# Mariano Fortuny y Marsal (1838–1874) y la fotografía

## Mariano Fortuny y Marsal (1838–1874) and photography

Emiliano Cano Díaz
Cineasta e investigador independiente

RESUMEN

La breve vida del pintor Fortuny corre pareja al nacimiento de la fotografía, un medio para el que colaboró como iluminador, que coleccionó, que utilizó como herramienta de referencia para sus obras o bien para documentarlas, y que incluso llegó a practicar.

**Palabras clave:** Fortuny, *carte de visite*, reproducciones, fotograbado, Goupil, Laurent, Sánchez-Villanueva, Verzaschi.

ABSTRACT

The painter Fortuny's brief life goes hand in hand with the birth of photography, a medium for which he collaborated as an illuminator, which he collected, which he used as a reference tool for his works or to document them, and which he even came to practice.

**Keywords:** Fortuny, *carte de visite*, reproductions, photogravure, Goupil, Laurent, Sánchez-Villanueva, Verzaschi.

Estudiada hasta el momento de manera fragmentaria, la intensa relación del pintor Mariano Fortuny y Marsal con la fotografía comprende una serie de acercamientos que van más allá de su mera utilización como herramienta de trabajo para la realización de pinturas, dibujos o grabados (Vives, 2003: 381-382; Quílez, 2003: 427; Martínez Plaza, 2017: 366-371). El Barón Davillier, amigo íntimo y biógrafo del pintor, escribió que para aumentar sus escasos recursos –160 reales al mes de una pensión de beneficencia– durante su juventud Fortuny iluminó fotografías en Barcelona (Davillier, 1875: 7). Esta información la obtuvo por diversas cartas con recuerdos sobre el pintor enviadas por amigos y familares para ayudarle a preparar su libro, que incluían ciertos detalles que no fueron publicados. Antonio Caba, condiscípulo en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de Barcelona, escribió a Davillier que Fortuny hacía la iluminación con «gouache (aguaza o temple fino), a la que era muy aficionado»,[1] mientras

1 Carta de Antonio Caba a Davillier. Barcelona, 14 de diciembre de 1874. Institut National d'Histoire de l'Art, París. Archives 027, Fonds Charles Davillier, Carton II.

que Tomás Moragas asoció este y otros trabajos del pintor a la necesidad de obtener ingresos para mantener a su abuelo y a su hermano menor Juan, con los que convivía en Barcelona, y también para pasarle algo a una «joven cómica, [a] la cual amaba, llamada Carolina Rey Valenciano»[2]. Debe ser esta la misma «joven dama del Calderón» –un pequeño teatro de aficionados– «que tuvo que marcharse de Cartagena por coquetona», según una carta enviada por «un interesado» sin identificar al maestro de Fortuny, Claudio Lorenzale, el 23 de abril de 1857 (Folch i Torres, 1962: 54). En la misma carta se afirmaba que «la intención de ambos es ir juntos a Roma» y se le pedía al maestro que tuviera «la bondad de reprenderlo por ver si puede hacerle olvidar a esta mala joven, a esta alma vomitada de infierno, a esta mala víbora que desgracia a una estrella cuando va a lucir más.»[3] En marzo de 1858 Fortuny partió hacia Roma sin Carolina como pensionado de la Diputación de Barcelona, pero resulta interesante que su primera relación con la fotografía esté asociada con ese primer amor silenciado por Davillier –que tampoco mencionó otros posteriores con varias jóvenes en Roma– sin duda por respeto a la viuda del pintor, Cecilia de Madrazo.

