Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo

Before modern language. Domestic photography and visual experimentation in Mariano Fortuny Madrazo

Francisco-José Sánchez-Montalbán
https://orcid.org/0000-0001-8233-9427
Univresidad de Granada, España
fjsanche@ugr.es

Cómo citar este artículo

Sánchez-Montalbán, F. J. (2026). Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3827. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3827

Recibido: 30 - 04 - 2025
Aceptado: 11 - 06 - 2026
Publicado en línea: 15-06-2026

Resumen

Este artículo estudia la práctica fotográfica de Mariano Fortuny Madrazo a partir de la investigación realizada entre 2023 y 2026 en los fondos documentales y fotográficos conservados en el Museo Fortuny de Venecia. El análisis de sus negativos, placas, álbumes y fotografías de viaje permite reconstruir el papel que la imagen desempeñó dentro de su actividad artística y comprender cómo la fotografía doméstica funcionó como un espacio de documentación y experimentación visual en las primeras décadas del siglo XX. A través del caso de Fortuny, el trabajo plantea que determinadas estrategias asociadas posteriormente a la modernidad fotográfica, como la fragmentación del encuadre, la atención al detalle, la construcción serial de imágenes, la exploración de la luz o la organización narrativa de los álbumes, estaban ya presentes en prácticas privadas alejadas de las formulaciones teóricas de las vanguardias. El estudio propone interpretar estas fotografías como manifestaciones de una sensibilidad que antes de la modernidad contribuyen en la construcción de la cultura visual contemporánea.

Palabras clave: Mariano Fortuny Madrazo; Fotografía doméstica; Vanguardia; Álbum fotográfico; Fotografía de viaje.

Abstract

This article examines the photographic practice of Mariano Fortuny Madrazo through research conducted between 2023 and 2026 in the documentary and photographic collections preserved at the Fortuny Museum in Venice. The analysis of his negatives, glass plates, albums, and travel photographs makes it possible to reconstruct the role that images played within his artistic activity and to understand how domestic photography functioned as a space for documen-

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

tation and visual experimentation during the first decades of the twentieth century. Through the case of Fortuny, the study argues that several strategies later associated with photographic modernity—such as fragmented framing, attention to detail, serial image construction, the exploration of light, and the narrative organization of photographic albums—were already present in private photographic practices far removed from the theoretical formulations of the historical avant-gardes. The article proposes interpreting these photographs as manifestations of an emerging visual sensibility that, prior to the consolidation of photographic modernity, contributed to the formation of contemporary visual culture.

Keywords: Mariano Fortuny Madrazo; Domestic photography; Avant-garde; Photographic album; Travel photography.

1. Introducción

En las primeras décadas del siglo XX la fotografía experimentó una transformación decisiva gracias a la simplificación técnica de las cámaras y a la expansión industrial de empresas como Eastman Kodak Company, que hicieron que la práctica fotográfica se convirtiera en una actividad accesible a un público cada vez más amplio. Este proceso abrió el nuevo territorio visual de la fotografía doméstica y *amateur*. Familias, viajeros y aficionados registraron su entorno cotidiano, sus viajes y sus relaciones personales mediante imágenes que, en apariencia, carecían de pretensiones artísticas pero que fueron parte de los procesos que transformaron la mirada moderna. Antes de que las vanguardias artísticas formularán de manera explícita un nuevo lenguaje fotográfico reconocemos que en muchas de estas fotografías se estaba gestando un cambio en la forma de producir y de pensar las imágenes. Pintores, escultores, escenógrafos o diseñadores participaron de estas prácticas y adoptaron la fotografía como instrumento auxiliar de su trabajo y aunque la mayoría de estas fotografías eran de uso privado, en ellas se advierte una libertad formal y una espontaneidad que anticipan, de manera intuitiva, algunos de los principios que más tarde desarrollará la fotografía moderna.

En este contexto se sitúa el caso de Mariano Fortuny Madrazo, artista ecléctico, nacido en Granada (España) y afincado en Venecia donde desarrolló un amplio programa de actividades como pintor, escenógrafo, diseñador textil, inventor o con la fotografía y el cine *amateur*. Nicolás-Martínez (2001), resalta la importancia de situar la práctica fotográfica de Fortuny dentro de un debate amplio que, desde finales del siglo XIX, definía la relación entre fotografía y pintura. Como han señalado diversos historiadores, la fotografía se debatía entonces entre dos posiciones, por un lado, su subordinación a los modelos pictóricos; por otro, la afirmación de un lenguaje propio basado en sus cualidades específicas. Este conflicto dio lugar al desarrollo de la fotografía artística, que aspiraba a legitimar el medio acercándose a los valores tradicionales de la pintura. Pero la potencialidad de la fotografía residía precisamente en aquello que la diferenciaba de las artes anteriores. Muchos pintores recurrieron a la fotografía como herramienta de trabajo, encontrando en ella un medio eficaz para estudiar la naturaleza, las formas y, especialmente, las condiciones cambiantes de la luz. Mariano Fortuny Madrazo se sitúa de manera significativa dentro de este marco, desarrollando una intensa relación con la fotografía y el registro cinematográfico a lo largo de su vida. Desde muy joven estuvo familiarizado con el medio ya que su padre, el pintor Mariano Fortuny y Marsal, ya había utilizado la fotografía como apoyo para sus proyectos, pero en el caso de Fortuny hijo el uso de la fotografía se convirtió en un instrumento técnico al servicio de sus investigaciones artísticas y, al mismo tiempo, en un medio para registrar la experiencia cotidiana en sus viajes y en su entorno personal. Las numerosas fotografías realizadas por Fortuny y por su esposa, Henriette Nigrin, así como los álbumes que ambos elaboraron cuidadosamente a lo largo de los años, permiten observar el

registro afectivo de la vida privada y una incipiente exploración de las posibilidades expresivas del medio.

Este artículo está basado en las investigaciones llevadas a cabo en el Museo Fortuny de Venecia desde 2023 a 2026, en el que se ha podido consultar todo el material fotográfico que conservó la familia Fortuny. Se propone identificar el caso de Fortuny como el de un artista que utilizó la fotografía doméstica para ampliar su campo de investigación visual. A través de sus imágenes de viajes, de sus retratos y de sus archivos fotográficos, se advierte una forma de mirar que se sitúa en un momento de transición histórica, antes de que la fotografía moderna definiera sus principios estéticos. Será en su archivo de placas y negativos, o en sus álbumes privados, donde descubramos cómo ya se ensayaban, de manera intuitiva, nuevas formas de narrar el mundo mediante imágenes.

