será un voyeur de estos momentos íntimos y eróticos.

Empezando por Marià Fortuny y Marsal, en el punto sobre el orientalismo, y coincidiendo con el inicio de la novela donde el narrador presenta los personajes protagonistas, aparecía al cuadro de *La odalisca* (1870), que representa una escena costumbrista de un interior marroquí. Una odalisca es una prostituta, una esclava o concubina de un harén turco. Es importante aclarar que las modelos de los cuadros de Marià Fortuny y Marsal que tienen por protagonista esta figura femenina oriental no son mujeres africanas u orientales, sino que son modelos occidentales de piel blanca. La blancura de la piel todavía resalta más con el tratamiento de la luz, que ilumina el cuerpo desnudo de la mujer y carga de erotismo toda la composición. Este erotismo en los cuadros de odaliscas o similares es evidente y se trata, como recuerda Gimferrer en su conferencia, de un erotismo posible, es decir, aceptado tanto por el canon como por las convenciones sociales. Marià Fortuny y Marsal fue más allá de las convenciones sociales con el cuadro *Retrato de Carmen Bastián* (1871-1872) mostrando lo que no se podía mostrar: el pelaje púbcico, y representando a la modelo sin idealizarla ni mitificarla. El cuadro no se expuso [fig. 9].

Fortuny y Marsal pintó la joven gitana granadina - que ya le había hecho de modelo otras veces - con todas sus virtudes y defectos: unas piernas bastante cortas, una cara redonda y unas cejas abundantes, alejándose de la feminidad clásica que establecía el canon para acercarse a la realidad, como si con los pinceles hubiera querido 'fotografiar' a Carmen Bastián, haciendo un cuadro parecido a las fotografías eróticas de la época (Torres González 2008, 314-15).

De las odaliscas y Carmen Bastián de Fortuny y Marsal pasamos a la faceta de fotógrafo de su hijo. De fotografías, Fortuny hizo muchas. El narrador de la novela evoca esta faceta del artista en diferentes momentos, como por ejemplo en el capítulo quinto, que describe la llegada a Venecia de Fortuny con «un aparell fotogràfic de grans dimensions: un *Gilles Frères* de 18 centímetres per 24, comprat a París» (37).



Figura 9 Marià Fortuny y Marsal, *Retrato de Carmen Bastián*. 1871-72. Óleo sobre lienzo, 45 × 62 cm. Barcelona, MNAC, Sala 33. Web del MNAC, <https://www.museunacional.cat>
© Museu Nacional d'Art de Catalunya

La sensualidad y el erotismo que puede provocar la acción de mirar el cuerpo desnudo de una mujer y, metafóricamente, de poseerlo a través de la mirada o del objetivo de una cámara, toma especial relieve en el capítulo octavo, «El espejo de Eros». En la parte central del capítulo, el narrador describe el cuadro de Sargent *Egyptian girl* [fig. 10].

La noia egipciana, de perfil, té els llavis carnosos com polpa de fruita; el cabell carbonós, cau en una trena que besa el mugró i s'enrotlla als dits en un joc ventís i mor a frec del braçalet doble que cenyeix l'acabament suau del braç. [...] Al centre de la tela pintada per John Singer Sargent, les dues natges de la noia egípcia són un pols de reposos i d'impulsos focals; [...] A l'eix central del quadre, la canal enfosquida de les dues natges. La noia egipciana és l'obsessió òptica d'aquesta canal de pregoneses obscures al foggall de les anques. (54)

En esta descripción, el narrador pone énfasis en la atmósfera erótica del cuadro, recalcando ciertas partes del cuerpo de la chica, sobre todo aquellas que dan placer sexual: los labios, los pezones, las nalgas y el sexo. Igual que el cuadro de Fortuny padre, *Carmen Bastián*, también esta tela de Sargent nos remite a la fotografía erótica y a la representación femenina realística sin mitificaciones. Al inicio



Figura 10 John Singer Sargent, *Egyptian girl*. 1891. Óleo sobre lienzo, 185,42 × 58,42 cm. Chicago, Art Institute of Chicago. Wikiart.org © Dominio público