Desafortunadamente no se conocen ejemplos de las iluminaciones de Fortuny ni la identidad del establecimiento fotográfico para el que trabajaba, aunque quizá podría tratarse del estudio de Manuel Moliné y Rafael Albareda, inaugurado en 1856 y que ese mismo año estuvo buscando iluminadores.[4] Además, al parecer Fortuny colaboró con Moliné, que también era pintor, en la realización de un retrato de Francesc Esteve i Sans (MNAC) –no firmado ni fechado–, a cuyos hijos retrató también en solitario en 1856.[5] En cuanto a retratos fotográficos del propio artista, a su última temporada en Barcelona debe corresponderse una fotografía anónima de un joven Fortuny sin bigote que lleva la misma indumentaria que en el dibujo de *La Llotja* (Museu de Reus) y en un pequeño autorretrato al *gouache* realizado «pocos momentos antes de trasladarse a Roma» (col. Vida Muñoz).[6] Se conocen dos positivos de esta fotografía que nunca han sido publicados quizá por alejarse de la apariencia más reconocible del pintor, uno en el Palazzo Fortuny de Venecia (MFP01166) [FIG. 1]; y otro, más deteriorado, en el Museu de Reus (inv. 001856).

Hasta el momento hemos podido recopilar 52 tomas fotográficas diferentes de Fortuny a lo largo de su breve existencia, que es un número muy importante en el ámbito español, quizá solo comparable al caso del pintor y coleccionista Manuel Castellano, del que se han contabilizado hasta la fecha 48 tomas.[7] Entre las fotografías de Fortuny, 32 son retratos en solitario, mayoritariamente en formato *carte de visite*; en 9 aparece acompañado por otro personaje, y en 11 formando parte de un grupo más numeroso. El pintor procuró en algunas de las poses minimizar el leve defecto de estrabismo que sufría dirigiendo la mirada hacia un lado, un

2 Carta de Moragas a Stanislas Baron, remitida después a Davillier. Roma, 5 de febrero de 1875. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Collection de autographes. II. Ms 3094.

3 Antiguamente en el Archivo Rogent de Collbató. A pesar de considerarse una carta anónima, después de las siglas de la fórmula de despedida aparecen las iniciales «A y P», que podrían corresponderse con las de Josep Armet y Portanell, otro compañero de estudios de Fortuny que según Walther Fol (Fol, 1875: 268) fue quien le acompañó finalmente a Roma.

4 «Se necesitan uno o dos jóvenes que posean el dibujo y pintura a la aguada, para pintar los retratos fotográficos. Informarán en el taller de fotografía de los señores Moliné y Albareda…» *Diario de Barcelona*, 9/VIII/1856, p. 6489.

5 Retratos de Flora, Laureà y Jaume Esteve i Nadal. MNAC.

6 Según consta en la leyenda de un antiguo paspartú.

7 Agradezco a Stéphany Onfray este dato actualizado de sus estudios sobre Castellano.

truco que le aporta un cierto aire de distinción (Cano, 2018: 54). Así ocurre en dos fotografías disfrazado de árabe realizadas en el mencionado estudio de Moliné y Albareda, fechables hacia 1860 –inmediatamente después de su primer viaje a África– atendiendo al sello del establecimiento, que no incluye aún la medalla de plata obtenida en la Exposición Industrial de Oporto del año 1861.[8] Varias de estas *cartes de visite* han permanecido inéditas hasta fechas recientes y solo se conocen por las fotografías que el hijo de Fortuny hizo de la colección familiar, cuyos negativos se conservan en el Archivio Fotografico di Palazzo Fortuny en Venecia (AFPF).[9]

FIG. 1. Anónima, *Mariano Fortuny y Marsal*. Papel a la sal, 143 x 96 mm. c.1857. Palazzo Fortuny, Venecia.