2. La fotografía doméstica y la nueva cultura visual de comienzos del siglo XX

Retomando los cambios del hecho fotográfico a finales del siglo XIX y cómo la fotografía dejó de ser una actividad reservada a profesionales y especialistas para convertirse en una experiencia cotidiana, descubrimos cómo la cámara portátil permitió registrar escenas que anteriormente no formaban parte de la tradición visual, configurando poco a poco una nueva relación entre imagen y vida. Quizá esta difusión de la fotografía *amateur* generara también nuevas formas de organización de las imágenes, como puede pensarse de los álbumes de fotografías. En ellos se reunían imágenes familiares, de viajes, retratos de amigos o escenas cotidianas, conteniendo una narración visual de la vida privada. Aunque en apariencia se trataba de objetos íntimos y sin pretensiones artísticas, se fue configurando como un elemento de construcción de memoria familiar y social.

Estos procesos domésticos tuvieron también un papel relevante entre los artistas, quienes descubrieron en la cámara un instrumento de apoyo para la composición, para el registro documental de escenarios o como forma de estudiar el movimiento o la luz. Entre 2019 y 2020 el Museo Thyssen-Bornemisza presentó una exposición comisariada por Paloma Alarcó, sobre la relación de la fotografía y la pintura impresionista. En ella se destacó cómo la fotografía proporcionó a estos jóvenes artistas una inspiración técnica, tanto en la observación científica de la luz o en la representación de un espacio asimétrico y truncado, como en la exploración de la espontaneidad y la ambigüedad visual (https://www.museothyssen.org/exposiciones/impresionistas-fotografia); vieron en la fotografía un medio de expresión y un lenguaje que conectaba directamente con su propia forma de entender la creación artística, porque la fotografía participaba de la visión instantánea de la realidad, captaba la expresión de la crónica social de su tiempo e imponía una labor moderna y científica, a través de la técnica, sobre las tradicionales formas artesanas del arte. Ayudados por la cámara, conseguían los efectos pictóricos a base de desenfocar el objetivo o mover el trípode; incluso con la utilización de cristales untados de vaselina a modo de filtro para quitar claridad. Y, a su vez, la fotografía se vio favorecida por la producción impresionista, sobre todo en el proceso del positivado y en complicados procesos de reproducción que le daban un carácter etéreo o borroso, y la acercaban aparentemente a la pintura. Un caso paradigmático de ellos fue, por ejemplo, el de Edgar Degas, quien experimentó con la fotografía en las últimas décadas del siglo XIX para estudiar la composición y la iluminación de sus escenas. De manera similar, posteriormente, artistas como Pierre Bonnard o Edvard Munch realizaron también numerosas fotografías de carácter privado que hoy permiten comprender mejor la relación entre la práctica fotográfica y la transformación de la mirada moderna. En estas imágenes, a menudo realizadas en contextos domésticos o durante viajes, se observa una libertad formal y una espontaneidad que difícilmente habrían sido posibles

dentro de las convenciones académicas de la pintura. Este fenómeno vuelve a confirmar que, en la evolución del lenguaje fotográfico ya se estaban produciendo cambios significativos en la forma de narrar visualmente la realidad.

Paralelamente, la fotografía de viajes adquirió un protagonismo creciente en esta nueva cultura visual. A medida que los desplazamientos se hicieron más frecuentes entre las clases acomodadas europeas, la cámara se convirtió en compañera habitual del viajero. Fotografía y turismo son manifestaciones culturales fundamentales de las últimas décadas del siglo XIX. El investigador Carmelo Vega, afirma que en este momento se fraguó un conjunto

> "de destinos, de regiones, de paisajes, de monumentos y de motivos que, poco a poco, pasaron a engrosar el repertorio básico de lo interesante, el catálogo esencial de lo que debía visitarse y verse en cada lugar, para acabar definiendo los tópicos de identificación del mundo" (Vega, 2010, p. 26).

Además, fotografiar era una forma de apropiarse visualmente del territorio visitado y de construir un relato personal del desplazamiento a través de los álbumes de fotografías que ofrecerían

> "un mundo como construcción turística, como un espacio artificial al servicio de la contemplación organizada de la realidad" (2010, p. 38).

Esta nueva fotografía doméstica respondía sin duda a un deseo de memoria y a una voluntad de narrar una experiencia. Registrar un lugar mediante la cámara implicaba observar, aislar ciertos detalles y elegir un punto de vista específico, creando un comportamiento de mirada sobre la realidad por parte de quien hacía la foto que iría poco a poco sistematizándose y compartiéndolo. Será J. Berger (2015), quien sistematice esta idea sobre cómo la fotografía es el resultado de una decisión humana consciente o inconsciente y que es el fotógrafo quien elige qué incluir y qué excluir de la imagen, dónde colocarse y qué momento capturar, algo que confirma que la decisión de mirar algo conlleva una dimensión narrativa y organizativa justo en el momento registro. Y en una línea similar, el historiador Clément Chéroux (2014) dirá que

> "es necesario entender que si la mayoría de las fotografías utilitarias o domésticas fueron producidas sin voluntad artística, ello no significa obligatoriamente que todas estén desprovistas por completo de cualidades estéticas" (Chéroux, 2014, p. 16),

y que gran parte de las innovaciones visuales asociadas posteriormente a la fotografía moderna ya estaban presentes de alguna forma en el terreno de la fotografía amateur a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los encuadres inusuales, las perspectivas inesperadas, las composiciones arriesgadas o la captura de momentos espontáneos eran características habituales en las imágenes domésticas mucho antes de que fueran reivindicadas por las vanguardias, realizadas por los fotógrafos domésticos que exploraban las posibilidades del medio sin preocuparse necesariamente por la corrección técnica o por una ortodoxia estética. Esa libertad pudiera haber generado un amplio repertorio de soluciones visuales que más tarde serían reinterpretadas en contextos artísticos.

En las primeras décadas del siglo XX la mayoría de los artistas disponían de cámaras fotográficas y cierta curiosidad y fascinación por la tecnología y la búsqueda de nuevas formas de representación. Es precisamente en este contexto donde adquiere sentido el caso de Mariano Fortuny Madrazo. Su práctica fotográfica se inscribe en esta cultura visual emergente. Las imágenes que realiza, así como los álbumes que colecciona, participan plenamente de esta tradición de fotografía doméstica y de viaje que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX, con una dimensión particularmente intelectual. En su biblioteca se conservan aún libros de Muybridge (*Animals in motion* y *The human figure in motion),* junto a manuales sobre procesos

fotográficos y fotomecánicos; indicadores del interés de Fortuny por la técnica y la ciencia. También, su actividad como diseñador textil, escenógrafo, pintor e inventor revela una constante curiosidad por los mecanismos técnicos capaces de transformar la percepción, como los sistemas de iluminación escénica o procedimientos de estampación.