Figura 11 Mariano Fortuny y Madrazo. Fotografía de un desnudo de espaldas. 1895 ca. Venecia, Archivio Museo Fortuny. Del blog de Flaminio Gualdoni, <http://flaminioigualdoni.com/?p=2799>

del capítulo, el narrador evoca algunas fotografías que Fortuny hizo hacia finales del siglo XIX, principios del XX, a diferentes modelos desnudas, chicas jóvenes occidentales, en unas posiciones completamente coherentes para su uso, es decir, fotografías para estudio pictórico, pero también con ciertos detalles eróticos, casi fetichistas, que dan a la simple fotografía que tiene que servir para elaborar un cuadro un valor erótico importante. Es el caso de la fotografía de una chica desnuda, pero con zapatos negros y medias hasta las rodillas del mismo color [fig. 11].

La noia està girada d'esquena; duu sabates negres i uns mitjons negres fins als genolls. El cabell de color castany clar, va recollit en un plomall a la nuca. Amb la mà dreta, tota blanca, la noia agafa el marc de fusta treballada d'un quadre que representa una dona de posat malenconiós; amb l'altra mà, arrapant-se a la paret tapissada amb motius otomans, la noia es tapa la cara, que vincla cap a l'esquerra, ensorrada en flongesa sufocant de cabells. El cul de la noia és blanc i clar com una clofolla d'ametlla, davant la càmera de Marià Fortuny. (53)

Se trata de un desnudo para un estudio pictórico, pero, evidentemente, también se puede ver como una fotografía erótica. El narrador

también describe otra fotografía de una modelo que está posando para un estudio de luz. La modelo está tumbada en la misma posición provocadora, sensual y erótica que la Venus de Velázquez del cuadro *Venus del espejo* (1650) [fig. 12].

A l'estudi fotogràfic de Marià Fortuny, la posa de la model nua mira cap a la fosquesa de la cortina immensa. Les natges, al bell mig de l'enquadrament, són arrodonides com una cúpula o com una copa de vidre molt clar o com una gerra pastada amb argila al foc. No li veiem la cara. Però, en aquesta mateixa posició, contra la cortinada de color carmí, les natges de la Venus pintada per Velázquez són d'un rosa nacrat, i la cara, al fons del mirall, és una nebulosa que crea, a l'ull de l'espectador, la il·lusió visiva d'una cara. (54-5)

Desde el 1906 este cuadro de Velázquez se encuentra en la National Gallery de Londres. Así, el narrador cierra este capítulo imaginando al escritor Henry James en Londres, en la National Gallery, observando el cuadro de Velázquez:

Henry James, a la National Gallery, s'enretira unes quantes passes i mira el simulacre pictòric, al mirall aigualós i oliós de la tela. [...] No hi ha cap batec de cosa viva davant els ulls de Henry James. (55)

Se cree que Velázquez pintó este cuadro durante su segunda estancia en Italia. El nexa con Italia, en cuanto al imaginario Fortuny, no se pierde nunca. Además, la composición de la *Venus del espejo* recuerda a la *Venus de Urbino*, de Tiziano, y por el carácter íntimo parece inspirado en la *Venus dormida* de Giorgione. Como hemos dicho unas líneas más arriba, estos pintores venecianos también fueron modelos para Fortuny en sus creaciones de trajes y prendas de ropa, sobre todo por los colores y la elegancia. Si nos fijamos ahora en el título de este capítulo, «El espejo de Eros», éste nos sugiere dos pistas para la interpretación. Por un lado, un objeto, el espejo, y, por el otro, un personaje de la mitología griega, Eros, dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo. Su equivalente en la mitología romana es Cupido, dios del amor o del deseo amoroso. Este personaje, Eros o Cupido, en su tela Velázquez lo representa cogiendo un espejo en el que el espectador puede ver la cara de la diosa, pero, sobre todo, donde la Venus, la diosa-mujer, nos mira, observa al espectador. La Venus es una diosa-mujer porque Velázquez la representa como si fuera una mujer normal, ordinaria. Está desnudada y de espaldas, tumbada en una cama y mirándose en un espejo, en una posición intencionadamente sensual y erótica. El espejo de la Venus de Velázquez nos remite a Venecia, tanto al agua de sus canales que actúan de espejo y reflejan imágenes como a sus máscaras, que esconden identidades. Misterio y erotismo. La representación de la diosa Venus es del todo mundana. La mundanidad