En la primavera de 1866 el pintor entró en contacto en París con el marchante Goupil, que le hizo diversos encargos y con el que acabaría sellando un acuerdo comercial a finales de 1868. A pesar de que Fortuny se negó a firmar un contrato, pues su palabra bastaba como garantía (Rico, 1906: 60), el acuerdo comprometería al marchante a adquirir en exclusiva todas sus obras por una cantidad pactada, a la que se añadiría después «le partage de l'excédant», es decir, el reparto de beneficios a partes iguales tras su venta definitiva (Davillier, 1875: 41). Otros contratos similares realizados por Goupil incluían también la cesión de los derechos exclusivos de reproducción de las obras, actividad que constituía uno de los pilares de su negocio editorial (Lafont-Couturier, 1996: 61-62). Sin embargo en el caso particular de Fortuny esta posibilidad resulta muy poco probable, y esto a pesar de que Eugenio de Ochoa en *La Ilustración Española y Americana* adujera como excusa los derechos de Goupil sobre *La Vicaría* para no reproducir el cuadro en 1870.[10] Al margen de este testimonio no corroborado por otras fuentes, los exhaustivos catálogos comerciales de la firma demuestran que Goupil no publicó una sola reproducción de cuadros de Fortuny –incluida *La Vicaría*– hasta mediados de 1875, una vez fallecido el pintor.[11] Esta llamativa ausencia, que contrasta con la abundancia de fotografías o grabados de obras de Gérôme, Bouguereau, Zamacoïs o Raimundo de Madrazo –entre muchísimos otros– reproducidas inmediatamente después de sus respectivas ventas en toda clase de formatos y tamaños, sin duda ha de respon-

8 Museu de Reus, inv. 1206 y 1207. Agradezco a la documentalista Raquel Aparicio Mainar su ayuda en todo lo relacionado con los fondos fotográficos del Museu de Reus.

9 La mayoría de ellas aparecen en el largometraje *Fortuny. La muerte del pintor* (Emiliano Cano Díaz, 2020), por cortesía del Palazzo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.

10 *La Ilustración Española y Americana*, 13/VII/1870, p. 216.

11 Se han consultado los *Catalogue Général* y las *Publications Nouvelles* de Goupil & C^ie^ editadas entre 1865 y 1888, digitalizadas en el Getty Research Institute.

der a una oposición del artista a que sus obras participaran en este modelo de negocio. Una resolución que recuerda a su absoluta negativa a concursar en el *Salon* de París o en las Exposiciones Nacionales de Madrid, asociada esta a su vez a un exceso de modestia o timidez.

Por otro lado, también es probable que Fortuny, muy celoso de su arte y consciente de las limitaciones técnicas del medio fotográfico, no quisiera que sus vibrantes y coloridas pinturas vieran mermadas sus propiedades plásticas en un proceso de reproducción (Gutiérrez/Martínez, 2017: 193, 216; Cano, 2018: 61). En este sentido, un repaso a los catálogos de la casa Goupil constata la aparición en abril de 1869 de una primera serie de ocho aguafuertes numerados de Fortuny –es decir, obra original y no reproducida– que fueron la única referencia disponible del pintor hasta 1873. Ese año apareció un noveno grabado de la misma serie, *Famille Marocaine*, y también se publicó en abril, mediante un nuevo procedimiento patentado por la casa Goupil: *la photogravure*, un facsímil de un dibujo hecho a la pluma, *Le Guitariste*, donde la diferencia entre el original y la reproducción resulta inapreciable a simple vista. El formato debió agradar a Fortuny porque en octubre del mismo año se editaron dos fotograbados más: *L'Invalide* y *La Mandoline*, y en abril de 1874 un cuarto: *La Lecture*, que completó la serie de obras editadas por Goupil en vida del pintor: nueve grabados originales y cuatro dibujos en fotograbado.