3. El caso de Mariano Fortuny Madrazo

Como acabamos de ver, la figura de Mariano Fortuny Madrazo resulta especialmente significativa para comprender el papel que la fotografía doméstica desempeñó en la transformación de la mirada artística en las primeras décadas del siglo XX. Su perfil escapa a cualquier clasificación cerrada; fue un experimentador incansable que habitualmente ha sido definido como artista total porque todas las disciplinas que trabajó se interrelacionan sin jerarquías, desde una tradición decimonónica proyectada hacia la modernidad. Y eso puede verse de forma clara en el uso que hace de la fotografía como una herramienta transversal y por su fascinación por la tecnología y por los dispositivos capaces de ampliar las capacidades perceptivas y productivas del artista. Fusso definirá la fotografía de Fortuny como extrañamente adulta, ajena a prejuicios teóricos o a las reflexiones sobre su lenguaje específico, algo que

> "ha dado lugar a la idea de su uso secundario, casi como si Fortuny la hubiera relegado al ámbito de la documentación o, a lo sumo, al registro privado de personas y acontecimientos de la vida"[1] (Fusso, 2004, p. 10).

También, como ha señalado el historiador Italo Zannier, Fortuny utiliza la cámara como expresión de una curiosidad científica hacia los instrumentos modernos. A través de la fotografía, es capaz de construir rápidamente imágenes de personas y ambientes, verificar la eficacia de telas y prendas de vestir, o documentar las distintas fases de elaboración de sus complejos proyectos escenográficos. Zannier dirá también que

> "la fotografía le ofrece a Mariano Fortuny mucho menos, y a la vez mucho más, que la pintura; a través de ella, logra liberarse de la idea de lo 'grande', lo 'permanente', lo 'sagrado', en favor de lo 'cotidiano'"[2] (Zannier, 1978, p. 34).

Fortuny fotografía aquello que le sorprende y aquello que podría convertirse en una referencia futura para su trabajo como artista plástico. En su trabajo de *laurea*, Didoni (2009) afirma, en relación con las fotografías panorámicas de Fortuny, que no pretenden ser una imitación perfecta de la naturaleza o del paisaje urbano, más bien las entiende como una base desde la cual estudiar y comprender la visión del espacio en el entorno teatral; es decir, un simulacro de la realidad. Esta dimensión pragmática revela una concepción profundamente moderna de la fotografía como herramienta artística.

Pero en el caso Fortuny, su relación con la imagen responde además a un amor por el coleccionismo heredado de su familia, por producir imágenes propias y, al mismo tiempo, adquirir imágenes ajenas, como postales, reproducciones, fotografías comerciales, etc., que amplían su archivo personal y que, según M. M. Nicolás

---

1 *La fotografia di Fortuny mi è sempre sembrata stranamente "adulta", non condizionata da pregiudizi teorici o da riflessioni sul suo linguaggio specifico, da questo spesso è nata l'idea di un suo uso secondario quasi che il nostro l'avesse regalata nel campo della documentazione o, al più, della registrazione privata di persone ed eventi della vita.*

2 *La fotografia offre anche a Mariano Fortuny assai di meno, ma molto di più della pittura; suo tramite, egli è in grado di liberarsi dallìdea del "grande", del "permanente", del "sacro", in favore del "quotidiano".*

> "le llevaría a formar una fototeca en el palacio Orfei con más de 11.000 placas fotográficas que constituyen un impresionante fondo documental sobre la historia de la fotografía" (Nicolás-Martínez, 2001, p. 187).

Los álbumes familiares que organiza junto a Henriette Nigrin reflejan con claridad esta doble dimensión. Las imágenes se guardan por su potencial visual y por su testimonio experiencial y este carácter híbrido se hace especialmente evidente en sus fotografías de viaje. Ya hemos adelantado cómo durante las primeras décadas del siglo XX, el turismo cultural había experimentado un notable desarrollo entre las élites europeas, y ciudades como Roma, Venecia o París se consolidaron como destinos privilegiados para artistas e intelectuales. Sin embargo, el modo de viajar de Fortuny se aproxima más a la tradición del viajero erudito del siglo XIX, recorriendo los destinos con una curiosidad investigadora, atento a los grandes monumentos y a los detalles aparentemente secundarios de un lugar, y su fascinación total por la tecnología visual que lo llevará a portar con él varios dispositivos en sus desplazamientos o a experimentar con técnicas y cámaras como las panorámicas, estereoscopías, autocromos y, muy importante, la filmación de películas. Esto permite entender que Fortuny trabaja con las novedades técnicas del momento porque está interesado en todo lo que amplía su percepción.

Con todo ello, sus prácticas se sitúan en un punto de convergencia entre la curiosidad científica y la sensibilidad artística, investigando materialmente todo lo que tiene que ver con la reproducción gráfica, algo que años más tarde analizaría Benjamin en su conocido ensayo publicado en 1936 sobre cómo las tecnologías modernas de reproducción transformaron la naturaleza, función y percepción del arte (Benjamin, 2003). Un ejemplo de ello es el hecho de que Fortuny inventa y patenta un papel fotográfico con cierto efecto de grabado con el que busca modificar la textura y la apariencia final de sus tomas. El aspecto y textura que aporta este papel responde a presupuestos de tradición pictorialista en la voluntad de acercar la fotografía a la pintura, aunque como señala Francisco Sotomayor, Fortuny se mueve más bien dentro de una sensibilidad simbolista y lo que le interesa es dotar a sus imágenes de una densidad poética y atmosférica (Sotomayor, 2023) y en otras ocasiones experimenta con procesos que alteran la superficie de la imagen buscando la ampliación de las posibilidades expresivas de la fotografía dentro de una concepción más moderna de la imagen.

Lo que aportan estas prácticas es una forma particular de entender la relación que el arte tiene con la tecnología y, en particular con los modos de archivar y coleccionar imágenes en la cultura visual moderna. Fortuny trabaja habitualmente en proyectos de gran complejidad técnica especialmente en el ámbito de la escenografía teatral, el diseño textil y la experimentación lumínica que requieren un control minucioso de los materiales y las estructuras. En estos casos las fotografías son necesarias para registrar muchos de los procesos que realiza, y también le sirven para analizar posteriormente los resultados y para guardar memoria visual de todo lo realizado. En sus álbumes y libros de trabajo encontraremos fotografías de telas, de vestidos (figura 1), de formas de pliegues, texturas o sistemas de iluminación como forma de estudiar su comportamiento ante la luz, su caída, su densidad o su capacidad para generar volúmenes; del mismo modo, registra los procesos de trabajo y diseño de una escenografía que le permite comprender su organización espacial y su impacto visual. Es claro que la fotografía le aporta un material eficaz para la observación y la evaluación de sus diferentes proyectos artísticos.

