

Hibridez y modernidad en la obra de Marià Fortuny: El desnudo des-orientado y los retratos de Carmen

Susan Martin-Márquez is Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese at Rutgers University. She published her book Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen (Oxford) in 1999 and is finishing Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Cultural Mapping of Identity. Additionally, she is part of a collaborative team (under the direction of Jo Labanyi) dedicated to the analysis of an oral history of cinema and the practice of daily life in the '40s and '50s in Spain

L'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine.

—Víctor Hugo, prólogo a *Les Orientales* (1829)

Qué significaba e implicaba ser “medio africano”? La cuestión, que había preocupado a buen número de españoles durante siglos, si bien solo de manera intermitente, adquirió gran urgencia y complejidad a principios del XIX. Por un lado, multitud de figuras intelectuales, artistas y escritores de Estados Unidos y el norte de Europa, como Víctor Hugo, proclamaban la “esencia africana” de Iberia, y atribuían características estereotípicamente “africanas”—la indolencia, el atraso, y la violencia bárbara— a los españoles. Por otro lado, al intentar compensar la pérdida de las colonias en las Américas, España se apresuraba a competir con los nuevos colonialismos europeos que se apoderaban de enormes extensiones de tierra en África. De manera paradójica, varios pensadores españoles razonaron que precisamente por su proximidad racial, cultural y geográfica a África, los españoles estarían mejor dotados que nadie para colonizar a los africanos: el carácter *africano* de España sólo le facilitaría el cumplimiento de su papel *européo* imperialista.

Aunque este debate altamente politizado acerca de la relativa “africanidad” de España queda patente en muchos textos culturales, se manifestó de manera particularmente vívida en la pintura orientalista, producida durante las últimas décadas del siglo XIX. Muchos



de los pintores orientalistas europeos de mayor relieve, como por ejemplo David Roberts, J.F. Lewis, Georges Clairin, y Henri Regnault, viajaron al sur de España y allí crearon obras geniales antes de seguir hacia el norte de África y el Medio Oriente musulmán. A veces en sus cuadros las distinciones geográficas se esfuman en una superimposición de espacios que empareja el Marruecos contemporáneo con la España medieval (un gesto típico del orientalismo, que enfatiza la pervivencia del pasado en las zonas retratadas); por ejemplo la espeluznante “Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada” (1870) de Regnault, presenta una escena de al-Andalus pero lleva inscrito el sitio de Tánger junto a la firma y la fecha.

Por su parte, Marià Fortuny (1838-1874), el pintor orientalista más celebrado de España—y uno de los artistas más aclamados por la crítica y por el público europeo y americano de entonces, cuya obra mereció precios récord—invierte la trayectoria típica de los orientalistas consagrados. Es decir, en 1860 el joven artista catalán, que ya había pasado varios años como becario en Roma, pero que había visto bien poco de su patria, fue enviado por la Diputació de Barcelona a Marruecos para documentar la guerra de África; sólo años más tarde viajaría Fortuny a Andalucía, en donde se enfrentaría con la herencia africana de España, y se dedicaría a retratar, de manera sofisticada, el carácter consecuentemente híbrido de la nación. A continuación, quisiera repasar, brevemente, la manera en que Fortuny manipula la tradición orientalista en sus cuadros marroquíes, efectuando maniobras estéticas e ideológicas que se podrían considerar como “des-orientadoras.” Lue-

go me enfocaré en el modo en que las convenciones orientalistas son resemantizadas para representar—para “re-orientar”—la identidad española en las obras que Fortuny pintó en Granada.

Los cuadros que Fortuny produjo tras sus viajes a Marruecos revelan las agudas tensiones entre las expectativas de sus patrocinadores del gobierno—la Diputació de Barcelona esperaba que Fortuny exaltara el heroísmo de las tropas catalanas que luchaban contra los marroquíes—y la aparente incomodidad por parte del artista al tener que trabajar dentro de una tradición europea imperialista. Aunque estas tensiones se manifiestan en muchas obras suyas, como la monumental y nunca terminada “Batalla de Tetuán” (cuadro reproducido en González López y Martí Aixelà 248-49), emergen de manera más intrigante en sus desnudos femeninos. De acuerdo con la tradición dominante de la pintura académica el desnudo femenino solo estaba “autorizado” dentro de ciertos géneros determinados. Por lo general, se desaprobaba el retrato del desnudo contemporáneo; los escenarios históricos y en particular los clásicos se favorecían, y las figuras mitológicas, como por ejemplo la Venus, gozaban de gran popularidad. El desnudo podía adornarse de paños discretos o de un atavío (mínimo) apropiado, pero había que evitar la inclusión de rastros de ropa suelta, que se percibía como demasiado provocadora, a menos que sirviera para garantizar la coherencia narrativa o la verosimilitud histórica. La figura femenina se idealizaba según unas normas estéticas levemente modificables, pero la región genital siempre se veía como una integridad suave, sin apertura ni mancha alguna: no se permitían ni detalles anatómicos ni vello púbico. En esencia, aunque