Figura 12 Diego de Velázquez, *Venus del espejo*. 1650. Óleo sobre lienzo, 122,5 × 175 cm. Londres, National Gallery. Wikipedia.org © Dominio público

de Venus, equivale, en este sentido, también a la mundanidad de muchos protagonistas de la *Belle Époque*: príncipes, aristócratas, cortesanas, pintores, bailarinas, actrices, pianistas, cantantes, etc. De hecho, el capítulo empieza con la descripción de una escena, casi de burdel, protagonizada por una mujer y un hombre. La mujer es la bailarina y cortesana Émilienne de Alençon (1869-1946), una de las ‘Tres Gracias’ de la *Belle Époque*, y el hombre es el aristócrata Jacques Hennessy.

Émilienne d’Alençon, els cabells tenyits de roig, balla un tango vestida d’oficial de la marina, amb pantalons curts. Ha guarnit i ha drapat, per dos bitllets de mil francs, una noieta molt jove, i l’ha presentada el tercer dijous de quaresma, el vell Hennessy. Amb el nom de Liane de Reck, la cadella serà exhibida a Montecarlo. Émilienne d’Alençon fuma opi, vestida de mariner, en un bar amb música de carraca i de piano de maneta. (53)

Otra escena de burdel que describe el narrador es una escena de *Saffo e Priapo*, un cortometraje pornográfico que se solía atribuir a Gabriele D’Annunzio.¹²

¹² El crítico cinematográfico italiano Paolo Cherchi Usai, socio y fundador del festival de cine mudo de Pordenone, *Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, en una entre-

A la fosquesa del bordell, Safo i Priap. La càmera de Gabriele d'Annunzio, fosca i pesant com una bestiassa prehistòrica, filma el faquí que feineja, amb els cabells negres i faunescos, traginant el cosa de seda de l'odalisca. [...] Hi ha una música de tango, a les recambres del bordell, rauca com una antiga gargamella, mentre Gabriele d'Annunzio filma el saló tèrbol i l'alcova empolsinada, principesca i lúgubre. (54)

Dejando aparte si *Saffo e Priapo* es o no es un trabajo cinematográfico de D'Annunzio, es evidente que el narrador está evocando la pasión de D'Annunzio hacia el mundo del séptimo arte en todas sus dimensiones - también la del cine erótico o pornográfico - y su carácter de vividor. En contraposición a este mundo más bajo o terrenal, hay el mundo mitológico. Venus y Eros (o Cupido) en el cuadro de Velázquez, Safo y Priapo en el cortometraje. Todos ellos son personajes relativos a la cultura clásica. Priapo es un dios de la mitología griega y romana, dotado de un pene desmesurado (de una longitud exagerada) y que simboliza, por lo tanto, la potencia y la virilidad masculina y, en general, también la fertilidad. Safo, como es sabido, fue una poetisa de la Grecia antigua, y en sus versos exalta la belleza de la feminidad y la atracción sexual entre mujeres. Los versos de Safo, pero también la vida amorosa de la poetisa, reflejan esta 'mundanidad amorosa' o 'libertad sexual' femenina y masculina de muchos de los personajes de la *Belle Époque* que protagonizan la novela de Gimferrer. Es el caso de Émilienne de Alençon, que antes hemos mencionado, pero también el de Liane de Pougy (1869-1950), otra de las componentes de las llamadas 'Tres Gracias' y en la cual parece que Marcel Proust se inspiró para crear el personaje de Odette de Grécy, la obsesión amorosa de Swann. Liane de Pougy, mujer de origen humilde, dejó marido e hijo para ir a París, donde se convirtió primero en una refinada prostituta de élite,¹³ y después en princesa (puesto que se casó con el príncipe húngaro Georges Ghika). Además, Lia-