Figura 1
Mariano Fortuny Madrazo. Fotografía de vestido. Palacio Fortuny de Venecia. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.

En numerosas fotografías realizadas en su estudio aparecen modelos femeninas vestidas con sus tejidos o con los célebres vestidos *Delphos*. A menudo son fotografías de interiores neutros, junto a cortinas, columnas o fondos lisos. Estas imágenes mantienen una relación evidente con la fotografía de moda y de sociedad de comienzos del siglo XX. En esos mismos años, fotógrafos como el Barón de Meyer, Edward Steichen o los colaboradores de revistas ilustradas como Vogue o Harper's Bazaar estaban desarrollando una estética refinada propia del *art decó*, basada en el gusto por las telas, las transparencias, la elegancia de la pose y la difusión de la luz. Fortuny conocía sin duda ese universo visual. Vivió entre París y Venecia, dos centros fundamentales de la cultura cosmopolita del momento, y estaba atento tanto a la moda como a las artes decorativas y a las nuevas técnicas de reproducción. Sin embargo, sus fotografías de los diseños de sus vestidos no responden exactamente a la lógica de la moda comercial. Le interesa destacar cómo las características físicas de la tela y cómo el diseño transforma el cuerpo y cómo responde a distintos tipos de iluminación. Muchas veces sustituye a las modelos por maniquíes inmóviles. En otras ocasiones usará modelos desnudas o semidesnudas para estudios anatómicos, para composiciones posteriores o para proyectos decorativos.

Fortuny amplía la práctica documental de la fotografía integrándose de manera sistemática en su propio método de trabajo. Lo que distingue su caso es la amplitud y la ambición con la que desarrolla este uso de la imagen basado en un sistema amplio de acumulación y organización visual que le lleva a construir un vasto archivo de referencias a partir de sus propias imágenes combinadas con imágenes adquiridas, postales, reproducciones de obras de arte, estampas, recortes, etc.

Este conjunto heterogéneo lo organiza en álbumes temáticos que abarcan una gran variedad de temáticas, como arquitecturas, motivos ornamentales, tejidos, esculturas, paisajes, escuelas pictóricas o detalles decorativos. Estos álbumes podrían entenderse como la creación de una enciclopedia visual de consulta para su trabajo. En un momento histórico anterior a la existencia de bases de datos digitales, Fortuny ideó este sistema de acceso al conocimiento visual que

funciona de manera sorprendentemente cercana a lo que hoy identificamos como un motor de búsqueda de imágenes. Además, este impulso acumulativo responde a una forma de pensamiento profundamente estructurada porque las imágenes las almacena de manera organizada, seleccionadas y agrupadas según afinidades formales o temáticas en bellos álbumes fabricados artesanalmente por él mismo y ordenados en estanterías especialmente diseñadas y fabricadas para trabajar con ellos y poder desplegarlos y abrirlos con comodidad (figura 2).

Figura 2
Despacho y biblioteca de Mariano Fortuny. Palacio Fortuny de Venecia. Mesa de trabajo y estanterías con álbumes temáticos de fotografías e imágenes organizadas. © F. J. Sánchez Montalbán

Junto a esta dimensión técnica, Mariano Fortuny Madrazo muestra una clara predilección por conservar materialmente sus experiencias vitales, viajes y escenas de la vida cotidiana. Toda su fotografía doméstica parece elevarse a cierto impulso coleccionista que, como acabamos de exponer, le lleva tanto a producir imágenes, como también a adquirir fotografías ajenas, postales y reproducciones que amplían su archivo visual y su repertorio iconográfico.

Sus fotografías de viajes y los álbumes que realiza junto a su compañera, Henriette Nigrin, reflejan esta doble dimensión. Durante sus desplazamientos, Fortuny compra imágenes de todo tipo y fundamentalmente, registra paisajes, monumentos, calles, detalles arquitectónicos y escenas cotidianas responden mayoritariamente a su curiosidad por las formas culturales y por lo desconocido. Su mirada se detiene tanto en lo monumental como en lo incidental, en aquello que provoca su impulso de generar o construir un nuevo imaginario referencial sobre lo que está viviendo.

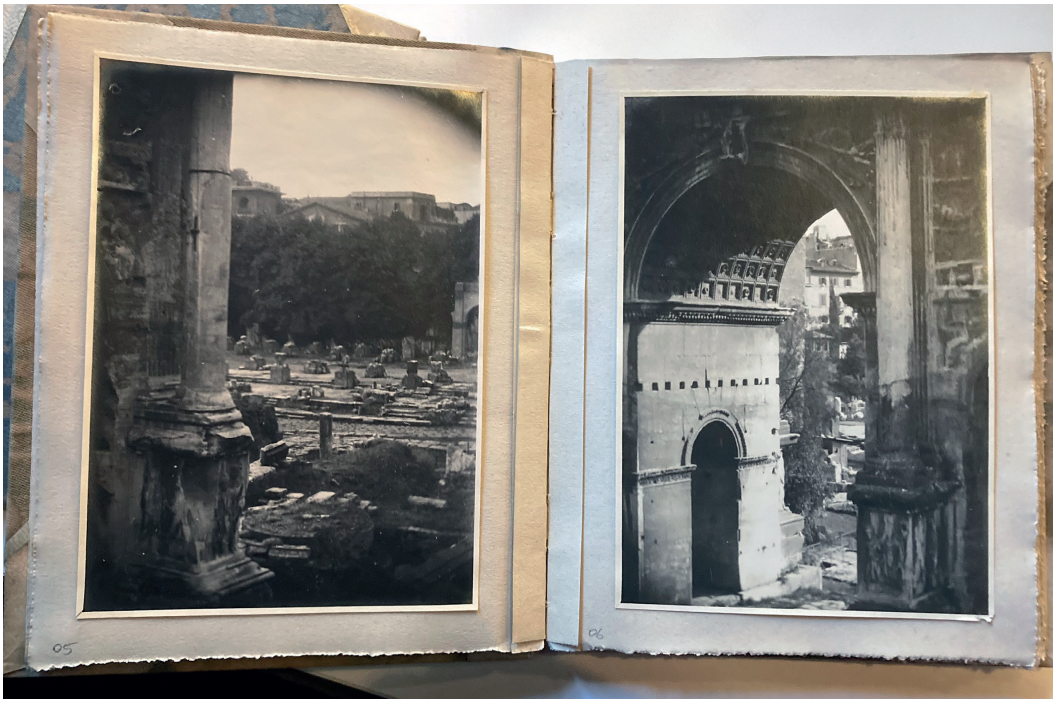
Este aspecto resulta especialmente significativo si se sitúa en el contexto donde el acto fotográfico deja de ser un acto solemne y preparado para convertirse en una práctica integrada en el protocolo del viaje. Y un momento también en el que el turismo no era aún una experiencia masificada y acelerada como la que caracteriza al turismo contemporáneo, sino que se trataba más bien de una práctica cultural vinculada a las clases ilustradas, heredera en parte del viaje formativo decimonónico, en la que el desplazamiento suponía una forma de ocio burgués, "un incentivo social y cultural diferenciador y expresión de una élite económica dominante" (Vega, 2010, p. 7). Esta concepción del viaje turístico, eminentemente moderna, había comenzado ya a estructurarse a través de itinerarios, guías, imágenes previas y expectativas visuales y las postales, las fotografías comerciales y las ilustraciones desempeñan una función pedagógica fundamental, indicando aquello que debía verse, desde dónde y cómo debía ser visto. En el