Tras la muerte de Fortuny, y aprovechando la celebración de su venta póstuma en París, a finales de abril de 1875 Goupil publicó un álbum de lujo tamaño gran folio que incluía 49 *Œuvres Choisies de Fortuny reproduites en photographie*: 21 óleos, 19 acuarelas y 9 dibujos a la pluma, precedidas por un fotograbado con su efigie sobre el que se volverá después. Para las obras reproducidas el editor utilizó fotografías propias, según reza la leyenda que las acompaña: «Photographié & Publié par Goupil & C$^{ie}$». En el archivo del Palazzo Fortuny se conservan las placas de vidrio de algunas de estas fotografías realizadas a partir de 1867 en el establecimiento de Goupil, identificables por su fecha manuscrita en el cliché; y también otras de finales de 1874 y principios de 1875 que reproducen obras prestadas por sus propietarios para formar parte del álbum, hubieran o no pasado previamente por manos de Goupil. Según su inscripción y a modo de ejemplo, *El coleccionista de estampas* (n. 17 del álbum) fue fotografiada el 31 de julio de 1867; *El encantador de serpientes* (n. 30) en mayo de 1870; *La elección de modelo* (n. 38) el 4 de diciembre de 1874 [FIG. 2]; y *Viejo desnudo al sol* (n. 43) el 9 de enero de 1875. La aparición de este álbum a un precio de 300 francos (sin encuadernar), cuyas fotografías se vendieron también separadamente a 6 francos cada una, responde con toda probabilidad a la determinación tomada por Cecilia de Madrazo de hacer líquido el patrimonio de su marido antes de que decayera su fama, tanto por la venta de su obra póstuma y su colección de antigüedades, como a través de la reproducción de sus obras. Sobre esta intención sería asesorada por su hermano Raimundo y su padre Federico, que se reunieron con Goupil en París el 13 de febrero de 1875,[12] mientras que el marchante visitó previamente a Cecilia en Roma el 12 de enero para informarse sobre la venta de las obras que habían quedado en el estudio del pintor (Gutiérrez/Martínez, 2017: 357).

Teniendo en cuenta la resistencia de Fortuny hacia la reproducción comercial de sus cuadros –no compartida por sus herederos–, resulta paradójica su afición por hacerse con reproducciones de obras de sus contemporáneos –principalmente a través de Stewart– (Cano, 2018: 64, 76) y de proporcionar copias de las propias a su círculo de amistades, algunas de ellas en tamaño natural y «retocadas y firmadas» por el pintor en el caso de las que pertenecieron

12 *Nouvel Agenda pour 1875*. Archivo del Museo Nacional del Prado, AP 18, exp. 6.

FIG. 2. Anónima, *La elección de modelo, de Fortuny*. Negativo sobre placa de vidrio, 180 x 240 mm. París, 4 de diciembre de 1874. Palazzo Fortuny, Venecia.

a su amigo Goyena.[13] Como se ha visto, algunas de ellas las obtendría de su marchante tras ser fotografiadas en París con anterioridad a sus respectivas ventas, pero más interesante resulta la existencia de fotografías realizadas en momentos intermedios de la ejecución de al menos cinco obras concluidas,[14] y también de algunas que quedaron sin terminar. La práctica, excepcional para la época, induce a pensar que el pintor utilizó las distintas tomas fotográficas como si se tratase de pruebas de estado en un aguafuerte, para así poder conservar la memoria de su proceso de ejecución. En un momento en el que el equipamiento fotográfico requería una importante especialización, la oportunidad para realizar esta labor de documentación se la proporcionó principalmente la estancia granadina de 1870-72 donde, además de relacionarse con los fotógrafos Laurent, García Ayola y Mauzaisse, trabó amistad con José Sánchez-Villanueva, cura, pintor y fotógrafo aficionado granadino. Una carta inédita escrita en 1912 por Manuel Gómez-Moreno González a su hijo viene a confirmar que el cura-pintor sería el artífice de una serie de fotografías conservadas en el denominado Álbum Azul (AF 208) del Palazzo Fortuny (Gutiérrez/Martínez, 2017: 224, 226). En la carta, que trata sobre el emplazamiento original del famoso *Azulejo hispanoárabe* hoy en el Instituto Valencia de

13 Apel·les Mestres. *La Renaxenxa*, Any V, n. 20, 31/VII/1875, p. 150.

14 Tres tomas intermedias de *Ayuntamiento Viejo de Granada* (Museo de Bellas Artes de Granada), dos de *Almuerzo en la Alhambra* (Col. particular), una de *El afilador de sables* (colección particular), dos de *La Elección de la modelo* (Corcoran Collection, depositada en el Meadows Museum de Dallas) y una de *El Jardín de los poetas* (paradero desconocido).