no hubiera hoja de parra, los genitales femeninos siempre se cubrían de lo que Peter Brooks en su libro *Body Work* ha llamado “the ultimate veil: the woman’s sex as unknowable and unrepresentable” (141). Una de las razones por las cuales la pintura orientalista alcanzó tanto éxito en el siglo XIX es que proporcionó una nueva justificación del desnudo femenino, ahora visualizado como esclava de mercado, bañadora turca, u odalisca, aunque siempre siguiendo las normas académicas; el cuadro orientalista exótico, según Brooks, “excuses its own display of the nude through representation of a ‘foreign’ (barbaric, deplorable, enticing) practice” (136).

Al comienzo de la década de los 60, después de su primer viaje a Marruecos, Fortuny pintó varias “Odaliscas” que se podrían caracterizar como notablemente iconoclastas: efectúa un experimentalismo formal e ideológico que funciona para romper con la inscripción tradicional del observador masculino/blanco/europeo como poseedor de la mujer colonizada, inscripción que ha sido analizada detalladamente por la historiadora de arte Linda Nochlin con respecto a la obra de Ingres. En los cuadros de Fortuny, en cambio, la odalisca simbólicamente vuelve la espalda a ese público colonizador, y el hombre nativo retratado se convierte en el objeto de la mirada anhelante de ella (en la “Odalisca” reproducida en González López y Martí Aixelà 182) o de su fantasía apasionada (reproducida en González López y Martí Aixelà 180).¹ En su “Odalisca” más compleja en términos formales (rep. en González López y Martí Aixelà 189), Fortuny juega con la tradición velazqueña del juego de los espejos y los espacios intra- y extra-textuales, presente en “Las Meni-

nas” o en la “Venus del espejo”/“Venus de Rokeby”; así, en el cuadro del catalán, el hombre nativo, reflejado en el espejo situado detrás de la odalisca, forma parte esencial de una gran trampa que sirve para inmovilizar al espectador europeo que quisiera apropiarse de los espacios y cuerpos prohibidos del harén.

Pese a sus rasgos subversivos, las “Odaliscas” de Fortuny continúan cumpliendo con algunas de las convenciones del desnudo orientalista: como la gran mayoría de los ejemplos de este subgénero, las “Odaliscas” de Fortuny son obras de estudio, creadas gracias a la colaboración de modelos europeas, pero implican que el artista sí ejerció el privilegio imperialista, que logró acceder a terrenos vedados y velados. Sin embargo, al intentar sumergirse en el ambiente marroquí—volvió varias veces al norte de África, y hasta intentó aprender árabe—Fortuny empezó a preocuparse por cuestiones de autenticidad cultural, y criticó el “orientalismo de sillón” de algunos de sus compatriotas. Al poco tiempo, el artista dejó de producir odaliscas, y la mujer marroquí casi desapareció de su obra pictórica; sólo se vislumbraba, de vez en cuando, como una figura completamente tapada en sus escenas de calle. Y tan pronto como su creciente fama le permitió sostener económicamente a su familia, reembolsó a la Diputació, liberándose así de sus deberes nacionalistas y colonializantes oficiales.

Es por ese entonces que Fortuny, incitado, irónicamente, por sus colegas franceses Regnault y Clairin, “descubrió” el sur de España. Cautivados por Granada, Fortuny y su mujer Cecilia de Madrazo, hija de una familia de reconocidos pintores, trasladaron su hogar al lado de la Alhambra y hospedaron a docenas de