vista revela que ni el cortometraje es del 1909, ni Gabriele D'Annunzio es su director y tampoco es el autor de las didascalias; eso sí, se trata de un film porno que parodia a D'Annunzio, escritor famoso por su obra literaria pero también por su fama de *viveur*: «Dopo un ampio lavoro di ricognizione sulla moda e il mobilio d'epoca, abbiamo deciso che il film, ritrovato a Roma quarant'anni fa, non è del 1909 ma del 1920. [...] Che sia porno, non deve stupire: il cinema muto è pieno di film erotici dove già figurano pratiche sadomaso e accoppiamenti con animali, repertorio del resto già presente nei vasi greci. Esisteva un circuito sotterraneo di questa produzione clandestina che le cine-teche conservano in cantine chiamate non a caso 'Inferni' e di cui 'Saffo e Priapo' fa parte. [...] E il cartello iniziale che annuncia 'canovaccio e didascalie di D'Annunzio' è chiaramente falso, aggiunto dopo, lo tradiscono la grafica e i caratteri» (Porro 1998).

13 En París la protegió otra gran mujer, Valtesse de la Bigne (1859-1910), también cortesana y lesbiana, amante de Napoleón III, en la cual se inspiró Émile Zola para crear el personaje Naná de la homónima novela (La Delfa 2005).

ne de Pougy también fue una mujer moderna y liberal, inteligente y muy culta, una escritora importante, podríamos decir, una Safo *fin de siècle*, ya que su obra (novelas y un libro de memorias, *Mes Cahiers Bleus*) revela su bisexualidad con amantes como, por ejemplo, la escritora francesa Colette (Sidonie Gabrielle Colette, 1873-1954) y la norteamericana - residente en París desde 1899 - Natalie Clifford Barney (1876-1972). Este mundo de amores lésbicos y bisexuales de Émilienne y de Liane es evocado por el narrador principalmente en dos capítulos: «Interludio», que precede «El espejo de Eros», y «Nocturno», el decimosexto. En el capítulo «Interludio», el narrador describe una posible escena de un baile en París con Fortuny, Proust, Liane de Pougy y la también lesbiana Mimy Franchetti, una aristócrata veneciana que hacia el 1918 tuvo una relación con la pianista Renata Borgatti (1894-1964, hija del tenor wagneriano Giuseppe Borgatti),¹⁴ a la que Sargent, en 1921, hizo un retrato.

Mimy Franchetti, la veneciana errant a la gemma dels balls parisencs, duu un capell blanc amb un gros plomall, i s'arrecera, a frec de galtes, amb les solapes d'un abric de pell de visó. Liane de Pougy, la cortesana princesa, ha triat tot just la simplicitat clàssica d'una cinta clara recollint el cabell i un vestit blanc de gasa; [...] A les nou del vespre, Émilienne d'Alençon fa l'entrada al gran saló de ball persa. [...] Duu els cabells vermellejats amb henné i pregunta si potser arriba tard. Marcel Proust, amb aquella ratlla tan fina del bigoti i amb una flor esclatant i clara al trauc fosc del frac, li somriu sempre. Pel pas de la porta arriba, solemne, un altre convidat al ball persa: Marià Fortuny i Madrazo, abillat de dux, amb un vestit de vellut estampat d'or. (49)

En el capítulo decimosexto, «Nocturno», el narrador describe algunos momentos de la historia de amor entre Liane de Pougy y Mimy Franchetti, una historia vivida en parte en la ciudad de Mimy, Venecia.