FIG. 3. Atribuida a José Sánchez-Villanueva y Mariano Fortuny, *Vaso del Salar* o *Vaso Fortuny*. Albúmina, 67x94 mm. Granada, c. 1872. Álbum Azul (AF 208), Palazzo Fortuny, Venecia.

Don Juan, se afirma que Sánchez-Villanueva fue «amigo de Fortuny y conocedor del azulejo pues hizo fotografía de él»,[15] tratándose esta con toda probabilidad de la imagen de la pieza incluida en el mencionado álbum de hojas azules. Compuesto y entelado por el hijo de Fortuny en una fecha indeterminada, el álbum está formado por 66 albúminas de características semejantes precedidas por otra de un medallón de autoría desconocida con la efigie del pintor. El compendio recoge, además de obras de Fortuny en distintos estados de ejecución, un buen número de antigüedades adquiridas en Granada por el pintor, destacando una fotografía inédita del *Vaso del Salar* (Museo del Hermitage) en la que Fortuny dibujó con tinta el diseño para su soporte [FIG. 3]. La naturaleza doméstica de estas fotografías, realizadas mayoritariamente en el patio y el jardín de su casa granadina, sugiere además una participación activa de Fortuny en la distribución de los objetos y en la elección de los emplazamientos para las tomas, lo que llevaría a considerar al pintor como coautor de las mismas. Esta posibilidad cobra fuerza a la vista de una información inédita contenida en el Catálogo de la *Exposición Fotográfica Catalana de 1890-1891*, donde aparecen reseñadas con los números 1247 y 1248 dos «pruebas obtenidas por el pintor D. Mariano Fortuny de dos de sus cuadros», entendiéndose por tanto que su positivado también habría sido realizado por el artista.[16] El expositor de estas fotografías, cuya atribución a Fortuny debió hacerse por tradición familiar, fue José Palau, hijo de un íntimo amigo y protector de Fortuny, Buenaventura Palau, quien visitó Granada en mayo de 1871 para ser el padrino en el bautizo de Mariano Fortuny y Madrazo.

Los primeros días de noviembre de 1872, de paso por Madrid antes de regresar a Roma, Federico de Madrazo y su hijo Ricardo acompañaron a Fortuny a casa del fotógrafo Jean Laurent,[17] que haría fotografías de al menos cinco de sus obras. Dos recién terminadas: *El afilador de sables* (n. 1180) y la acuarela *Árabe en oración* (n. 1181); dos por terminar: *Jardín de la Casa de Fortuny* (n. 1178) y *Ayuntamiento Viejo de Granada* (n. 1179); y también de *Procesión interrumpida por la lluvia* (n. 1187), firmada en 1868 y que pertenecía en ese momento a su suegro Federico. Estas primeras fotografías de Laurent, así como otras posteriores

15 Agradezco a Carlos Sánchez que me descubriera esta carta, conservada en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, inv. 8912.

16 Agradezco a Josefina Fortuny, jefa de la Biblioteca y Archivo de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, su amabilidad al proporcionarme una copia del raro ejemplar de este catálogo. Ver también Arnavat, 2016: 26, que se hace eco de la noticia a través de una reseña de la exposición aparecida en *La Vanguardia*, 11/I/1891, p. 5.

17 Agenda-diario de Federico de Madrazo, 1872. Archivo del Museo Nacional del Prado.

hasta llegar a un número de veintitrés, figuraron en su Catálogo comercial del año 1879, aunque es probable que algunas se ofrecieran ya a la venta desde 1875.[18]

Además de para reproducir sus obras, Fortuny utilizó desde muy pronto y de forma habitual la fotografía como herramienta de trabajo para sus composiciones, tal como queda reflejado en su correspondencia y en utilizaciones concretas que han sido puestas de manifiesto en la bibliografía sobre el pintor. Sin embargo no debió sentirse interesado por las posibilidades artísticas del medio, que ofrece una literalidad alejada de su práctica habitual de adaptar y combinar elementos tomados de la realidad para construir espacios imaginados en sus pinturas. Sí se sabe en cualquier caso que desde su estancia en Granada utilizó con frecuencia otro instrumento óptico, la cámara oscura, para obtener en sus obras «¡justeza de tono y variedad en el toque» (Gutiérrez/Martínez, 2017: 36), y también para dibujar copias de sus cuadros con una gran exactitud, que incluyó en cartas dirigidas a sus amigos, especialmente a Goyena.