despacho de Fortuny se conservan aún los prospectos y folletos de algunos de los viajes realizados a Grecia o Egipto, en los que se especifican con detalle los lugares, monumentos, paisajes y actividades pintorescas que podrían visitarse. Las imágenes de Fortuny de estos viajes mostrarán cómo asume ciertos puntos de vista codificados, pero también cómo se permite desviarse de ellos mediante encuadres más libres o elementos inesperados.

Será precisamente en estas desviaciones de la imagen donde su práctica fotográfica adquiere mayor interés y diferenciación. Recordemos nuevamente cómo la gran revolución iniciada por la comercialización de las cámaras Kodak supuso la generación de una actitud, de una forma distinta de entender la creación de imágenes basada fundamentalmente en la pérdida de la primacía de la composición o de la elaboración perfecta en favor de lo instantáneo y lo casual. Esta coexistencia de registros entre lo inmediato y lo elaborado se sitúa además en un punto intermedio entre un turismo cultural y la investigación visual, y el posterior proceso de construcción de una narrativa en los álbumes constituirá además un ejemplo de cómo organizar y narrar la realidad, prolongando el viaje más allá de su duración temporal y transformándolo en un sistema de imágenes.

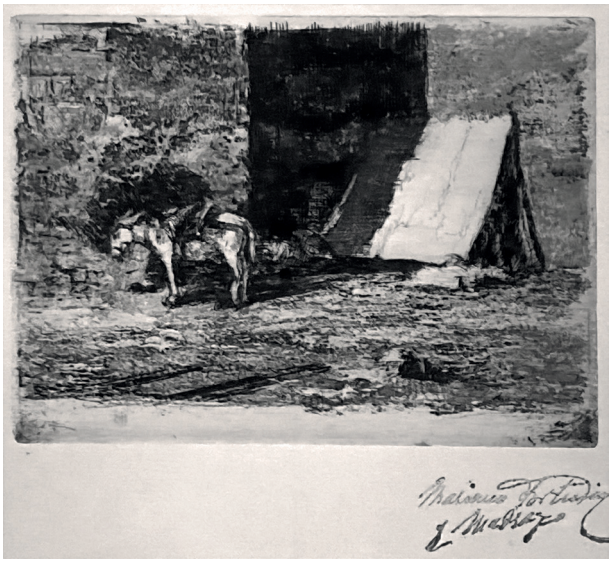
Los álbumes de Fortuny son el lugar donde esta experiencia se organiza y adquiere forma construyendo recorridos narrativos vinculados al lugar y a la experiencia vivida. En muchos casos, las imágenes se agrupan por ciudades o temáticas, pero sin una linealidad temporal rígida; lo que prevalece es la construcción de una memoria visual coherente más que la fidelidad al orden de los acontecimientos. En los primeros álbumes esta organización resulta más abierta y flexible, apareciendo incluso imágenes repetidas, a veces con distintas densidades o tonalidades, como si el interés residiera también en explorar las variaciones de la imagen. Con el paso del tiempo, especialmente en los viajes a Egipto o Grecia, los álbumes adquieren una estructura más sistemática y ordenada, en consonancia con viajes también más planificados. Sin embargo, incluso en estos casos, la organización parece siempre responder a la voluntad de construir relato. Contemplar estos álbumes implica preguntarse qué significaba para Fortuny hacer fotografías, porque más allá del recuerdo su colección configura un mundo paralelo, un archivo donde se ha construido la memoria de forma bella y organizada.

Figura 3
Álbum Roma Mts. 1. Museo Fortuny. Venecia. © F. J. Sánchez Montalbán



Pero además la fotografía de Mariano Fortuny Madrazo contiene un aspecto de experimentación visual que resulta fundamental para comprender su modernidad. Aunque él nunca se presenta públicamente como fotógrafo, ni desarrolla una obra destinada a la exhibición, en sus fotografías y películas se advierte una clara indagación sobre el lenguaje visual en estrecha relación con el resto de sus disciplinas. También, muchas de sus imágenes funcionan como material de trabajo para otras disciplinas, como apoyo para el dibujo, el grabado o el diseño. Determinadas poses, juegos de luz o configuraciones espaciales son capturados fotográficamente para ser posteriormente reinterpretados en otros medios (figuras 4 y 5).

Figuras 4 y 5
Mariano Fortuny Madrazo. Fotograma (Córdoba) y Grabado (Museo Fortuny, Venecia). © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.



En este uso instrumental vemos también cómo se generan nuevas posibilidades formales que pueden incluso no llegar a materializarse posteriormente en otras obras. Sus fotografías son siempre parte de un proceso o de una posibilidad. Como señala Italo Zannier, sus imágenes fotográficas

> "casi nunca son definitivas ni exhaustivas; son notas (bocetos, diría un pintor) que sugieren una mayor clarificación, ..., casi como si existiera

la intención de descontextualizar posteriormente la figura, recortando su contorno para transferirlo al lienzo"[3] (Zannier, 1978, p. 35).

Esta condición las aproxima al boceto o a la anotación visual, es decir, a formas de pensamiento en proceso. Y quizá sean precisamente estas soluciones visuales las que permitan reconocer en su trabajo una anticipación de algunos de los recursos que más tarde definirá la fotografía moderna. Sin proponérselo explícitamente, Fortuny ensaya una forma de relación con la imagen que se aleja de la representación clásica y se aproxima a una concepción vanguardista.

En muchas de sus imágenes se pueden percibir estrategias creativas como una clara intención compositiva con juegos de luces y sombras, una atención cuidadosa a las líneas arquitectónicas o un cierto interés por la repetición de formas o por la organización del espacio, correspondientes a las convenciones académicas tradicionales propias de la tradición decimonónica, pero junto a estas imágenes podemos encontrar un gran número de fotografías más casuales que contienen una evidente libertad formal. Ejemplo de ello son por ejemplo los horizontes ligeramente inclinados, las composiciones inestables, los cortes abruptos o los encuadres que parecen responder a la urgencia del momento más que a una planificación previa. Lejos de interpretarse como simples imperfecciones, estos rasgos pueden entenderse como manifestaciones de una nueva relación con la imagen, y con los que Fortuny parece descubrir que la cámara le permite ver de otra manera.