parientes, amigos y artistas orientalistas. Allí, entre 1870 y 1872, encontrando inspiración suplementaria en sus esbozos africanos, Fortuny confeccionó una serie de pinturas exquisitas que repoblaron imaginativamente los palacios de la Alhambra y el campo andaluz, y que reafirmaron los gestos de los otros orientalistas europeos al borrar la frontera entre un Marruecos contemporáneo y una España ya pretérita. Al mismo tiempo, Fortuny volvió al retrato de una nueva forma de “mujer nativa.” En sus andanzas por el Albaicín en busca de modelos llamativos, el artista reclutó a varios gitanos, incluyendo a una joven de quince años que se llamaba—¿cómo no?—Carmen. Carmen Bastián no solo llegó a posar para buen número de las obras andaluzas de Fortuny, sino que poco a poco se incorporó al espacio do-

méstico de los Fortuny y a un modo de vida payo; varios cuadros y fotografías de principios de la década atestiguan su posicionamiento dentro de la familia extendida del pintor.

De hecho es Carmen quien le facilitará a Fortuny la representación de una España que es decididamente contemporánea, pero que evoca todavía los aromas exóticos del pasado. Por ejemplo, en su cuadro “Gitana bailando en un jardín” (rep. en González López y Martí Ayxelà 338), mientras que la figura vívidamente ataviada y los brazos graciosamente posados de la Carmen bailaora se resaltan de manera dramática ante una pared emblanquecida a la derecha del cuadro—como un espectáculo proto-cinematográfico—otra forma sensualmente curvada y llena de colorido, con “brazos” artísticamente



Marià Fortuny, *Carmen Bastián*

arreglados, compone un eco visual lúdicamente sutil a la izquierda de la obra, y proyecta una sombra histórica también: es la representación de un apreciado jarrón antiguo de cerámica hispano-morisca, que provenía de la extensa colección de artes decorativas de Fortuny,² una pieza que prueba la atracción moderna de una estética “diferente.”

Es en otro cuadro absolutamente brillante, “Carmen Bastián” (rep. en González López y Martí Ayxelà 311)—curiosamente, una de las obras menos conocidas de Fortuny—que la gitana Carmen incorpora una amalgama de características aparentemente irreconciliables: una diferencia eternamente exótica, y una modernidad europea atrevida, que reflejan las fascinantes contradicciones que atraviesan la formulación de una identidad nacional española en este momento. En este cuadro, Carmen desempeña el papel de la odalisca ultra-moderna.

Para entender la radical novedad de esta obra, es necesario considerar el desarrollo de ciertas tendencias europeas artísticas de la época, particularmente la experimentación vanguardista que produjo lo que se ha venido a llamar la “crisis del desnudo.” Quizás el cuadro más comentado al respecto es la “Olympia” de Manet, que se exhibió en el Salón de París de 1865. Hoy día es difícil concebir el tremendo escándalo que provocó este cuadro; diariamente, una muchedumbre acudía a expresar ruidosamente su desprecio ante el retrato. Como ha demostrado T.J. Clark en su estudio pionero *The Painting of Modern Life*, las reseñas publicadas en el momento revelan las obsesiones de ese público: Olympia estaba desvestida, no desnuda; en vez de elevarse por encima de la realidad vulgar de lo cotidiano, queda-

ba claro no sólo que practicaba la prostitución, sino que era una ramera sucia, enferma y decadente, que para mayor agravio dirigía una mirada descarada, insolente, a sus contempladores. La dura tensión de la mano izquierda de la mujer se veía como especialmente chocante, porque parecía burlarse del gesto de pudor que había caracterizado al desnudo femenino clásico desde la edad de Tiziano. Clark observa que Olympia “has no pubic hair, of course; that would have been unthinkable,” pero que “the hand is Olympia’s whole body, disobeying the rules of the nude” (136). El propósito de Clark a lo largo de su estudio es demostrar cómo la pintura francesa de finales del siglo XIX vincula la modernidad a la marginalidad social (259), y aquí la prostituta es una agente especialmente eficaz de esa modernidad, porque su habilidad de desempeñar papeles y su transgresión de las divisiones de clase amenazan invalidar las acotadas distinciones sociales (111).