En Roma Fortuny debió comenzar a recopilar fotografías que llegaron a formar una colección notable. En su testamentaría se hace referencia a nueve carteras de fotografías, de las que seis fueron subastadas en Roma en febrero de 1875 divididas en treinta y cinco lotes que sumaban más de 670 tomas fotográficas de cuadros modernos, trajes, vistas de Oriente, de la Alhambra, arquitecturas, bordados, floreros, retratos, armas y temas diversos.[19] Otra parte de ellas quedaría en poder de la viuda ¡unto a las fotografías familiares, y serviría al hijo de Fortuny como base para una colección mucho mayor que organizó en álbumes temáticos utilizados como archivo iconográfico para sus creaciones. Actualmente se conservan en la biblioteca privada del Palazzo Fortuny 142 álbumes encuadernados con telas estampadas por Fortuny hijo, de 37,5 centímetros de alto, que recogen alrededor de 5.700 fotografías de autoría diversa sobre arte, arquitectura, naturaleza, indumentaria o mobiliario (AF 001-142). A modo de ejemplo, el dedicado a Goya (AF 070) contiene dieciséis fotografías de primera época de Laurent que pudieron pertenecer a Fortuny padre, mientras que las veinticuatro restantes, de fotógrafos más modernos como Moreno o los sucesores de Alinari y Anderson, serían adquiridas con seguridad por Fortuny hijo. Además, en la misma biblioteca se guardan otros 79 álbumes de tamaños diversos con alrededor de 7.700 fotografías en su mayoría realizadas por el propio Fortuny y Madrazo (AF 143-221), del que también se conservan unos 13.000 negativos entre placas de vidrio y película.[20]

Para su obra, Fortuny y Marsal utilizó en ocasiones fotografías como una mera referencia visual, como cuando le pidió a su suegro en 1868 que le enviara «una fotografía de tarjeta que hizo Laurent» de un alguacil de la plaza de toros, para sacarle partido a un cuadrito (Gutiérrez/Martínez, 2017: 9). En otras copió de forma literal una *carte de visite*, introduciendo el retrato de Stewart en la versión de *El Coleccionista de estampas* que le pertenecía (Museum of Fine Arts, Boston). La acuarela del *Café de las Golondrinas* (Walters Art Museum, Baltimore) la hizo a través de una fotografía, pues fue pintada en 1868 antes de visitar por primera

18 Varias fotografías de obras de Fortuny, incluida *La Vicaría* (n. 1275), fueron depositadas en el registro de la propiedad literaria el 6 de septiembre de 1875. Ver ejemplares con anotaciones manuscritas en la Biblioteca Nacional de España. Sig. 17/5/51-59.

19 *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita voluntaria alla pubblica auzione degli Oggetti d'Arte, Antichita' e Studio Appartenuti al Celebre Pittore Spagnolo Mariano Fortuny… 1875*. Biblioteca Marciana, Venecia. Fondo Mariutti-Fortuny, M 9. 2. 9-11.

20 Agradezco a Cristina da Roit, conservadora del Palazzo Fortuny, su ayuda en todo lo concerniente a los fondos fotográficos de la institución.

FIG. 4. Albert Goupil, *2 Arabes d'escorte*. Albúmina, 165 x 220 mm. Petra, 1868. En *Voyage en Égypte au Sinai, en Jordanie et en Palestine*. Bibliothèque National de France.