Este modo de trabajar claramente anticipa un lenguaje fotográfico basado en la ruptura con la composición clásica cerrada, la eliminación de un centro de interés claro o la distribución de elementos sin una jerarquía aparente; elementos que hoy reconocemos como una apertura hacia nuevas formas de representación y que más tarde serían desarrollados por los artistas de los movimientos de vanguardia.

Con la observación y estudio de sus álbumes puede constatarse que la presencia constante de la cámara fotográfica y de cine en sus viajes configura una actitud ante el desplazamiento. Aunque en ocasiones es difícil distinguir quién ha realizado las tomas, tanto Fortuny como Henrriette Nigrin portan los dispositivos de manera complementaria, en ocasiones él filma mientras ella fotografía, y viceversa. La filmación de Fortuny es corta, apenas unos segundos, demostrando más interés en lo fotográfico que en la secuencia del hecho que tiene delante. Las fotografías de Henrriette parecen más interesadas en el acontecimiento y quizás las de Fortuny en las expresiones visuales y culturales; pero independientemente de esta posible diferencia, esto demuestra una conciencia compartida de estar construyendo un archivo o una memoria visual organizada en álbumes. Y en esta actividad, el paseo adquiere una dimensión metodológica y de relación estética con el espacio. Se mueven entre itinerarios parcialmente codificados por la cultura turística de su tiempo combinados con momentos de deriva más libre al encuentro con lo inesperado. Este modo de recorrer la ciudad anticipa algunas de las prácticas que más tarde desarrollarán las vanguardias históricas sobre la deriva, entendida como una estrategia de acceso a nuevas formas de percepción y de experiencia estética

4. Una sensibilidad moderna en la fotografía de Mariano Fortuny Madrazo

Llegados a este punto es fácil entender que la práctica fotográfica de Fortuny revela, en conjunto, una concepción amplia y compleja del uso y creación de la imagen, especialmente significativa si se sitúa en el contexto histórico en el que se desarrolla. Su caso permitiría com-

3 *Le immagini fotografiche di Fortuny, non sono quasi mai definitive, esaurienti; sono appunti (schizzi, direbbe un pittore) che suggeriscono un'ulteriore precisazione: nella posa del soggetto, ..., quasi ci fosse l'intenzione di decontestualizzare successivamente la figura, ritagliandone la sagoma, da ripiare sulla tela.*

prender cómo la fotografía doméstica se convirtió en un espacio privilegiado de investigación artística con una sensibilidad que anticipa la centralidad de la imagen en la cultura visual contemporánea. Ya hemos adelantado que las fotografías de Mariano Fortuny Madrazo no fueron concebidas para ser expuestas, ni formaron parte de un programa teórico, ni dieron respuesta a una voluntad explícita de ruptura de las inminentes formas de pensamiento de las vanguardias históricas, y a pesar de ser fotografías que permanecen ligadas al ámbito del taller, a la vida doméstica y al archivo privado, vistas hoy, poseen una extraordinaria capacidad anticipatoria, que quizás todavía de manera intuitiva, aportan muchos de los recursos visuales que después formarán parte de los lenguajes fotográficos de todo el siglo XX.

Podemos observar muchos de esos recursos creativos en los encuadres, en el movimiento de la cámara y en desenfoques intencionales, también en el interés por el detalle, el gusto por las estructuras geométricas o en la construcción de pequeñas narrativas visuales seriadas con las que Fortuny trabaja y que nos permiten constatar cómo ciertas transformaciones de la mirada comienzan a producirse en sus procesos de documentación y de investigación para la producción artística.

Leídas desde las categorías propuestas por Renato Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* (1964), algunas de sus operaciones visuales pueden incluso pensarse como impulsos vanguardistas porque en sus imágenes aparecen, en estado embrionario, ciertas tensiones que Poggioli identifica como constitutivas de la sensibilidad moderna como el experimentalismo, la fragmentación, el agonismo entre tradición e invención, e incluso una tendencia a la autonomía del lenguaje visual donde

> "el alejamiento de la norma es un hecho tan regular y normal que se transforma en un canon no menos excepcional que previsible. El desorden se convierte en regla cuando se opone de forma deliberada y simétrica a un orden preestablecido" (Poggioli, 1964, p. 69).

El experimentalismo es quizá su rasgo más evidente. Poggioli entiende la vanguardia como una práctica animada por el culto al procedimiento y por una estrecha relación entre arte e investigación técnica. La fascinación de Fortuny por los dispositivos modernos como la cámara fotográfica, el cinematógrafo, la estereoscopía, los autocromos, la cámara panorámica o incluso la de sus propios papeles fotosensibles, unido a sus investigaciones lumínicas, parece responder a esta voluntad de explorar qué nuevas formas de visión permiten esos instrumentos y cómo son generadores de actitudes y posiciones ante la imagen. El enfoque experimentalista se advierte también en el carácter no conclusivo de muchas imágenes. Como señaló Italo Zannier, sus fotografías parecen esbozos, apuntes abiertos más que imágenes definitivas (Zannier, 1978). Fortuny repite motivos, realiza variantes, ensaya encuadres distintos de un mismo asunto o produce copias con densidades diversas en las que descubrimos una lógica serial y procesual que desplaza la idea de obra única hacia la de la obra entendida como proceso.

Otro aspecto particularmente significativo es la fragmentación del campo visual. Algunas fotografías de escaleras, muros, vegetación, sombras o detalles arquitectónicos muestran una voluntad de aislar estructuras o relaciones formales por encima de la mera descripción del motivo. El encuadre lo organiza sin jerarquías clásicas con plena libertad expresiva, algo que décadas más tarde será sistematizado por la Nueva Visión y por autores como László Moholy-Nagy. Incluso podríamos hablar de cierta obscuridad moderna (Poggioli, 1964). En algunas vistas venecianas o en ciertos estudios de sombras podemos encontrar esta condición casi abstracta, e incluso poética, que excede el uso doméstico convencional de la fotografía. Todo ello se intensifica en su tratamiento de la luz, donde reflejos, sombras proyectadas, superficies vibrantes o masas arquitectónicas modeladas por el sol, construyen lo que Poggioli entendería como una búsqueda de pureza formal materializada en el interés por aislar cualidades visuales elementales como el ritmo, contraste, textura o luminosidad. Aquí conviene señalar la tensión particular-

mente reveladora entre tradición e invención que Poggioli llama agonismo, en el que la obra permanece dentro de sus límites de una tradición heredada. Pocas figuras responden mejor a esta condición que Fortuny. Simbolista e inventor, fascinado por los tejidos históricos y por las máquinas modernas, heredero de la pintura decimonónica, pero atento a procedimientos que anuncian otros lenguajes, ocupó una posición atenta ante la modernidad, en haber intuido que la cámara podía ser una herramienta para pensar visualmente y que en sus fotografías de viaje, sus estudios de modelos, sus secuencias domésticas o sus imágenes aparentemente casuales, se ensayaron formas de mirar que todavía no tenían nombre, pero que prefiguraban cuestiones centrales de la modernidad fotográfica.