Según Clark, sólo un crítico de arte de la era, Jean Ravenel, parece haber captado el significado—la sorprendente modernidad—del cuadro de Manet. Ravenel califica la obra como “une folie d’Espagne très folle, qui vaut mille fois mieux que la platitude et l’inertie de tant de toiles qui s’étalent à l’Exposition” (citado en Clark 296 n. 144). Otros también habían señalado el “españolismo” del cuadro: por un lado, la obra de Manet evocaba el único desnudo femenino de la tradición occidental considerado como igualmente revolucionario, la “Maja desnuda” de Goya; por otro lado, Olympia misma solía ser interpretada como una mujer exótica con cierto sabor español. Mientras que Sander Gilman ha postulado que la presencia de la criada negra, una figura (estereo)típica

de los retratos de odaliscas, sugiere la proximidad de Olympia a Africa y sirve para recalcar su asociación con una sexualidad “no civilizada” o incontrolada (76-83), el poema que acompañó la ficha del cuadro de Manet en el catálogo oficial del salón describía a Olympia como una “esclava,” una “sultana” y una “infanta española.” En su comentario de este poema, Griselda Pollock insiste en que:

the verse plays upon notions of the put-on, airs, play-acting, which run the gamut from Venetian sleeping nymphs to Goyaesque royalty and the profane *desnudas* that would be the referent points for any intelligent criticism of the painting. (303)

Pollock vincula este *performance* caleidoscópico de la identidad con la modernidad, y en ese sentido se podría argüir que “Olympia” prepara el escenario para el dramático debut de la “Carmen Bastián” de Fortuny.

Igual que en el cuadro que la retrata bailando sevillanas, en esta obra que recrea a la vez que desconstruye la odaliscas orientalista, Carmen realiza un *performance*: adopta una identidad híbrida y vacilante, antigua y moderna, exótica y europea. Su gesto coqueto de revelación duplica el de Fortuny, que expone, y viola de manera espectacular, las reglas que gobiernan la representación del desnudo. No sólo retrata con detalle naturalista el vello púbico que según Clark habría sido inconcebible para Manet, sino que resalta ese retrato al “enmarcarlo” con elementos de ropa—las medias a la izquierda, y los volantes de falda por arriba, por abajo y a la derecha—convirtiendo esta obra en una especie de retrato dentro de un retrato. Este cuadro es particularmente radical

precisamente porque no es un desnudo completo: la representación de la región genital en sí es el sujeto (o por lo menos uno de los sujetos) de esta obra. Es fundamental, además, que a Carmen se la presente como participante activa en este espectáculo revisionista; es una agente tanto artística como sexual, captada en el proceso de convertirse en una desvestida, no en una desnuda. Es ella quien parece haberse levantado las faldas, cuyos pliegues se entrelazan en la mano izquierda, mientras que en la derecha, sostiene en alto el abanico que podría sustituir, pero que no sustituye, a la esperada hoja de parra. El motivo del abanico como hoja de parra potencial—tan cerca, pero al fin y al cabo tan lejos de velar los genitales femeninos—se repite en el elemento decorativo del diván de madera, otro ejemplo de la utilización lúdica del eco visual por parte de Fortuny.

Tanto dentro como fuera de España se encuentran pocas referencias a este cuadro tan singular, aunque sí se ha publicado uno que otro intento curioso de justificar el silencio. Por ejemplo, en su reciente libro dedicado a la pintura española de gitanos, Eduardo Quesada rehúsa ofrecer un comentario detallado, afirmando que en esta obra “Carmen Bastián no ejerce de gitana” (115). Sin embargo, negar el significado de la identidad gitana de Carmen para este cuadro es desatender el complejo contexto cultural e ideológico dentro del cual fue producido y recibido. Ninguna mujer “blanca” del momento habría sido retratada de esta manera, por lo menos en una obra codificada como *culta*.³ La aseveración de Quesada implica además que los gitanos sólo son “legibles” cuando practican actividades arquetípicamente gitanas como el flamenco o el toreo,

o cuando se adornan o se rodean de típica parafernalia gitana. Evidentemente, a Fortuny le interesa aquí figurar una forma de identidad “diferente.”

Sospecho que el cuadro de Fortuny era demasiado radical para ser asimilado por la crítica española de entonces, es decir, como Clark ha escrito de la “Olympia” de Manet, “it altered and played with identities the culture wished to keep still” (100). De hecho, esta obra, y la naturaleza de la relación entre Fortuny y Carmen, sufrió varios intentos de “re-escritura” tras la muerte repentina del pintor en 1874, a los 36 años. Por ejemplo, en un artículo muy difundido el tío de Cecilia de Madrazo enfatizó el patriotismo del artista y su “santo afecto” por su esposa, insistiendo que aunque Fortuny había retratado todo tipo humano imaginable, nunca había pintado cortesanas ni prostitutas:

Fortuny pintó con variedad asombrosa [...] entre sus figuras, el prócer, el soldado, el comediante, el torero, el saltimbanquis, el bandolero, el mendigo, el gitano, todo ser humano menos la ramera, aristocrática o plebeya; (Pedro de Madrazo 270)

así aleja la obra del catalán del infame cuadro de Manet.