FIG. 5. Goupil & Cie, *Arabe de Petra, de Fortuny*. Albúmina, 260 x 135 mm. Paris, 1875. En *Œuvres Choisies de Fortuny reproduites en photographie*, n. 36.

vez La Alhambra; y también tomó como referencia una fotografía, probablemente de Laurent, para reproducir el autorretrato de Velázquez al aguafuerte en el libro *Memoire de Velazquez* de su amigo Davillier (1874), aunque en este caso «la parte en sombra y el pelo» no se distinguían lo suficiente, y le fue necesario también un dibujo para «aclarar los puntos oscuros» (Davillier, 1875: 89).

Stewart contó que uno de sus entretenimientos era «tomar un retrato fotográfico de una cabeza o un retrato que le llamara la atención, y copiarlo de la manera más exacta en tinta china o tinta sepia» (Stewart, 1885: 207), y efectivamente se conocen algunos ejemplos de animales, tipos africanos y retratos de obispos copiados directamente de fotografías en sus álbumes de bolsillo. Para un dibujo a la pluma, *Árabe de Petra* (paradero desconocido), primera idea para el cuadro *Árabe apoyado en un tapiz* (National Collection of Qatar), hemos descubierto que tomó como modelo una fotografía de Albert Goupil, hijo del marchante, realizada durante una expedición artística a Egipto y Petra en 1868 en la que participaron Gérôme y otros pintores [FIGS. 4 y 5]. Albert Goupil trabajaba para su padre y tuvo un intenso trato con Fortuny, al que visitó en Madrid, Roma y Granada, siempre atento a controlar la producción del pintor. Volviendo al álbum de obras escogidas por la Maison Goupil en 1875, el retrato fotograbado que lo abre fue tomado de una fotografía de la que se conserva copia en el archivo del Palazzo Fortuny (MFN03043). En ella el pintor luce camisa blanca con rayas, lazo bicolor y pantalón claro [FIG. 6], apariencia que se repite en una toma de

grupo realizada en París hacia 1870 en la que posó junto a sus cuñados y su amigo Goyena. De Raimundo y Ricardo existen en el mismo archivo retratos individuales que confirman que todas las poses corresponden a una misma sesión. Aunque la fotografía de grupo se ha venido atribuyendo a Bertall, las características físicas de las tomas individuales –sin nombre del establecimiento ni soportes de cartulina normalizados para el formato *carte de visite*– parecen indicar sin embargo que todas ellas fueron realizadas por un fotógrafo no profesional, quizá por el propio Albert Goupil. Esta posibilidad explicaría la inclusión de este retrato concreto en el lujoso álbum, por contar la Maison Goupil con sus derechos de reproducción.

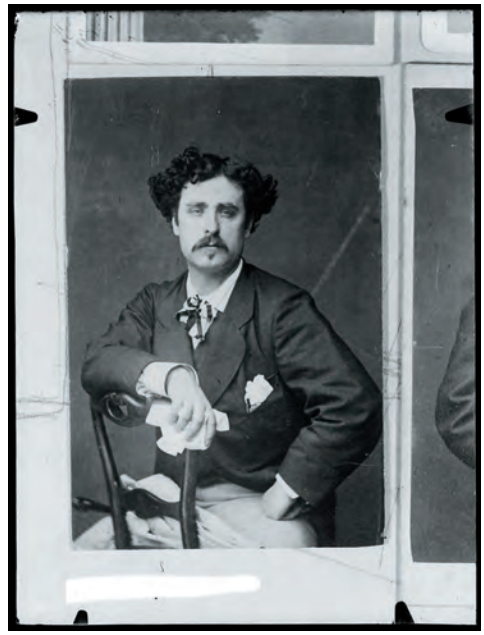

FIG. 6. Mariano Fortuny y Madrazo, *Reproducción de una fotografía de Mariano Fortuny (c.1870) atribuida a Albert Goupil*. Negativo sobre placa de vidrio, 180 x 240 mm. Palazzo Fortuny, Venecia.