A la cambra del gran hotel, Liane de Pougy està tota banyada en perfum de clavells. [...] A la proa de la gòndola dels Franchetti, dret, Coco de Madrazo es cofa amb un penatxo plomallós. [...] Liane de Pougy, ben sola a la cambra, té un altre teatre, té un altre

¹⁴ Renata Borgatti tuvo muchas amantes, entre las cuales destacamos a la pintora americana Romaine Brooks (Beatrice Romaine Goddard, 1874-1970), compañera durante más de cincuenta años de la escritora y compatriota Natalie Clifford Barney. Romaine también pintó a la marquesa Casati y a D'Annunzio, puesto que, aparte de vivir en París, como otros muchos intelectuales y aristócratas homosexuales de la época, pasó algunos años de su vida en la isla italiana de Capri, famosa entonces por ser una especie de refugio natural, un lugar donde se podían evitar las rígidas convenciones sociales (Castle 2005; Tamagne 2006).

llinatge d'amor venecià: Mimy Franchetti [...] Al pic marçal, Émilienne d'Alençon cobreix de roses el cos lliurat i infidel i l'alcova profanada de Mimy Franchetti. (96)

Coco de Madrazo, es decir, Federico Carlos de Madrazo y Ochoa (1875-1934), era el primo de Mariano Fortuny y de Madrazo, el hijo, por lo tanto, del pintor Raimundo de Madrazo y Jarrete (1841-1920). Raimundo de Madrazo fue un célebre retratista español de la alta sociedad de París, amigo, entre otros, de Reynaldo Hahn (1874-1947), compositor venezolano, nacionalizado francés, amigo íntimo de Proust. Raimundo conoció, así, a la hermana de Reynaldo, María Hahn, que se convirtió en su segunda esposa en 1899. La primera, Eugenia de Ocho, murió de parto al nacer Federico Carlos. Coco, como su padre, fue un gran pintor retratista, pero también fue uno de los personajes protagonistas de la vida artística y mundana de París. El narrador evoca nuevamente a Coco de Madrazo en el capítulo «Instantes», describiendo su relación con Liane de Pougy, Reynaldo Hahn y Marcel Proust:

Coco de Madrazo, a les nivositats liloses del teatre, saluda Liane de Pougy. De fa temps, en dues teles inacabades, Coco de Madrazo pinta i no pinta la cara de Liane de Pougy. [...] Amb els ulls ben blaus, a l'entreacte, Marcel Proust arriba duent un bitllet de Reynaldo Hahn i Coco de Madrazo per a la princesa Liane de Pougy. Al fosquedar de les llotges, els xals i les túniques de Fortuny tenen una claror cruixidora i prisada. Pel juliol de 1935, a l' Havre, Liane de Pougy anota en un quadern blau la mort de Coco de Madrazo. (121)

Coco de Madrazo, Reynaldo Hahn y el artista pluridisciplinar Jean Cocteau, trabajaron juntos en el ballet *Le Dieu Bleu* (1912), un ballet para los Ballets Rusos de Diaghilev en un solo acto con música de Reynaldo y libreto de Cocteau y Coco de Madrazo.

Cómo hemos intentado mostrar a través del análisis de los signos artísticos del imaginario Fortuny, la obra de Fortuny hijo es una continuación de la obra de Fortuny padre, y se manifiesta a través de diferentes lenguajes artísticos que corresponden a sus diversas facetas de artista: la de pintor, la de fotógrafo, la de escenógrafo, la de diseñador de trajes, pero también la de inventor de sistemas de iluminación, etc. La pluridisciplinariedad artística de Fortuny hijo, que, como hemos dicho, responde a la idea wagneriana de arte total, conlleva que su vida y su obra se enlacen con la vida y la obra de muchos artistas afines a su estética. Así, la novela descubre al lector una larga lista de personas con las que Mariano Fortuny y Madrazo tuvo relaciones, tanto en el ámbito artístico como en el familiar, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Muchos se encuadran en

una estética determinada de la Europa *fin de siècle*, como por ejemplo D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal y Proust, pero también los americanos Henry James y John Singer Sargent. La actividad artística de Fortuny, a pesar de las dos guerras mundiales que golpean la Europa de la primera mitad del siglo XX, se muestra siempre intensa e innovadora, atemporal, capaz de superar modas y cánones, capaz, como el ave fénix, de renacer de sus cenizas.