De mayor interés aún es la biografía ficcionalizada de Carmen Bastián, publicada y republicada por José de Castro y Serrano y titulada, de manera sugerente, “Carmen, la de Fortuny.” A lo largo de este relato, la “Carmen de Fortuny” abandona la naturaleza por la cultura; de manera dramática, se transforma de “mujer de oriente” animalizada y sensual en esclava doméstica plenamente civilizada. En los fascinantes párrafos finales, se implica que Carmen llega a encarnar una Ofelia

española—el ícono idealizado de una blanca burguesa trágica—al suicidarse en el estanque del Parque Retiro de Madrid (266). Constantemente, se subraya la habilidad de disimulo por parte de Carmen, su capacidad de transfigurarse; sin embargo, al fin y al cabo, el papel abnegado que se le impone en esta narrativa particular de asimilación cultural sustituye con una feminidad masoquista pero sumamente tradicional la imagen híbrida y complejamente moderna que nos había ofrecido Fortuny.

La multivalente y a veces borrosa figuración de la marginalidad, y el juego tenso entre centro y margen, es lo que más perturba en la obra de Fortuny. Los críticos de arte de la época tampoco podían apreciar plenamente sus innovaciones formales afines, aun cuando intuían que el artista catalán apuntaba hacia una práctica diferente; tras su muerte, lamentaban el sinnúmero de obras “inacabadas” que había dejado, cuadros que como “Carmen Bastián” parecían exhibir en los trazos apremiados de sus mismos márgenes el agotamiento de la representación realista (ver por ejemplo Güell y Mercader). Por lo tanto, se podría afirmar que en su momento las deslumbrantes re-orientaciones efectuadas por Fortuny—tanto las formales como las ideológicas—producían, más que nada, un profundo sentimiento... de desorientación.

Notas

¹ Estudio el primero de estos cuadros de manera más detallada en mi artículo “Here’s Spain Looking At You.”

² Hoy día el jarrón forma parte de la colección del Smithsonian Institute en Washington, D.C.

³ En un manuscrito del libro del cual forma parte este análisis considero las posibles conexiones entre “Carmen Bastián” y los dibujos pornográficos clandestinos de Isabel II, atribuidos a los hermanos Bécquer (nuevamente encontrados a

finales del siglo XX y editados por Robert Pageard et al, en *Los Borbones en pelota*). Los dibujos, que quizás circularan entre un público selecto de artistas e intelectuales, fueron producidos pocos años antes de que Fortuny pintara su “Carmen Bastián”; algunas de las poses—por ejemplo la de Isabel con las faldas levantadas a la espera de una fila de hombres anónimos—se asemejan a la de la modelo gitana. En particular, me interesa contrastar la imagen alegórica de la reina, estudiada por Lou Charnon-Deutsch (108-26), con la nueva figuración femenina (también desnuda y claramente sexualizada) de la identidad nacional efectuada por Fortuny.

Obras citadas

- Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Castro y Serrano, José de. “Carmen la de Fortuny.” *Historias vulgares*. Tomo I. Madrid: Fortanet, 1887. 231-66; originalmente publicado en *La Ilustración Española y Americana* 21 (1875): 354-55, 358-59.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park: Pennsylvania State UP, 2000.
- Clark, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Ed. rev. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Gilman, Sander. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- González López, Carlos y Montserrat Martí Ayxelà. *Mariano Fortuny Marsal*. Tomo I: Biografía. Selección de Color. Barcelona: Rafols, 1989.
- Güell y Mercader, J. “Fortuny: Exposición de sus obras póstumas en París.” *La Ilustración Española y Americana* 10 (1875): 178.
- Madrado, Pedro de. “Fortuny.” *La Ilustración Artística* 314 (1888); originalmente publicado en *El Tiempo* 28 nov. 1874.
- Martin-Márquez, Susan. “‘Here’s Spain Looking At You’: Shifting Perspectives on North African Otherness in Galdós and Fortuny.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 5 (2001): 1-18.
- Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Boulder: Westview Press, 1988.
- Pageard, Robert, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó, eds. *Los Borbones en pelota*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. Londres: Routledge, 1999.
- Quesada, Eduardo, ed. *Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1995.