A finales de 1873 el pintor decidió fotografiar su estudio de la Via Flaminia en Roma mediante tres panorámicas dobles y otras dos tomas sueltas, donde se mezclan sus obras con las antigüedades de su colección. En la toma principal Fortuny aparece posando en actitud de pintar, acompañado por un modelo tumbado en el que se reconocen las facciones de Bernardo Ferrándiz, y de otro sentado que podría corresponderse con Paul Lenoir, ya que ambos pintores visitaron diariamente el estudio de Fortuny durante ese invierno (Peña Hinojosa, 1968: 42). Se conocen diversas copias de estas fotografías que se han venido considerando anónimas hasta la fecha, aunque deberían atribuirse al estudio fotográfico de Enrico Verzaschi. Así lo demuestra una anotación manuscrita del grabador norteamericano Stephen Ferris, gran admirador de Fortuny, en una de las tomas panorámicas conservadas en el Instituto Smithsonian de Washington.[21]

Además, la identidad del establecimiento fotográfico queda doblemente confirmada por una carta de Cecilia de Madrazo a su padre en la que le anuncia el envío de las vistas del estudio junto a otros retratos familiares, añadiendo que «el fotógrafo no ha tenido más que un día para sacar todas esas fotografías y, por consiguiente, no ha podido darme más» (Gutiérrez/Martínez, 2017: 85). Dos de estos retratos –que corresponden a los hijos del pintor– están localizados y fueron realizados en el establecimiento de Enrico Verzaschi, dirigido en esa época por el también fotógrafo Gioacchino Altobelli.[22] Otras fotografías realizadas en el jardín del estudio del pintor en las mismas fechas debieron ser realizadas por el mismo establecimiento, incluidos «dos grupos de la paella famosa» cocinada por Ferrándiz el 26

21 Inv. GA.16570.03. «Fortunys studio after photo by Verzaschi Rome». Agradezco a David Haberstich, Joan Boudreau y Helena Wright su ayuda sobre el fondo Ferris del Smithsonian, así como por el envío de fotografías de la inscripción.

22 Agradezco a Giovanni Carboni su ayuda para identificar una de estas fotografías, conservada en su Archivio Simonetti, Roma.

de diciembre de 1873 (Gutiérrez/Martínez, 2017: 242). En cuanto a la última fotografía del pintor, tomada en su lecho de muerte el 23 de noviembre de 1874, hasta la fecha no ha sido posible identificar a su autor original –se conocen reproducciones de M. Sala y M. Martínez–, aunque cabría esperar que nuevas investigaciones puedan sacarle del anonimato en el futuro.

## Bibliografía

ARNAVAT, Albert (2016), «Los orígenes de la fotografía en la segunda ciudad de Cataluña: Reus, 1839-1903», *Ecos de la Academia*, n. 4, pp. 12-31.

CANO, Emiliano (2018), «Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal», *Cartas Hispánicas*. n. 009.

DAVILLIER, Baron (1875), *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París: Chez Auguste Aubry, éditeur.

FOL, Walther (1875), «Fortuny», *Gazette des Beaux-Arts*. Tomo XI, pp. 267-281.

FOLCH I TORRES, Joaquim (1962), *Fortuny*. Reus: Asociación de Estudios Reusenses.

GUTIÉRREZ, Ana / Pedro J. MARTÍNEZ (2017), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, I*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Museo Nacional del Prado.

LAFONT-COUTURIER, Hélène (1996), «La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question», *Revue de l'Art*, n. 112. pp. 59-69.

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2017), «[Fotografías de Fortuny]. Cat. 134-141», en *Fortuny 1838-1874*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 366-371.

PEÑA HINOJOSA, Baltasar (1968), *Fortuny y Ferrándiz: El genio y la amistad*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

QUÍLEZ, Francesc (2003), «Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo», en *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 419-431.

RICO, Martín (1906), *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imprenta Ibérica.

STEWART, William H. (1885), «Reminiscences and notes», en Baron DAVILLIER, *Life of Fortuny*. Philadelphia: Porter & Coates, pp. 197-216.

VIVES, Rosa (2003), «Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny», en *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 377-385.