Uno de los elementos capaces de unificar toda la producción visual de Fortuny quizá sea su fascinación por la iluminación, la cual atraviesa toda su actividad como escenógrafo, como inventor o como diseñador y que se materializa especialmente en sus innovaciones escenográficas, que le llevan incluso a inventar y generar sistemas de iluminación. Frente a la iluminación frontal y dura del teatro decimonónico, por ejemplo, buscó una luz indirecta, reflejada, difusa, capaz de modelar las formas sin violentarlas. Marzia Maino ha señalado que en sus investigaciones sobre iluminación escenográfica pueden distinguirse tres grandes sistemas lumínicos, el de la luz indirecta, la luz reflejada y la luz difusa. Esta última, conocida posteriormente como "Sistema Fortuny", fue la más innovadora y consistía en proyectar la luz sobre superficies curvas o reflectantes para que se expandiera de manera suave y homogénea por el espacio escénico (Maino, 2023). Con estos efectos buscaba una concepción estética cercana a las investigaciones escénicas de Richard Wagner, especialmente en la idea de una obra de arte total donde la iluminación contribuye a la creación de atmósferas envolventes y a la unificación de los distintos lenguajes artísticos. Asimismo, su sensibilidad hacia la luz encuentra afinidades con artistas simbolistas como Rogelio de Egusquiza, cuya pintura explora una iluminación cargada de resonancias emocionales y espirituales, vinculada también al universo wagneriano (Jiménez-Fernández, 2023). Lo interesante de todo esto es que esta concepción de la luz aparece también en sus fotografías.

A través de la cámara, Fortuny estudia cómo la luz genera atmósferas o cómo transforma la percepción de los objetos. Su práctica se aproxima a aquella que permitió a los pintores impresionistas explorar las variaciones lumínicas de la naturaleza, aunque en su caso este interés se desplace hacia una investigación más técnica y aplicada (Nicolás-Martínez, 2001) en la que sus inventos y patentes responden a la obsesión constante por conseguir una luz capaz de envolver el espacio de forma natural y atmosférica. Parece evidente que la luz de Fortuny tenga mucho que ver con su experiencia vital y artística, y quizá por ello podamos destacar dos grandes modelos lumínicos que marcarán profundamente tanto su investigación técnica como su sensibilidad visual; por un lado, el de la luz difusa de Venecia y por otro una luz contrastada, quizá inspirada en sus viajes por países del Mediterráneo.

En Venecia encuentra una luz especialmente afín a su sensibilidad escenográfica. La humedad, la presencia constante del agua y la niebla producen una iluminación tenue, vibrante y envolvente. Es una luz difusa, sin contornos precisos, que elimina los contrastes excesivos y hace que los objetos parezcan fundirse lentamente con el espacio (figura 6). Esa cualidad atmosférica, tan propia de la ciudad, coincide con sus investigaciones escenográficas y explica por qué muchas de sus fotografías venecianas poseen un tono silencioso que ofrece una experiencia estética donde las formas se suavizan y la ciudad o el paisaje aparece como una representación casi pictórica, muy cercana a la experiencia atmosférica wagneriana.

Figura 6
Mariano Fortuny Madrazo. Panorámica. Venecia. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.

Por otro lado, sus numerosos viajes le permitieron descubrir otros sistemas visuales. Frente a esa luz envolvente, los viajes de Fortuny por el Mediterráneo a España, Grecia, Egipto o Marruecos le enfrentan a un régimen lumínico radicalmente distinto donde la luz es dura, directa, casi escultórica, con sombras y contrastes acentuados y las formas arquitectónicas emergen con una claridad contundente. En estas imágenes la luz define una presencia casi táctil de la materia a través del contraste y la escena adquiere una estructura más geométrica (figura 7).

Figura 7
Mariano Fortuny Madrazo. Grecia, vista desde el Partenón. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.

En la observación detenida de las imágenes de Mariano Fortuny Madrazo se percibe un interés específico por registrar variaciones lumínicas. Esta insistencia sugiere que, para Fortuny, la luz es un fenómeno que merece ser observado y comprendido. Esto es porque Fortuny pertenece a una cultura visual que ya ha sido profundamente transformada por el legado de la pintura impresionista, donde la luz fue el verdadero tema de la representación, y la fotografía y el cine además, vinieron a posibilitar que esa luz, interpretada, pueda también registrarse físicamente. Para un artista como Fortuny, profundamente interesado por la tecnología y por los procesos de creación, esta posibilidad resulta especialmente estimulante porque la cámara le permitía comparar luces distintas y construir un archivo de comportamientos lumínicos.

En muchas de sus fotografías puede apreciarse la diferencia entre el simple hecho de mirar frente al de fotografiar conscientemente; aunque quizá pueda incluso deberse a la convivencia de imágenes realizadas por Fortuny y por Henriette Nigrin en los mismos archivos y álbumes. Reconocemos una mirada cotidiana que tiende a reconocer objetos y situaciones, pero también una mirada de artista-fotógrafo donde se perciben relaciones e intereses distintos, por ejemplo, cómo la luz incide sobre una superficie, cómo construye volúmenes, cómo descompone o unifica el espacio, etc. Captar la luz, al igual que opinaban los impresionistas, es parte de la transformación que el artista ejerce sobre aquello que contempla o expresa. Esta conciencia se manifiesta también en la diferencia de actitud entre las tomas fotográficas y las de sus películas. Con la cámara cinematográfica Fortuny parece tener una voluntad de registro más libre, menos analítica, donde el movimiento y la experiencia prevalecen sobre el control. La fotografía, en cambio, le implica una decisión más precisa deteniéndose a menudo en encuadrar, esperar, medir la luz, etc. En muchas ocasiones se nota cómo afina su mirada y parece interesarse especialmente por efectos producidos por los contrastes, sombras o reflejos que requieren una atención más concentrada.

Unido a esta pasión por la iluminación encontraremos también un claro interés por motivos humildes, secundarios, a menudo apartados de la monumentalidad o que, aparentemente, carece de importancia narrativa, fijándose con frecuencia en escaleras, tejados, muros, ventanas, plantas, ramas, sombras o texturas. Le interesa la estructura visual de las cosas, por eso llena a veces el encuadre con una pared, con un grupo de hojas o con una repetición de formas arquitectónicas. Sus fotografías de plantas y hojas son especialmente reveladoras de esta forma de selección que se aproxima al detalle y a las repeticiones. ¿Qué busca exactamente? Parece interesado por la organización interna de las formas, por su ritmo y su textura, e incluso por su capacidad ornamental, algo que puede relacionarse directamente con su trabajo de estampación textil (figura 8). Los motivos vegetales, las geometrías y los ritmos que descubre en la naturaleza reaparecen después en sus estampados y diseños.

Figura 8
Mariano Fortuny Madrazo. Hojas de hiedra. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.

Algo similar sucede con la arquitectura. Fortuny mira los edificios como conjuntos de volúmenes y superficies. Se siente atraído por los efectos de la luz sobre las formas y sus texturas. El resultado son imágenes en las que la arquitectura parece descomponerse en ritmos y planos. Estas soluciones visuales anticipan claramente recursos que más tarde serán habituales en la Nueva Visión y en los presupuestos estéticos de la Bauhaus, como la aplicación de puntos de vista altos o bajos, encuadres diagonales o el interés por la geometría urbana.

Otro rasgo que aproxima su trabajo a sensibilidades posteriores es la organización de las imágenes en series. Fortuny rara vez piensa una fotografía de manera aislada. Sus álbumes construyen secuencias y narraciones donde varias imágenes de un mismo lugar, de una misma persona o de un mismo objeto, son observadas desde ángulos diferentes. Esta tendencia serial reordena de manera casi cinematográfica las andanzas y paseos junto a Henrriette y no parece casual la manera de recorrer el espacio y de pensarlo visualmente o de narrarlo en series y álbumes fotográficos, algo que veremos también en las posteriores derivas del surrealismo y del dadaísmo en las que descubrirán en el paseo y en el azar del caminar por la ciudad una forma de activar la imaginación. Antes de que la vanguardia formulara muchas de estas posiciones y actitudes ante la creación artística y visual de forma teórica, comprobamos cómo Fortuny, y otros artistas como él, ya los estaban explorando desde un territorio más silencioso en sus talleres, en sus álbumes y en los ámbitos privados. Quizá esa condición permitiría formular una tesis general sobre la modernidad latente en la fotografía de Fortuny, pero más que buscar en sus imágenes una estética vanguardista antes de tiempo, parece más revelador constatar cómo estos procedimientos visuales pudieron haber anticipado modos de pensar la imagen que después adquirirán formulación teórica.

Hemos visto cómo algunos de esos aspectos resultan especialmente indicadores y permiten aproximarse con mayor precisión a esa dimensión proto-moderna y a la complejidad de una práctica donde la documentación y la investigación artística aparecen profundamente entrelazadas.

5. Conclusión final

La fotografía doméstica se revela como un proceso fundamental para comprender las transformaciones de la mirada en las primeras décadas del siglo XX. Desde el registro privado se ensayaron nuevas relaciones con la imagen al margen de las formulaciones teóricas que posteriormente definirían la modernidad fotográfica. La portabilidad de las cámaras, la inmediatez del registro y la relativa ausencia de normas compositivas favorecieron una libertad creativa en la que lo cotidiano y lo espontáneo configuraron una nueva sensibilidad visual.

El caso de Mariano Fortuny Madrazo permite reconocer con claridad esa dimensión anticipatoria. Su práctica fotográfica, situada entre el archivo privado, la documentación de sus proyectos y la experimentación técnica y artística revela una concepción amplia de la imagen profundamente ligada a su pensamiento estético. En sus fotografías y álbumes confluyen aspectos como la investigación técnica, el coleccionismo o la construcción de narrativas sobre experiencias y memoria familiar.

Uno de los aspectos más relevantes de este estudio ha sido constatar que en este sistema de imágenes aparecen, todavía de forma intuitiva y no programática, recursos que más tarde serán centrales en la fotografía moderna, como la fragmentación del encuadre, la movilidad de la mirada, la atención al detalle, la organización serial de las imágenes o la exploración de la luz como estructura visual, mostrando cómo algunos de los problemas asociados a la modernidad fotográfica, apoyados por la pasión por la experimentación tecnológica e instrumental, se estaban gestando previamente en prácticas domésticas y experimentales.

Podemos afirmar que la aportación de Fortuny reside, por tanto, en haber desarrollado, desde el ámbito privado, una sensibilidad moderna donde aptitudes artísticas de la tradición decimonónica y posteriores posiciones más innovadoras han convivido de manera particularmente fértil en sus proyectos, en sus álbumes, en sus fotografías de viaje y en sus investigaciones sobre luz, intuyendo que la modernidad fotográfica posee antecedentes dispersos, quizá también silenciosos, que conviene incorporar a su genealogía. Por ello, el valor histórico de la primera fotografía doméstica debe entenderse como el fenómeno donde comenzaron a definirse, de forma anticipada e intuitiva, algunas de las bases de la cultura visual contemporánea.

6. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

7. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

8. Financiación

Este trabajo forma parte de los resultados de la investigación financiada por el Plan Propio de Investigación y Transferencia 2025 Programa: 10. Programa de Ayudas para Realizar Estancias Breves en Centros de Investigación Nacionales y Extranjeros de la Universidad de Granada, realizada en el MUSEO FORTUNY (VENEZIA) dedes el 2025-11-24 a 2026-02-08.

9. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

10. Referencias

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trad.). Ítaca.

Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.

Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.

Didoni, M. (2009). *La rappresentazione panoramica tra pittura, fotografia e cinema* [Tesis de laurea no publicada]. Università degli Studi di Padova.

Fusso, S. (2004). Una singolare visione. Arte tra fotografia e teatro. En C. Franzini, & S. Fuso. *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* (pp. 9–21). Musei Civici Veneziani.

Jiménez-Fernández, M. L. (2023). Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo. De la pintura wagneriana a la reforma de la iluminación en la escena. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 127–154). Editorial Universidad de Granada.

Maino, M. (2023). Con gli occhi della luce. La poetica teatrale di Mariano Fortuny. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 49–76). Editorial Universidad de Granada.

Nicolás-Martínez, M. M. (2001). *Mariano Fortuny y Madrazo: Entre la modernidad y la tradición*. Fundación Universitaria Española.

Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente.

Sotomayor, F. (2023). Mariano Fortuny y Madrazo y la cultura artística fin de siglo. Nuevas aportaciones. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 17–48). Editorial Universidad de Granada.

Vega, C. (2010). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Cátedra.

Zannier, I. (1978). Mariano Fortuny fotógrafo. En *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny* (pp. 33–39). Marsilio Editori.

Recursos web

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (s. f.). *Impresionistas y fotografía*. https://www.museothyssen.org/exposiciones/impresionistas-fotografia